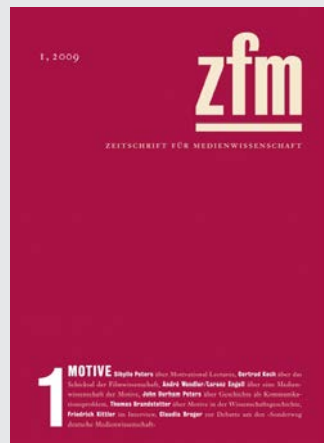


Zusammenfassung

Das erste Heft einer Zeitschrift für Medienwissenschaft dem Thema «Motive» zu widmen, mag zunächst erstaunen, denn schließlich gibt es seit langem sowohl eine literatur-, musik- und kunsthistorische als auch eine psychologische und soziologische Motivforschung. Was hat Medienwissenschaft damit zu tun? Es geht in diesem Heft sowohl darum, was der originäre Beitrag der Medienwissenschaft zur Problematik des Motivs ist, als auch um die Frage, was die Motive waren oder sein könnten, Medienwissenschaft zu betreiben.

Diese beiden Perspektiven – die gegenständliche wie die institutionelle – lassen sich systematisch verbinden. Denn einerseits versteht man unter Motiv ein an verschiedenen Stellen wiederkehrendes Element, das unabhängig von seinen einzelnen Ausprägungen und innerhalb einer Vielfalt von Objekten eine bestimmte Struktur bewahrt. Motive sind Resultate einer Erkenntnis- und Systematisierungsleistung, die nicht ohne Medien denkbar ist. Andererseits ist ein Motiv aber auch dasjenige, was Akteuren innerhalb bestimmter Situationen als handlungsleitend zugeschrieben wird und konfligierende Konstellationen von Interessen erzeugt. Motive sind ebenso Resultate einer Gestaltungs- und Inszenierungsleistung, die nicht ohne Medien denkbar ist.

Die Beiträge dieses Heftes suchen daher Motive beider Art am Ort ihrer Entstehung und im Kontext ihrer Nutzbarmachung auf. Sie stellen in unterschiedlicher Weise die Frage nach der konstitutiven Bedeutung von Medien und medialen Ensembles für das, was jeweils erst als Motiv (im bildlichen oder literarischen Sinne) ausgemacht, isoliert, verfolgt und damit gewusst werden kann, und für das, was jeweils erst als Motiv (im Sinne von Zielen und Bedürfnissen) zugeschrieben, mit ›Inhalten‹ verknüpft, evoziert und empfunden werden kann.



**Gesellschaft für
Medienwissenschaft (Hg.)**

**Zeitschrift für
Medienwissenschaft 1
Motive**

144 Seiten, PDF

Berlin: Akademie-Verlag; open
access 2009

zfm

I, 2009

GESELLSCHAFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT (HG.)



ZEITSCHRIFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT

1 MOTIVE



Akademie Verlag

EDITORIAL

Die *Zeitschrift für Medienwissenschaft* versteht sich als erstes deutschsprachiges Periodikum, das sich der Breite und Vielfalt medienwissenschaftlicher Forschung widmet. Sie möchte damit der besonderen Situation der Medienwissenschaft als einer jungen Disziplin gerecht werden, die zwar in regem Austausch mit den tradierten Disziplinen steht, ihre Gegenstände und Fragestellungen jedoch oft abseits zentraler Paradigmen von den Rändern her entwickelt, bevor diese in größere Forschungsverbünde einmünden. Diese eigentümliche und produktive Art der Forschungstätigkeit möchte die *Zeitschrift für Medienwissenschaft* in ihren besonders innovativen Bereichen abbilden und ihr ein Forum für methodische, systematische und historische Diskussionen geben.

Jedes Heft besitzt daher einen Themenschwerpunkt, der es erlaubt, disziplinäre Querverbindungen herzustellen, Anschlüsse zur internationalen Forschung zu suchen sowie verschiedene Ansätze zu bündeln, zu kontrastieren oder zur Diskussion zu stellen. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei Themen im Stadium ihrer Konstituierung und Etablierung, die hier ein tentatives Forum erhalten sollen. Damit sollen künftige Forschungsfragen der Medienwissenschaft freigelegt, emergierende Problemfelder umrissen sowie technische und ästhetische Entwicklungen auf ihre theoretischen und epistemologischen Fragen hin untersucht werden.

Eine «Bildstrecke» setzt in jedem Heft die Visualität in ihr Recht. Ihr Status ist nicht der einer Illustration oder des Objekts einer Bildbesprechung, sondern derjenige eines autonomen Beitrags. Ebenso wie die Rubrik «Laborgespräche» kann sie in Korrespondenz zum Schwerpunktthema stehen – oder nicht. Mit dem Risiko des Widerspruchs, der Affirmation oder der Ungleichzeitigkeit zu den Themenschwerpunkten geben die Gespräche Einblicke in technische Labors, in denen neue Wissensformen und Wahrnehmungswelten entstehen. Die «Besprechungen» schließlich behandeln aktuelle thematische Publikationsschwerpunkte durch Sammelrezensionen, können sich in Einzelfällen aber auch Tagungen und Ereignissen widmen, die die Redaktion auf längere Sicht für bedeutsam hält. Jedes Heft wird sich in Zukunft also in einen Themenschwerpunkt, in Beiträge zu Bildern und Praxen sowie Rezensionssays gliedern.

Die *Zeitschrift für Medienwissenschaft* erscheint halbjährlich und wird von der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) herausgegeben. Sie ist über den Akademie Verlag im Buchhandel und im Internet zugänglich. Auf der Webseite www.zfmedienwissenschaft.de finden sich zusätzliche Buchrezensionen und Tagungsbesprechungen sowie ein Link zur Website des Verlags, auf der einzelne Texte im Open Access zugänglich sind.

Unser Dank gilt der Gesellschaft für Medienwissenschaft für ihr Vertrauen und der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die finanzielle Unterstützung bei der Gründung dieser Zeitschrift.

ULRIKE BERGERMANN, OLIVER FAHLE, UTE HOLL, ANDREAS JAHN-SUDMANN,
PETRA LÖFFLER, KATHRIN PETERS, CLAUS PIAS, MARKUS STAUFF

INHALT

Editorial

MOTIVE

- 10 **ULRIKE BERGERMANN, CLAUS PIAS**
Motive Einleitung in den Schwerpunkt
- 15 **SIBYLLE PETERS**
Motivational Lectures Vorträge im Internet
- 28 **MARTIN WARNKE**
Bildersuche
- 38 **ANDRÉ WENDLER / LORENZ ENGELL**
Medienwissenschaft der Motive
- 50 **GEORGES DIDI-HUBERMAN**
Klagebilder, beklagenswerte Bilder?
- 61 **DIRK SCHEURING**
Hunch – Der Entscheidungsbaum als soziales Objekt?
- 65 **GERTRUD KOCH**
Zwischen Raubtier und Chamäleon Das Schicksal der Filmwissenschaft
- 74 **THOMAS BRANDSTETTER**
Vom Nachleben in der Wissenschaftsgeschichte
- 81 **JOHN DURHAM PETERS**
Geschichte als Kommunikationsproblem
- 93 **FRIEDRICH KITTLER** im Interview mit **CHRISTOPH WEINBERGER**
Das kalte Modell von Struktur

BILDSTRECKE

- 104 **OHIO (USCHI HUBER / JÖRG PAUL JANKA)**
Vorgestellt von KATHRIN PETERS

LABORGESPRÄCHE

- 115 **MARTIN RUMORI** im Interview mit UTE HOLL
Parisflaneur: Spaziergänge in binauralen Hörräumen

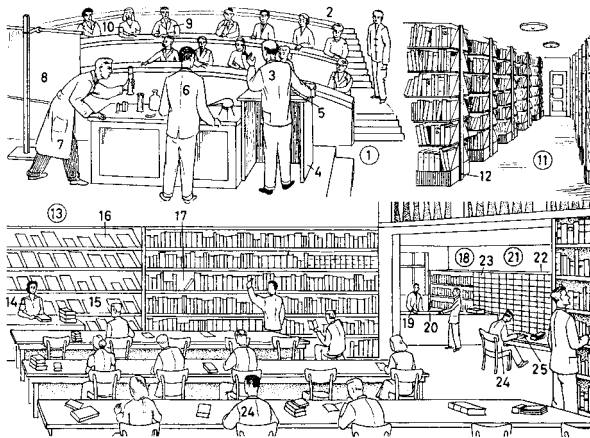
BESPRECHUNGEN

- 124 **CLAUDIA BREGER**
Zur Debatte um den ›Sonderweg deutsche Medienwissenschaft‹
- 128 **VINZENZ HEDIGER**
Neue Medien, neue Ökonomie, neue Kultur: Über einige Beiträge zu einer
«cultural science» im Zeichen der digitalen Netzwerkkommunikation
- 132 **ANDREA SEIER**
Kollektive, Agenturen, Ummengen: Medienwissenschaftliche Anschlüsse an die
Actor-Network-Theory
- 136 **MICHAEL WEDEL**
Empathie, Affekt und die ›ethische Wende‹ in Kultur- und Medienwissenschaft

ANHANG

- 140 **AUTORINNEN**
142 **BILDNACHWEISE**
144 **IMPRESSUM**

250 Universität



- | | |
|--|--|
| 1-25 die Universität (Hochschule; stud. Uni), | 12 das Bücherregal, ein Stahlregal <i>n</i> ; |
| 1 die Vorlesung (das Kolleg): | 13 der Lesesaal: |
| 2 der Hörsaal (das Auditorium) | 14 die Aufsicht, eine Bibliothekarin |
| 3 der Dozent (Hochschullehrer), ein Universitätsprofessor <i>m</i> , Privatdozent oder Lektor | 15 das Zeitschriftenregal, mit Zeitschriften <i>f</i> |
| 4 das (der) Katheder (das Vortragspult) | 16 das Zeitungsregal |
| 5 das Manuskript | 17 die Präsenzbibliothek (Handbibliothek), mit Nachschlagewerken <i>n</i> (Handbüchern, Lexika, Enzyklopädien <i>f</i> , Wörterbüchern <i>n</i>); |
| 6 der Assistent | 18 die Bücherausleihe (der Ausleihsaal) und der Katalograum: |
| 7 der Famulus | 19 der Bibliothekar |
| 8 das Lehrbild | 20 das Ausleihpult |
| 9 der Student | 21 der Hauptkatalog |
| 10 die Studentin; | 22 der Karteischränk |
| 11-25 die Universitätsbibliothek; ähnl.: Staatsbibliothek, wissenschaftliche Landes- oder Stadtbibliothek, | 23 der Karteikasten |
| 11 das Büchermagazin, mit den Bücherbeständen <i>m</i> : | 24 der Bibliotheksbenutzer |
| | 25 der Leihschein |

MOTIVE

MOTIVE

Einleitung in den Schwerpunkt

Das erste Heft einer *Zeitschrift für Medienwissenschaft* dem Thema «Motive» zu widmen, mag zunächst erstaunen, denn schließlich gibt es seit langem sowohl eine literatur-, musik- und kunsthistorische als auch eine psychologische und soziologische Motivforschung. Was hat Medienwissenschaft damit zu tun? Es geht in diesem Heft sowohl darum, was der originäre Beitrag der Medienwissenschaft zur Problematik des Motivs ist, als auch um die Frage, was die Motive waren oder sein könnten, Medienwissenschaft zu betreiben.

Diese beiden Perspektiven – die gegenständliche wie die institutionelle – lassen sich systematisch verbinden. Denn einerseits versteht man unter Motiv ein an verschiedenen Stellen wiederkehrendes Element, das unabhängig von seinen einzelnen Ausprägungen und innerhalb einer Vielfalt von Objekten eine bestimmte Struktur bewahrt. Motive sind Resultate einer Erkenntnis- und Systematisierungsleistung, die nicht ohne Medien denkbar ist. Andererseits ist ein Motiv aber auch dasjenige, was Akteuren innerhalb bestimmter Situationen als handlungsleitend zugeschrieben wird und konfligierende Konstellationen von Interessen erzeugt. Motive sind ebenso Resultate einer Gestaltungs- und Inszenierungsleistung, die nicht ohne Medien denkbar ist.

Die Beiträge dieses Heftes suchen daher Motive beider Art am Ort ihrer Entstehung und im Kontext ihrer Nutzbarmachung auf. Sie stellen in unterschiedlicher Weise die Frage nach der konstitutiven Bedeutung von Medien und medialen Ensembles für das, was jeweils erst als Motiv (im bildlichen oder literarischen Sinne) ausgemacht, isoliert, verfolgt und damit gewusst werden kann, und für das, was jeweils erst als Motiv (im Sinne von Zielen und Bedürfnissen) zugeschrieben, mit «Inhalten» verknüpft, evoziert und empfunden werden kann.

Ein erster Schwerpunkt liegt daher auf den Operationen, die einen motivischen Zusammenhang überhaupt von seinem Außen zu trennen vermögen. Thematisiert wird dabei der mediale Eigensinn von Motiven (Schrift, Bild, Bewegtbild usw.) und die Weise, in der Motivforschung durch gegenwärtige Medientechnologien eine neue Qualität und Brisanz erhält. SIBYLLE PETERS widmet sich dementsprechend den epistemologischen Auswirkungen der Verschränkung von Motiv und Motivation im Rahmen einer veränderten Vortragskultur. In Online-Lectures wie den «TED Talks» erscheinen Vortragende nicht nur als Autoren, sondern auch als Animatoren und Bekenner – als charismatische Ideengeber, die als Verkörperung dessen in Szene gesetzt sind, was sie vortragen. Die Frage, wie Online-Lectures ein gutes Motiv abgeben, hat also eine doppelte Bedeutung: Einerseits geht es um die visuelle Inszenierung von Präsentationen als Motiv, andererseits aber darum, sich als jemand zu präsentieren, der ein Motiv hat. Gouvernamentalität erscheint in diesem Sinne als Zirkulation von Motiven angesichts der Knappheit von Motivation. MARTIN WARNKE zeigt, warum Bildsuchmaschinen zunehmend solche Bilder aus dem kulturellen Gedächtnis entfernen könnten, deren Motive sich nicht von Bildsuchmaschinen isolieren lassen. Während die Schrift ein semantikfreies Operieren ermöglicht, das den ganzen Erfolg von Suchmaschinen begründet, besitzen Bilder keine Grammatik und keine Lexik und entziehen sich jeder Klassifikation, die nur Kategorien der Identität und des Unterschieds benutzt. Die Identifikation von Bildmotiven stellt sich somit nicht als informatisches, sondern als kulturelles Problem dar, dem nicht mit mehr Rechenleistung beizukommen sein wird. Diese grundlegende Widerständigkeit der Bilder lässt sich nur durch Fälle unterlaufen, in denen die Zahl der Bildsignifikanten auf endlich viele reduzierbar ist.

Die Frage nach dem Bild als dem Ort, an dem man klassischerweise das Motiv vermutet, führt an neue Konstellationen aus medialen Umgebungen und «Bildthemen». LORENZ ENGELL und ANDRÉ WENDLER plädieren für eine kinematografische Motivforschung, die dem medialen Eigensinn des Films gerecht wird. Motive wären in diesem Sinne (und anders als in der Literaturwissenschaft) nicht mehr von der Erzählung und von Handlungszusammenhängen her zu denken, sondern als audiovisuelle Dinge und Dingzusammenhänge, die aller Handlung vorausgehen. Eine solche Motivforschung begreift den Film als Ort der Ermächtigung der Dinge, die zu «operativen Objekten» werden und aus ihrer «Helferfunktion» befreit sind. Die Erforschung des «Nachlebens» von Motiven auf der Basis einer vernetzten Datenbank könnte Filme quer zu Genres, zu Autoren, Stilen oder Epochen lesbar machen. GEORGES DIDI-HUBERMAN plädiert anhand von «Klagebildern» dafür, das Bild nicht zugunsten der Ikone aufzugeben. Obwohl es sich dabei um «starke», erschütternde Motive handelt, sehen für die Motivforschung zuletzt alle Klageweiber gleich aus und verwandeln jede Alterität in die Klischees eines globalisierten Sentimentalismus. Roland Barthes' Konzentration auf das Irreduzible, nur unvollkommen Lesbare, auf den *sens obtus* als Punkt, der das klassische Motiv durchbricht, degradiere jeden Schmerz auf

etwas bloß «Klassisches» oder «Dekoratives». Demgegenüber gälte es mit Hilfe von Warburgs Konzept des «Nachlebens», der problematischen Geschichtlichkeit von Motiven im politischen Kontext nachzuspüren. Welche neuen Formen Motivsammlungen im Internet annehmen können, führt DIRK SCHEURING am Beispiel von «Hunch» vor. Diese Datenbank versammelt Motive im Sinne von Vorlieben und Beweggründen (und nicht von literarischen, bildlichen oder musikalischen Motiven), deren kleinster gemeinsamer Nenner ihre Codierung in Entscheidungsbäume ist. Die Einheiten von «Hunch» sind insofern nicht einfach abgelegte Daten, sondern «soziale Objekte», um die sich Gemeinschaften bilden, die sie handeln, kommentieren und verändern. Anders als in den Formalisierungen der «rational choice theory» ereignet sich auf dieser Plattform für Motivforschung ein Teilen, Tauschen und Koordinieren von Motiven, das im Namen der «wisdom of the crowd» eine neue Dynamik entfaltet.

Ein zweiter Schwerpunkt liegt auf der Frage, ob sich die Wissenschaft ihre Gegenstände selbst macht – oder bildet sie sich um ihre Objekte allererst herum? Inwiefern dieses Gegenüber von vermeintlicher Form und vermeintlichem Inhalt, ebenfalls beschreibbar als Motiv und Motivation, ins Leere geht, wenn man sich den konkreten Prozessen zuwendet, in denen sich beide jeweils aneinander herausbilden, zeigen weitere Beiträge. GERTRUD KOCH wendet die Frage nach der Motivation auf die Zukunft der Disziplin Filmwissenschaft: Was bleibt als Motiv der Filmwissenschaft nach dem oft beschworenen Ende ihres Gegenstands? Die Rede vom Verschlingen des Films durch neue Medien, vom Einreißen der Einzelmediengrenzen oder vom Kinosterben scheint den kinematografischen Diskurs weit weniger berührt zu haben als man vermutet. Filmwissenschaft als Analyse von «Bewegungsbildern» sei – so Koch – eine Kompetenz, die jenseits des klassischen Films besteht und sich an Bewegungsbildern verschiedener Wissenschaften erweist. Insofern wäre Filmwissenschaft autonom gegenüber Medien- oder Bildwissenschaft. THOMAS BRANDSTETTER wirft die Frage auf, ob es eine wissenschaftshistorische Motivforschung geben kann. Wie beschreibt man etwa die Hartnäckigkeit bestimmter wissenschaftlicher Erklärungsstrategien, die von keiner Notwendigkeit diktiert zu sein scheint? Das Konzept des «Nachlebens» eröffnet hier die Möglichkeit, eine Verwicklung der Zeit zu beschreiben, in der sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf einen Anachronismus öffnen, der die lineare Abfolge historischer Narrative durcheinanderbringt. Hergebrachte Begriffe wie «Rezeption» oder «Aneignung» können dieses verstörende Moment des Nachlebens nicht greifen. JOHN DURHAM PETERS zeigt in seinem programmatischen Beitrag, inwiefern Geschichtswissenschaft, reflexiv betrachtet, immer schon Mediengeschichte ist. Insofern unser Wissen von der Vergangenheit eine Frage der Medien ist und jedes Medium – Dokumente, Ruinen, Haushaltsgegenstände, Knochen, DNA – seinen eigenständigen «bias» (Innis) leistet, ist Geschichtsforschung immer eine Reflexion auf die Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit. Mit der Untersuchung medialer Speicherungs-, Übertragungs- und

Verarbeitungsprozesse ist dem Repertoire des Historikers also nicht bloß ein weiteres Motiv hinzugefügt, sondern jene Medien der Geschichte aufgerufen, durch die sich die Vergangenheit in der Zukunft entfaltet. FRIEDRICH KITTLER rekonstruiert im Gespräch mit Christoph Weinberger die historischen Entstehungsmotive seines Programms einer genuinen Medienwissenschaft und ihres Provokationspotentials. Im Austausch mit Theorien des französischen Poststrukturalismus protestierte die Frage der Medien gegen die Hegemonie von Hermeneutik, Ideengeschichte und Kritischer Theorie. Geblieben ist davon die Schärfe eines Anspruchs auf technisches Verständnis und historische Präzision. Diese Dynamik will Kittler – notfalls auch gegen die Institutionalisierung von Medienwissenschaft selbst – beschützen.

Die *Zeitschrift für Medienwissenschaft* sieht jenseits der Debatten um technizistische oder diskursimmanente oder anthropozentrische oder politisch korrekte «biases» ihre Motive weniger in Reinhaltung der diskursiven Grenzen als in jeweils motivierten Verflechtungen, die neue Felder produzieren, die man dann Medienwissenschaft nennen kann.

ULRIKE BERGERMANN, CLAUS PIAS

MOTIVATIONAL LECTURES

Vorträge im Internet

I. Dispositiv Motivation

«Motivation» – das war 1989 noch ein brisantes Wort. Aufgenommen ins Lexikon *Brisante Wörter* geben die aus Zeitungen stammenden Belegstellen von damals einigen Aufschluss über die rasante Karriere des Begriffs:

Von 180 arbeitslos gemeldeten Pädagogen im Dienststellenbereich des Arbeitsamtes Ludwigshafen haben sich 15 zu einem sogenannten Motivationskurs der Arbeitsverwaltung gemeldet.

...

Doch wenn sie schon die politische Dimension nicht erkennen, so sollte man von den Führungskräften der Wirtschaft zumindest erwarten dürfen, dass sie begreifen, welche Möglichkeiten zur Motivation der Mitarbeiter [...] die Gewinnbeteiligung ihnen bietet.

...

Er erzählt von der seit zweieinhalb Jahren veränderten Unteroffiziersausbildung, die auf ein Höchstmaß an Teamgeist und Motivation, auf einen Abbau der «Befehlsempfängerschaft» abzielt.¹

Am Verwendungsspektrum des Begriffs hat sich seit der Zeit, aus der diese Zitate stammen, wenig geändert; die Brisanz allerdings hat sich gegeben. Wir sind mittlerweile gewöhnt an die Rede von der Motivation als zentraler Argumentationsfigur eines Diskurses, den wir als *gouvernemental* bezeichnen: Wo es um Motivation geht, geht es vielfach um die Verlagerung von Verantwortung und Disziplinierung in ein Individuum hinein, das nicht mehr Befehlsempfänger ist, sondern sich aus eigenem Antrieb in flachen Hierarchien bewegen soll.² Genau dieser eigene Antrieb jedoch wird zum Problem. Meist mangelt es in entsprechenden Strukturen an Motivation: Sie setzen ein individuelles *Movens* voraus, das nichtsdestoweniger erst installiert werden muss und sich daher selbst als voraussetzungsfull erweist. Der Motivation ist das Problem der nachträglichen Voraussetzung eingeschrieben, wenn man so will, das Problem des unbewegten

¹ Gerhard Strauß, Ulrike Haß, Gisela Harras (Hg.), *Brisante Wörter von Agitation bis Zeitgeist. Ein Lexikon zum öffentlichen Sprachgebrauch*. Berlin, New York (de Gruyter) 1989, 679.

² Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Hg.), *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2000.



Abb. 1 Screenshot aus
Netzspannung.org: Iconic Turn

Bewegers: Wenn Motivation eben nicht, wie die klassischen Stufendiagramme der Psychologie uns noch suggerieren, vorausgesetzt werden kann, wenn Motivation stattdessen quasi systemimmanent als Mangel in den Blick genommen wird, stellt sich die Frage: wie motivieren?³

Motivierte Mitarbeiter, motivierte Unteroffiziere, motivierte Pädagogen – alle Systeme verlangen nach Motivation. In der Folge ist Motivation zum wesentlichen Thema von Bildungsprozessen geworden: Bildung soll heute wesentlich Motivation schaffen, ja, soll den Regress der Motivation umstülpen. Denn wo es gelingt, zur Bildung zu motivieren, wird qua

Bildung immer auch zu anderem motiviert. Dies zeigt sich vielleicht weniger im Kampf um Curricula, dafür aber um so deutlicher dort, wo Bildung sich als Bildung, als sich erneuernde, wünschenswerte, zukunftsfähige Bildung, als Wissensgesellschaft im Werden, in Szene setzt – zum Beispiel in den so genannten *educational media*, in der <medienbasierten Wissensvermittlung>, also online.

Uni-Bonn-TV, eine von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Zeit umfangreich geförderte Plattform zur populären Vermittlung von Forschung, will zum Beispiel zum Studieren an der Uni Bonn motivieren und weiß: «Studieninteressierte [treffen] immer öfter ihre Entscheidung über Studium und Studien-Ort auf der Grundlage audiovisuell bereit gestellter Information, zum Beispiel als Podcast.»⁴ Man kennt diese Rede über die audiovisuellen und auf die neuen Medien orientierten Präferenzen der Jugend mittlerweile so gut, dass man sich fragen kann, was diese wiederholte Zuschreibung, sei sie nun zutreffend oder nicht, ihrerseits motiviert, was sie eigentlich so attraktiv macht. Ihre Attraktivität könnte nämlich mit dem Problem der Motivation durchaus zusammenhängen. Wo auf das Wirken ursprünglicher Motive kein Verlass mehr ist, verlangt Motivation offenbar nach der Mediation von Motiven. Da liegt es nahe, das Problem medientechnisch anzugehen, zum Beispiel mittels bewegter Bilder, die unbewegt zunächst nichts anderes verlangen als darauf zu klicken, um dadurch Bewegungen auszulösen, die den Betrachter dann dazu verleiten, sich selbst als aktives Mitglied der werdenden Wissensgesellschaft zu begreifen. Anders formuliert: Wo Interaktivität sich zunächst als Interpassivität artikuliert, scheint das Problem der Motivation lösbar.⁵

Seit Videotechnik populär verfügbar ist, finden sich entsprechende Konzepte. Doch erst seit bewegte Bilder in eine immersive mediale Umgebung eingebettet sind, die als Web 2.0 das Mitmachen gewissermaßen zur Systemvoraussetzung gemacht hat, haben entsprechende Programme wirklich Konjunktur – Stichwort *Podcast-University*: In E-Learning-Programmen und Online-Forschungsplattformen verbindet sich das Dispositiv Motivation mehr und mehr mit der Frage der <Motiv/ation von Wissen> im Sinne des Versuchs, Wissen und wissenschaftliche

³ Abraham H. Maslow, *A Theory of Human Motivation*. *Psychological Review* 50, 1943, 370–396. Diskutiert und neu interpretiert von Armin Chodzinski in dem Vortrag «Motivation, unterbrochen und kommentiert von Guillaume Paoli» am 21. Oktober 2008 in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) Berlin.

⁴ Forschung zum Hinsehen, in: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, dort datiert: 28. 1. 2009, <http://www.uni-bonn.tv/das-projekt>, gesehen am 7. 6. 2009.

⁵ Slavoj Žižek, *Die Substitution zwischen Interaktivität und Interpassivität*, in: Robert Pfaller (Hg.), *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*, Wien 2000.

Praxis aufs Motiv zu bringen, also ins bewegt/bewegende Bild zu setzen.

Im Folgenden möchte ich diese Verbindung von Motivation im oben beschriebenen Sinne und Motiv/ation im Sinne von Motivbildung am Beispiel von Online-Vorträgen diskutieren. Vorausgeschickt sei der Eindruck, dass es sich dabei nicht um eine sekundäre, allein die populäre Vermittlung betreffende Anforderung an die epistemische Entwicklung handelt, sondern um einen bedeutenden Imperativ gegenwärtiger Bildungspolitik, der alle Ebenen, Elementarbildung und Grundlagenforschung, Grundschule und Universität gleichermaßen erfasst: *Motivate or perish*.

Sicher lässt sich die Verbindung von Motiv und Motivation in Bildung und Wissenschaft auch als Entwicklung im Rahmen des so genannten *Iconic Turns* diskutieren⁶: Unter diesem Stichwort haben kulturwissenschaftliche und wissenshistorische Studien in den vergangenen Jahren detailliert gezeigt, wie entscheidend Bildkonventionen und Bildgebungsverfahren an der Entwicklung der Episteme mitwirken und mitgewirkt haben. Hier ist nachzuvollziehen, wie Wissenschaft selbst motiviert und motiviert wird, wenn es gelingt, im Zuge der Entwicklung von Bildgebungsverfahren neue Motive zu schaffen, also visuelle Einheiten, die nicht nur über einzelne Bilder hinweg übertragbar sind, sondern schließlich über die Grenzen einzelner Medien, Diskurse und Disziplinen Anschlussfähigkeit schaffen.⁷ Im Hinblick auf das Vorhaben, Wissen als Motiv ins Bild zu setzen, geht es allerdings nicht nur um die Bilder und Motive, die in der wissenschaftlichen Praxis verwendet, verhandelt und produziert werden, es geht vor allem auch darum, wissenschaftliche Praxis selbst motivisch zu erfassen, als Motiv zu fassen und motivisch an sie anzuschließen.

II. Die Präsentation der Präsentation

Fragt man also konkret, wie wissenschaftliche Praxis heute ins bewegte Bild gesetzt wird, zeigt sich online ein Befund, der, seinerseits aufs Motiv gebracht, *the many headed monster* lauten könnte: Online-Vorträge haben Konjunktur.

Make your research known, receive worldwide attention, be informed about the latest scientific trends and research findings in your field – mit solchen Slogans werben immer mehr Online-Archive erfolgreich darum, Video-Dokumente von Vorträgen online zu stellen beziehungsweise online zu nutzen. Seiten, die sich ganz auf die Archivierung von Vorträgen und Präsentationen konzentrieren wie *videolectures.net* (Abb. 2), *yovisto.com* (Abb. 3), *scivee.com* oder *world-lecture-project.org* verzeichnen

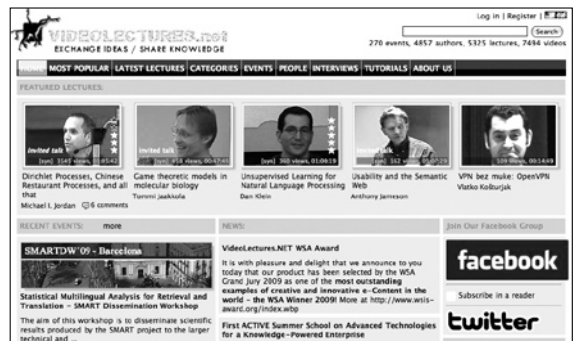


Abb. 2 Screenshot aus *Videolectures.net*: Startseite

Abb. 3 Screenshot aus *Yovisto.com*: Harald Sack, Informatik der digitalen Medien

⁶ Vgl. Fraunhofer IAS.MARS und Autoren, in: netzspannung.org. media arts & electronic culture, dort datiert 13. 7. 2007, <http://netzspannung.org/tele-lectures/series/iconic-turn/>, gesehen am 7. 6. 2009. Vgl. Abb. 1.

7 Vgl. beispielsweise Paul Fleming, Die üblichen Verdächtigen. Das Bild des Kriminellen bei Quetelet und Galton, in: Sibylle Peters, Martin Schäfer (Hg.), *Intellektuelle Anschauung. Figuren von Evidenz zwischen Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld (transcript) 2006, 225–230.

wachsenden Zulauf. Zudem stellen immer mehr einzelne Anbieter audiovisuelle Aufzeichnungen ihrer Veranstaltungen online, zuweilen weitgehend unter Ausschluss der Öffentlichkeit, manchmal aber auch für ein Millionenpublikum wie zum Beispiel die *TED-Konferenz*. Im Bereich des *ETeachings* bietet mittlerweile fast jede Universität Vorlesungsaufzeichnungen im Netz an, auch als *OpenCourseWare* – prominent firmiert hier das MIT; im deutschsprachigen Netz wäre beispielsweise *Lernfunk.de* zu nennen. Darüber hinaus spielen Online-Vorträge auf Web-Seiten eine Rolle, die sich allgemeiner dem Bereich der *educational media* zuordnen lassen – ein gelungenes Beispiel dafür wäre etwa *netzspannung.org*. Auch bildungsorientierte Web-Auftritte von Fernsehsendern wie beispielsweise *TVO.org* oder Internet-Fernsehsender wie *Hobmox* dienen als Plattformen für die Präsentation von Online-Lectures. Generelle Videosuchmaschinen wie etwa *Google-Videosearch* oder *Truveo* bieten unter den ersten Treffern auf thematische Suchanfragen hin sehr häufig Zugriff auf Videos von Vorträgen und Präsentationen. Auch auf *Youtube*, der größten Online-Video-Plattform, machen Vortragsvideos bisweilen ungeahnte Karriere.

Dieser Befund wirft Fragen auf, insbesondere die nach den Motiven auf und vor den Bildschirmen. Denn schaut man sich eine willkürliche Auswahl von Vortragsdokumenten aus Online-Archiven an, wird schnell deutlich: Ein Bild ist eben noch kein Motiv. Zwischen Infotainment und vermeintlich exzellenter Selbstdarstellung findet sich hier so manche Anti-Klimax. Unter welchen Bedingungen Vorträge und Vortragende gute Motive abgeben, diese Frage scheint noch offen zu sein. Und damit ist auch das Motiv des potentiellen Rezipienten noch unklar. Ist der User vorstellbar, der 73 Minuten vor dem Bildschirm sitzt, um sich – bestenfalls in Postkartenformat – eine bewegte Büste an einem Rednerpult anzusehen, die über das Verhalten bestimmter Neurotransmitter referiert? Vielleicht Fachkollegen? Sie müssten dann die Rezeption per Video der Lektüre eines Papers vorziehen. Oder Fern-Studierende? Im Bereich des *Teleteachings* gilt die Rezeption von Vorlesungen online gegenüber anderen, vermeintlich interaktiveren Formen des Lernens als veraltet und eher ineffektiv.⁸ Generell gilt: Wer auch immer besonderes Interesse am Verhalten besagter Neurotransmitter hat, muss den entsprechenden Vortrag im Netz zunächst finden. Und dies ist schwierig, da Suchmaschinen bislang nur auf gegebene Titel und Einordnungen, bestenfalls auf usergenerierte Tags zugreifen können, nicht jedoch auf den gesprochenen Text des Vortrags oder auf Motive des Vortragsgeschehens.

Eine Kluft zwischen der wachsenden Datenflut einerseits und der Unbestimmtheit des Gebrauchszusammenhangs andererseits kennzeichnet die online entstehenden Vortragsarchive. Doch vielleicht weist gerade diese Kluft darauf hin, dass hier ein mediales Setting entsteht, das dem bisherigen Vortragswesen nicht einfach nur als ein neues Dokumentations- und Distributionswerkzeug dienen wird, sondern das verändern könnte, was wir in Zukunft als Vortrag, als Präsentation begreifen werden. Und zwar nicht zuletzt, indem sich die Motive auf und vor den Bildschirmen in neuer Weise miteinander verbinden. Wohin könnte

⁸ Vgl. Robin Mason, Frank Rennie, *Elearning. The Key Concepts*, London, New York (Routledge) 2006.

diese Neukonfiguration des Vortragens führen?

So unüberschaubar und zuweilen unbrauchbar das Online-Vortragsarchiv derzeit auch scheinen mag, mit der neuen Form der Archivierung und der Distribution von Vorträgen ist eine Konvention gebrochen, die fast schon an ein Bilderverbot zu grenzen schien. Vor der Online-Archivierung waren Vorträge *als Vorträge* ausschließlich live rezipierbar. Aufgezeichnet und tradiert wurden sie dagegen in der Regel nicht als Vorträge, sondern als Texte. Als <Vortrag> galt bislang in erster Linie die Live-Präsentation eines <Papers>. Im Zuge der Konjunktur des Online-Vortragswesens werden nun dagegen erstmals Vorträge massenhaft *als Vorträge* aufgezeichnet und präsentiert, medial verarbeitet und transponiert. Das heißt natürlich nicht, es mache keinen Unterschied, ob man einen Vortrag live oder als Videoaufzeichnung rezipiert, im Gegenteil. Doch bleibt der Vortrag in der medialen Transposition seiner Aufzeichnung und Distribution dennoch <Vortrag>. Und genau aus diesem Grund verändert sich im Zuge des Medienwechsels zugleich das Szenario des Vortrags selbst oder das, was wir als Vortrag verstehen.

Diese grundlegende Verschiebung lässt sich auch dadurch kennzeichnen, dass Vorträge im Zuge ihrer Online-Dokumentation und Distribution erstmals in großer Menge als Performances dokumentiert werden. Obwohl der Vortrag als Live-Szenario natürlich ohnehin den Charakter einer sozialen Performance hat, wurde dieser Performance-Charakter vom wissenschaftlichen Diskurs doch traditionell negiert – zumindest im Hinblick auf seine Bedeutung für die wissenschaftliche Kommunikation als solche – und entsprechend auch nicht bewahrt, nicht tradiert, es sei denn im Modus des Biografischen, des Anekdotischen. So differenziert zum Beispiel Goffman in seiner Rahmenanalyse des wissenschaftlichen Vortrags die Rolle des *Speakers* in drei Figuren: den *Animator*, den *Principal* und den *Author*, wobei die ersten beiden laut Goffman zwar Bedeutung für das Live-Szenario haben, letzterer jedoch allein und ausschließlich für die wissenschaftliche Aussage und damit die wissenschaftliche Relevanz eines Vortrags verantwortlich ist.⁹ Durch die rein textliche Tradierung des Vortrags werden damit nach klassischer Auffassung all jene Elemente des Vortragsgeschehens, die lediglich sozial, nicht jedoch wissenschaftlich von Interesse sind, gezielt aus dem wissenschaftlichen Gedächtnis ausgegliedert. Der mit Stimme, Körper und Überzeugung ausgestattete Vortragende ist als solcher zwar sozial von Bedeutung, nicht jedoch Teil dessen, was als wissenschaftlich relevant überliefert wird.

Diese Regel wird im Zuge der Online-Distribution radikal in Frage gestellt: Indem der Vortrag als Vortrag audiovisuell dokumentiert und präsentiert wird, wird die Persona des Vortragenden als ein zentrales Element des Vortragsszenarios bleibend ins Bild gesetzt. Ein formaler Diskursbruch, der sich zunächst anhand ganz konkreter technischer Schwierigkeiten zeigt und dann als ästhetisches Problem greifbar ist, bevor er schließlich auch epistemische Effekte zeitigt. Unter welchen Bedingungen, diese Frage verbindet alle drei Betrachtungsebenen, wird das Bild des Vortrags und des Vortragenden zum interessanten, und das heißt relevanten, Motiv?

⁹ Erving Goffman, *The Lecture*, in: ders., *Forms of Talk*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 1981.



Abb. 4 Screenshot aus
Yovisto.com: Harald Sack,
Semantic Web

Man kann Vorträge generell als *Show-and-Tell*-Szenarien kennzeichnen, also als Live-Situationen, in denen auf jeweils spezifische und durch vielerlei Konventionen geregelte Weise Sagen und Zeigen aufeinander bezogen werden.¹⁰ Im Zuge der audiovisuellen Dokumentation und Distribution des Vortrags werden diese Beziehungen von Sagen und Zeigen nun ihrerseits noch ein Mal gezeigt, die Präsentation wird – ein weiteres Mal – präsentiert. Im Zuge dieser Übertragung werden die Verhältnisse von Sagen und Zeigen, die einen Vortrag als solchen ausmachen, in Frage gestellt: Welche dieser Beziehungen sind relevant und wie können sie jeweils aufgezeichnet und reproduziert werden? Entlang bestimmter technischer Konstellationen und Darstellungskonventionen werden Sagen und Zeigen auseinander genommen und neu zusammengesetzt. Was dadurch letztlich verändert wird, ist nichts anderes als die wissenschaftliche Figuration von Evidenz.

Schon technisch erweist es sich dabei als nicht trivial, die Persona des Vortragenden als ein Element des *Show-and-Tell*-Szenarios <Vortrag> zu den anderen Elementen in Beziehung zu setzen. Dies zeigt sich anhand konkreter Probleme, mit denen all jene befasst sind, die Vorträge online stellen: Wie bringt man den Vortragenden und das, was er zeigt, zugleich ins Bild?

Das, was Vortragende gegenwärtig zeigen, sind meist Projektionen, die – filmt man sie als Teil des Vortragsszenarios – unscharf erscheinen. In vielen Vortragsvideos wird daher abwechselnd entweder der Vortragende oder die Projektion gezeigt. Auf der Plattform Yovisto finden sich viele Beispiele für dieses Vorgehen. Hier werden Vortragsvideos entlang der Timeline in Einzelbilder unterteilt. Diese Darstellungsform ist bestechend, da sie Übersicht und Navigierbarkeit mittels der Differenzierung des Vortrags in eine Reihe von Motiven verspricht. (Abb. 4)

Doch das Versprechen löst sich nicht ein, denn auf den Bildern ist meist entweder der Vortragende oder seine Präsentation abgebildet. Sichtbar wird daher stattdessen, dass der performative Zusammenhang des Vortragsverlaufs motivisch noch auseinanderfällt.

Ein anderes häufiges Verfahren der Online-Stellung basiert darauf, dass das, was Vortragende heute zeigen, meist Powerpoint-Dateien sind – <Präsentationen> in Präsentationen. Diese lassen sich natürlich ohne weiteres online stellen.¹¹ Nicht selten wird folglich der Vortragende filmisch erfasst und zusätzlich die <Präsentation> als solche online gestellt; schließlich werden beide in ihrem Ablauf synchronisiert.¹² Auch dies hat – signifikanter Weise – den Nachteil, dass die Dokumentation den Zusammenhang zwischen Sagen und Zeigen auflöst und beide Elemente neu nebeneinander anordnet. Die Zeigegesten des Vortragenden auf seine <Präsentation> gehen damit ins Leere. (Abb. 5) Nicht transportiert wird außerdem,

¹⁰ Sibylle Peters, Sagen und Zeigen. Der Vortrag als Performance, in: Gabriele Klein, Wolfgang Sting (Hg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld (transcript) 2005, 197–218.

¹¹ Vgl. slideshare. Present yourself, <http://www.slideshare.net/>, gesehen am 7. 6. 2009.

¹² Ein Beispiel: Markus Ketterl, Flash-Entwicklung mit Adobe Flex, dort datiert 17. 4. 2009, http://video.lernfunk.de/watch?seminar=femafog&lecture=femafog_2009_4_17_10_18&related=lernfunk#, gesehen am 7. 6. 2009.

wie die projizierte <Präsentation> das Live-Szenario des Vortrags rahmt. Dass Sagen und Zeigen im Zuge der medialen Transposition Elemente auseinander genommen und wieder zusammengesetzt werden, ist hier mit Händen zu greifen. Doch in den bislang geschilderten Fällen entsteht im Zuge der Rekombination noch keine neue Figuration von Evidenz, noch keine Verbindung zwischen Motiv und Motivation.

Dabei mag es überraschen, dass auch die Powerpoint-Präsentation nicht ohne weiteres ins Online-Setting übertragbar ist, schließlich ist sie der Prototyp des digitalisierten Vortragswesens und nimmt damit gewisse Strukturen des Online-Settings bereits vorweg: Für das Live-Szenario der Powerpoint-Präsentation ebenso wie für die Online-Präsentation eines Vortrags gilt: Vorträge treten qua Digitalisierung in neuer Weise in sich selbst wieder ein, sie werden zu Präsentationen von Präsentationen. (Abb. 6)

Typisch für die Powerpoint-Präsentation ist dabei das Reziprokwerden, das Wechselspiel zwischen Präsentation und Präsentation in dem Sinne, dass der Vortragende nicht nur seine (Powerpoint-)Präsentation präsentiert, sondern dass die projizierte Powerpoint-Präsentation umgekehrt in gewisser Weise auch den Vortrag des Vortragenden präsentiert.¹³ Unmittelbar deutlich wird dies im Hinblick auf die obligate Titelfolie, die schon erscheint, während der Vortragende die Szene betritt. In diesem Spiel zwischen Präsentation und Präsentation erscheint der Vortragende heute zuweilen als ein Entrepreneur, ein Performer, der seine eigene wissenschaftliche Persona in Szene setzt. Gelingt dies, erweist sich der Vortragende als *im Bilde*. Doch das Spiel zwischen Präsentation und Präsentation dient nicht nur oder doch nicht zwangsläufig allein der Performance von Professionalität, sondern kann auch Komplexitäten entfalten, die sich auf die Figuration von Evidenz im epistemologischen Sinne auswirken – anders formuliert: Das Spiel zwischen Präsentation und Präsentation kann durchaus wissenspoietische Qualitäten entwickeln. Fraglich bleibt jedoch, wie sich diese Konstellation des Live-Szenarios <Vortrag> in seiner zeitgenössischen, sprich: digitalen Form ins Online-Setting transponieren lässt.

Eine Antwort darauf könnte die digitale Version der Greenscreen-Technik sein. In jüngster Zeit werden Online-Vorträge immer öfter mithilfe dieser Technik produziert. Stellen sich Vortragende in einen solchen Greenscreen, ist es möglich, sie nach dem Modell des Wetterberichts vor beziehungsweise in ihrer Präsentation abzubilden. Der Sprecher wird also per Videotrick in das Bild gebracht, das er zeigt und kann zum Beispiel mittels eines Monitors auch mit den



Abb. 5 Screenshot aus *Video.lernfunk.de*: Markus Ketterl, Flash-Entwicklung mit Adobe Flex

Abb. 6 Screenshot aus *Abendschule der Verschwendung*: Jacques Rancière, Ulrike Bergermann, Vom Wissen zum Unwissen

¹³ Sibylle Peters: Die Präsentation der Präsentation. Im Bilde sein in Zeiten von Powerpoint, in: Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spies (Hg.), *Mouens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München (Fink) 2008, 367–382.



Abb. 7 Screenshots aus
Netzeitung.de: Jürgen Kuttner,
 Verschwende deine Lebenszeit

Bildern interagieren, die seine Vortragsperformance rahmen und ihn im Zuge dieser Interaktion selbst zu einem Element des Gezeigten machen. Hier entstehen Motive, in denen sich Sagen und Zeigen in neuer Weise verbinden. (Abb. 7)

Allerdings: Eine solche Transposition ins Online-Setting bringt die Projektions-Präsentation zwar aufs Motiv, würde sie bei Ausbreitung aber wiederum stark verändern. Denn die Greenscreen-Technik greift ja wesentlich in den Aufbau des Live-Vortragsszenarios ein und markiert hier einen Nicht-Ort, der auf den virtuellen Raum verweist, in dem der Vortrag als Präsentation seinerseits präsentiert wird. Ein Vortrag im

Greenscreen-Modus vor Live-Publikum zu halten, verwandelt das Vortragsszenario damit potentiell in eine Making-of-Situation, die das Publikum einschließt. Tatsächlich werden analog Techniken entwickelt, um auch die Präsenz des Publikums ins digitale Setting zu transportieren – etwa mithilfe von Online-Kommentarmöglichkeiten, die schon in die Live-Situation integriert werden können.¹⁴

Bislang sind die meisten online rezipierbaren Vorträge Dokumente einer Live-Situation, die nicht speziell für die Dokumentation eingerichtet ist. Darüber hinaus finden sich auch zahlreiche von vornherein nur für die Online-Rezeption hergestellte <Vorträge>, deren Vortragscharakter dadurch jedoch fraglich wird, sie erscheinen eher als an das Fernsehen angelehnte Videoblog-Beiträge. Eine Prognose im Hinblick auf Online-Vorträge könnte vor diesem Hintergrund in der These bestehen, dass sich die Unterscheidung <für die Live-Situation produziert / für das Internet produziert> weiter differenzieren wird, so dass Mischformen entstehen, in denen die Online-Situation bereits die Live-Situation mitbestimmt. Erst durch eine solche Einrichtung des Live-Szenarios, so die These, lässt sich das Vortragsgeschehen – beispielsweise mithilfe von Greenscreen-Technik – aufs Motiv bringen. Und darüber hinaus könnte das so entstehende Motiv – Vortragender in digitaler Präsentation – durchaus zu neuen Formen der Teilhabe motivieren, insofern die Rollen aller Beteiligten im Zuge einer solchen Neu-Formatierung ihrerseits neu zu verhandeln sind: Wie motiviert es die verschiedenen an einem Vortragsgeschehen Beteiligten, dass sie potentiell alle zu Produzenten eines Online-Vortragsdokuments werden? ¹⁵ (Abb. 8)

Schon heute bestimmt sich die Rolle der Veranstalter von Vorträgen und Vortragsreihen entlang dieser Frage neu – hier liegen bestimmte Motive im Hinblick auf bleibende Repräsentationen auf der Hand. Doch auch im Hinblick auf die Rolle des Vortragenden lässt sich folgende Vorhersage formulieren: Die Aufgabe, den Vortragenden und das, was er zeigt, zugleich ins Bild zu bringen, ist nicht zu lösen, ohne Online- und Offline-Szenario von vornherein radikal miteinander zu

¹⁴ Zum Beispiel die erstmals auf der RePublica-Tagung 2007 eingesetzte Twitter-Kommentarwand, die sich mittlerweile auch im universitären Lehrbetrieb verbreitet (etwa in der Medienwissenschaft der Universität Trier).

¹⁵ Ein praktisches Experiment zu dieser Frage wurde vom Interactive-Science-Forschungsprojekt des Zentrums für Medien und Interaktivität der Universität Gießen zu Online-Vorträgen in Zusammenarbeit mit der geheimagentur u. a. im Rahmen der Veranstaltung «Abendschule der Verschwendung» am Thalia Theater Hamburg, 28.5.2009, durchgeführt. Ein Dokument des Experiments findet sich unter www.abendschule-der-verschwendung.org, gesehen am 7.6.2009.

verschalten. Wie sich im Online-Vortrag Motiv und Motivation verbinden, wird sich daher nicht zuletzt im Hinblick auf die Frage entscheiden, wie sich das Verhältnis von On- und Offline-Szenario im jeweiligen Motiv artikuliert, denn dieses Verhältnis bedingt die Motivation, also wenn man so will, die Vielzahl von Agenturen, die an das Motiv, seine Produktion und Rezeption anschließen können.

Derzeit macht der technologische Diskurs rund um die Online-Archivierung von Vorträgen nicht unbedingt durch experimentelle Konzepte von sich reden. Dennoch scheint es durchaus Potential zu haben, sich der Frage von Motiv und Motivation im Online-Vortrag medientechnisch zu nähern. Insbesondere dann, wenn der Medientechnik dabei auch eine Medien-Epistemologie zur Seite gestellt wird, die auf epistemologische Implikationen reflektiert, wie sie sich beispielsweise mit der Verschachtelung von Screens verbinden könnten. Wo immer derzeit damit begonnen wird, Live-Vortragsszenarien für ihre Online-Dokumentation und Distribution einzurichten, wird die wissenschaftliche Figuration von Evidenz medientechnisch verändert. Dabei geht es um das Motiv immer insofern, als sich in ihm eine bestimmte Beziehung zwischen der Präsentation des Vortrags selbst und dem, was im Vortrag präsentiert wird, artikuliert. In dieser Beziehung findet das *Re-Entry* von Vorträgen und Präsentationen in sich selbst zu einer spezifischen Form.

III. Motivational Lectures

Doch neben noch am Anfang stehenden medientechnischen Experimenten finden sich auch ganz andere Lösungen für die Frage, wie sich Motiv und Motivation in einem neuen Verhältnis von On- und Offline-Vortrag verbinden können – Lösungen, die die digitalen Produktionsmittel nicht mehr verändern, sondern sich bereits in ihnen heimisch fühlen. Ein prominentes Beispiel dafür sind die auf der Seite *TED.com* präsentierten Vorträge.

TED steht ursprünglich für *Technology – Entertainment – Design* und ist der Titel einer der exklusivsten Konferenzen der Welt, auf der es mittlerweile um alles geht: Weltfinanzen und Welthunger eingeschlossen. *TED* präsentiert sich selbst als Elite einer digitalen Welt, als das erste unter allen *social networks*. Die Beiträge zur jährlichen *TED*-Konferenz sind Teil eines aufwendigen Live-Events, werden darüber hinaus aber nicht nur online präsentiert, sondern auch bereits im Hinblick auf die Online-Präsentation inszeniert und gefilmt.

Die Frage, unter welchen Bedingungen der Vortragende zum relevanten Motiv wird, wie sich der Vortragende und das, was er zeigt, gleichermaßen ins Bild bringen lassen, wie sich schließlich Sagen und Zeigen in ihrem Verhältnis zueinander reproduzieren lassen, wird hier durch eine radikale Personalisierung



Abb. 8 Screenshot aus *Abendschule der Verschwendung*: Andreas Peschka, Halsstarriger Autodidaktismus

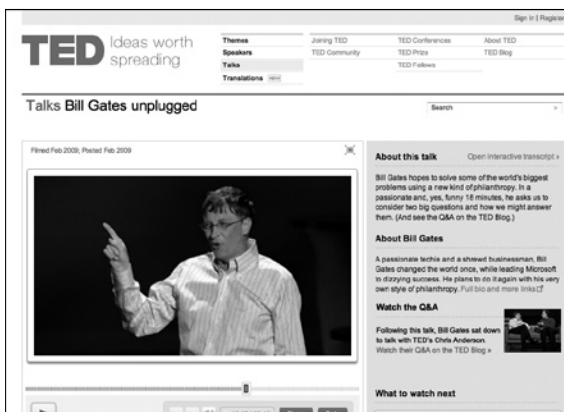
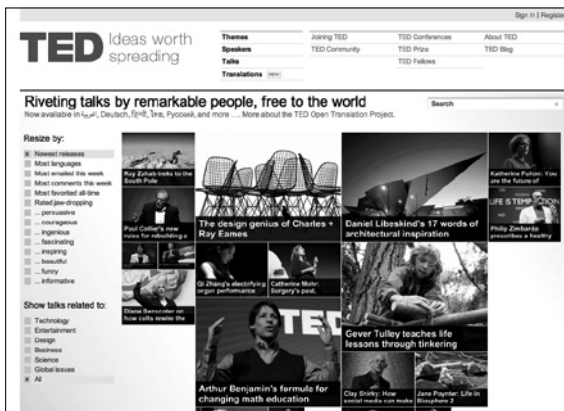


Abb. 9 Screenshot aus
Ted.com: Startseite

Abb. 10 Screenshot aus
Ted.com: Bill Gates unplugged

beantwortet: Unter dem Slogan *ideas worth spreading* zeigt die Website zahlreiche Bilder von Vortragenden, die gestikulieren, lachen, besorgt, nachdenklich, witzig wirken. (Abb. 9)

In den TED-Videos wird der Vortragende in den Mittelpunkt gestellt, mit diversen Kameras aus unterschiedlichen Perspektiven gefilmt und exzellent ausgeleuchtet, kurzum: als Genie und charismatischer Verfechter seiner Ideen in Szene gesetzt. Schon die Startseite lässt keinen Zweifel daran, dass es hier um die Verbindung jeweils einer Person mit einer Idee geht – eine Verbindung, die sich in den prinzipiell auf 20 Minuten beschränkten Vorträgen herstellen soll. Die Vortragenden illustrieren die ‚Idee‘, die sie mittels der *TED-Community* verbreiten möchten, immer auch durch persönliche Anekdoten – sie treten offensiv nicht nur als Animatoren, sondern vor allem auch als *Principals*, also als Bekennende, in Erscheinung.

Dabei steht die immer wieder hervorgehobene Exklusivität des Live-Events keineswegs in Widerspruch zur allgemeinen Verfügbarkeit der Online-Dokumentation. Online- und Offline-Szenario sind hier vielmehr optimal ineinander verschränkt, indem beide wechselseitig zur Attraktivität des jeweils anderen beitragen. Gerade die Kombination aus Exklusivität und Zugänglichkeit, Live-Szenario und Online-Archiv, erlaubt es, die Vortragenden als *the world's leading thinkers and doers* zu inszenieren.

Nicht nur die Tatsache, dass TED-Vorträge online höchste Nutzerquoten erreichen, sondern auch die hier versammelte Prominenz der digitalen Welt legt nahe, das TED-Konzept als prototypisch zu betrachten. Und tatsächlich findet sich hier eine ganz bestimmte Form, Vorträge im Zuge ihrer Dokumentation motivisch zu erfassen, perfektioniert:

Der Vortragende wird bei TED als wesentlicher Bestandteil seiner Präsentation präsentiert, indem er als Verkörperung dessen in Szene gesetzt wird, was er vorträgt. Die vorgetragenen Inhalte werden in der Persona des Vortragenden und ihrem Bekenntnis zu dem, was sie präsentiert, beglaubigt. Entsprechendes Pathos wird bereits durch den Vorspann installiert, ohne den kein TED-Vortrag online abrufbar ist: *remarkable people – unmissable talks – now free to the world*.

Dabei sollte man sich durch die Inszenierung der Vortragenden als charismatische weltverändernde Ideengeber nicht darüber hinwegtäuschen lassen, dass es hier keineswegs um die Restituierung eines souveränen Vortragenden geht. Was stattdessen ins Auge fällt, ist das Branding, das schon das Live-Szenario prägt und

durch die mediale Rahmung online – mittels Vorspann und Web-Design – verstärkt wird. *TED* präsentiert die Präsentationen, stellt die Vortragenden auf seine Bühne, der Brandname ständig im Bild.

Evidenz wird dabei mittels der Figur des Exemplarischen produziert. Indem die Vortragenden das Vorgetragene durch ihr persönliches Bekenntnis beglaubigen, sind sie exemplarisch im doppelten Sinne: Sie sind beispielhaft im Sinne des Vorbildcharakters der *TED*-Community und zugleich im Sinne der Verkörperung ihrer Idee, beispielhaft also im Sinne eines Belegs für die Wirkungskraft der vorgetragenen Inhalte. Durch die Kombination von Exklusivität und freier Verfügbarkeit wird diese Exemplarität zusätzlich verbürgt und mit dem *TED*-Siegel beglaubigt.

Die Strategie, Vortragende auf das Motiv des exemplarischen Ideen-Performers zu bringen, erweist sich dabei als so erfolgreich, dass vormalig gegebene diskursive Grenzen mühelos überblendet werden: Wer hier Wissenschaftler ist (wie beispielsweise der Jurist Lawrence Lessig), wer Unternehmer (wie Bill Gates), wer Manager oder Künstler, das interessiert hier kaum noch. Genauer gesagt: Es wird suggeriert, dass exemplarische Ideen-Performer in der Tendenz ohnehin immer von allem ein bisschen sind und gewissermaßen über diesen Dingen stehen. (Abb. 10)

Dass diese Entdifferenzierung sich nicht zufällig mit dem Konzept des Exemplarischen verbindet, zeigt ein Blick in die Geschichte des Vortragens: So ist es in der entstehenden philologischen Vortragspraxis um 1800 genau die Verschiebung vom Exempel im Sinne des musterhaften Vortrags zum Exempel im Sinne des belegenden Beispiels, die zum Distinktionsmerkmal von damals erstmals so bezeichneter <Wissenschaftlichkeit> wurde. Die Figuration von Evidenz wird hier gewissermaßen aus der Performanz des Vortrags heraus in das Verhältnis zwischen Aussage und Beleg verschoben. Auf der *TED*-Bühne tritt dieses Merkmal von Wissenschaftlichkeit wieder in den Hintergrund, wenn es im Sinne des Exemplarischen erneut um die Performance des Vortragenden geht, und zwar im Sinne einer zu erzielenden <High-Performance>.

Alle Fäden scheinen zusammenzulaufen, wenn Bill Gates in seiner Eigenschaft als Vorstand der *Gates Foundation* über *The Art of Teaching Science* spricht, die zu verbessern die ökonomische Zukunft der USA sichern helfen soll. Gates präsentiert Untersuchungsergebnisse, denen zufolge es, um in der Kunst und Naturwissenschaften zu unterrichten, keineswegs auf akademische Grade, sondern einzig und allein auf die persönliche Performance des Lehrers ankomme. Wobei zu beklagen sei, dass gerade diese Lehr-Performance bisher nicht systematisch in den Blick genommen und gefördert werde. Dem sei allerdings, und hier kommt die *Gates Foundation* ins Spiel, nicht zuletzt durch die audiovisuelle Dokumentation und Distribution von Lehre beizukommen – einerseits im Sinne von Controlling (*Classroom-Surveillance*), andererseits im Sinne der Verbreitung von Best-Practice-Beispielen per Videodokumentation.

Bill Gates unterstreicht, dass es ihm bei seinem Auftritt seinerseits darum geht, als Beispiel zu wirken, als Beispiel zwar nicht für die Kunst, Naturwissenschaft zu unterrichten, wohl aber als Beispiel für das zivile Engagement großer Persönlichkeiten für die Lösung der Probleme dieser Welt. So wie es in der Kunst, Naturwissenschaft zu unterrichten, vor allem darum ginge, durch das eigene Beispiel zur Naturwissenschaft zu motivieren, will auch Bill Gates seinesgleichen motivieren, sich gesellschaftlich zu engagieren. Im Motiv des exemplarischen Ideen-Performers als extremer Form der Personalisierung kommt solchermaßen auch das Dispositiv «Motivation» zu sich selbst, denn dieses Motiv soll wiederum vor allem motivieren. Die Vortragenden werden als kreative, intellektuelle, unternehmerische Persönlichkeiten in ein Bild gesetzt, das sie als motiviert und motivierend erscheinen lässt, als «Medien» von Motivation.

Auch außerhalb von *TED* weisen so genannte *motivational lectures* höchste Clickraten auf, allen voran der wohl meistrezipierte Vortrag aller Zeiten, die *Last Lecture* des mittlerweile verstorbenen Psychologen Randy Pausch mit dem Titel *Achieving Your Childhood Dreams* von 2007, in der Pausch, sterbenskrank, an sich selbst das Exempel eines gelungenen Lebens statuiert. (Abb. 11)

Viel rezipiert werden auch die Präsentationen so genannter *motivational trainer*, Management-Berater, die mit Schulungen von *High-Potentials* und so genannten Führungskräften Geld verdienen. Allerdings zeigen sich hier – gleichsam im Zentrum des Motivations-Dispositivs – auch seine Aporien: Im Zeichen des Exemplarischen sind die Präsentationen dieser *motivational trainer* zum Erfolg verdammt, nichts wäre schließlich unglaublicher als ein erfolgloser Erfolgstrainer. Doch mit dieser Notwendigkeit stellen sich zugleich Zweifel ein: Hat das, was hier vermittelt wird, überhaupt noch Bestand jenseits der Funktion, das Bild des erfolgreichen Erfolgstrainers als solches zur Erscheinung zu bringen? Und zeigt sich in der Selbstevidenz dieses Bildes damit nicht auch, worin der Erfolg des Erfolgstrainers vor allem besteht, nämlich in der Faszination des sich selbst bestätigenden Bildes auf Seiten eines Publikums, das in der Regel selbst gerade nicht erfolgreich ist? In ihrer Perfektion kreist Motivation unbewegend bewegt in sich selbst. Dies tut der Wirkungsmacht des Dispositivs «Motivation» jedoch keinen Abbruch.

Diejenigen, deren Vorträge im Rahmen von *TED* präsentiert werden, stehen dabei offenbar auf der Gewinnerseite. Unvergleichlich viel größer ist jedoch die Zahl derer, die ihre Vortragsvideos nicht auf *TED*, sondern auf Social-Network-Plattformen wie *Facebook* oder *Xing* präsentieren. Bezeichnenderweise ist die Mehrzahl aller Online-Vortragsarchive mittlerweile mit so genannten Embed-Funktionen ausgestattet, die diese Verbindung zu Social-Network-Plattformen nahe legen und vereinfachen. *Make your Research known* – ein Motto wie das der naturwissenschaftlichen Präsentations-Plattform *Scivee* lässt bereits ahnen, wohin das führt, nämlich in eine Form der Selbstvermarktung, in der der Online-Vortrag zu einem Teil des eigenen, online präsentierten «Profils» wird.¹⁶

¹⁶ Zur Selbstdarstellungslust in Online-Profilen und deren Vernutzung vgl. David Joselit, Profile, in: *Texte zur Kunst*, Heft 73, «Nach der Krise», März 2009, 19. Jg., 73–81, bes. 77.

Schon etymologisch ordnet sich diese Profilierungs-Praxis ins Dispositiv der Motivation ein, ist doch das Profil nicht nur der motivisch besonders hervorstechende, wieder erkennbare Umriss, sondern vor allem auch das Täterprofil. Das Profil ist also nicht nur dem Motiv verwandt, sondern zugleich eine Beschreibung desjenigen, der ein Motiv hat. Im Profil zeigt sich jemand, der ein Motiv hat und ist, und der daher in keiner Weise mehr motiviert werden muss – jemand, der präsentiert, wie er präsentiert. Idealerweise macht ein Täterprofil den, der ein Motiv hat, zugleich auffindbar. Und auch wer sich online ein Profil schafft, will auffindbar sein, indem er sich als jemand zeigt, der motiviert ist. Zum Beispiel indem er sich in einem Netzwerk wie *Xing* in die dort herrschende <biere mich / suche Verwendung> Struktur einordnet.

Bezeichnenderweise bleibt auch diese Form der *motivational lecture* von der Figuration des Exemplarischen bestimmt. Auch hier ist die Beziehung zwischen Vortragenden und Vorgetragenem zentral, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen, denn das Vorgetragene interessiert hier im Wesentlichen im Hinblick auf die darin exemplarisch beglaubigten Kompetenzen des Vortragenden. Als Teil eines entsprechenden Profils werden Online-Vorträge vor allem zum Bestandteil einer öffentlichen Bewerbungsmappe, ein auf Dauer gestelltes <Vorsingen>. Allerdings ist diese Inanspruchnahme nicht auf den Zweck beruflichen Fortkommens beschränkt, sondern Teil einer ubiquitär werdenden Bewerbungskultur, die heute, wie Ramon Reichert formuliert, «den gesamten sozialen und politischen Raum durchdringt».¹⁷

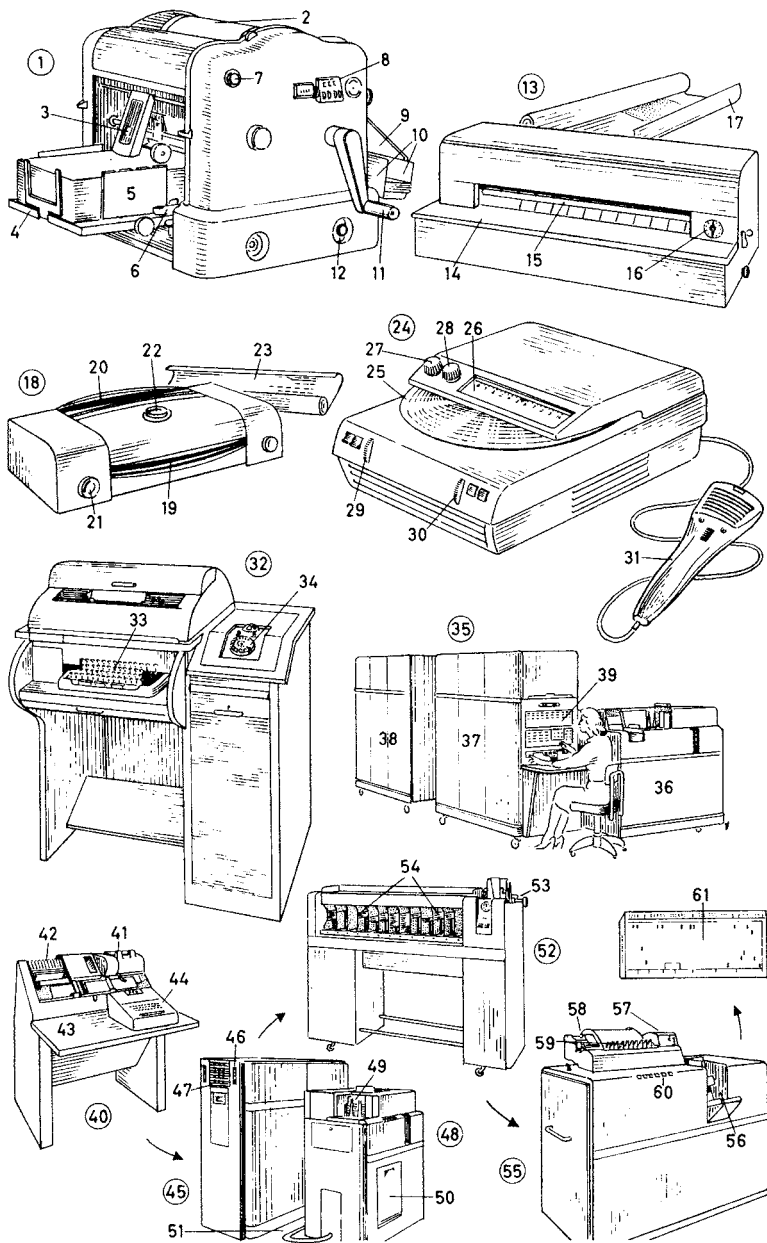
In die Selbstevidenz des Online-Profiles eingebettet, liegt auf der Hand, wie sich Motiv und Motivation von Vorträgen zueinander verhalten. Zugleich schließt sich aber auch jener Spielraum medialer Transposition, in dem sich zwischen on- und offline, zwischen Präsentation und Präsentation, die Figuration von Evidenz verschieben und befragen lässt, jener Spielraum, in dem das Motivwerden des Vortrags wissenspoietisches Potential entfalten könnte. Diesen Spielraum offen zu halten und mittels medientechnischer und epistemologischer Experimente zu nutzen¹⁸, kann und muss damit auch eine praktische Form der Kritik an den Selbstevidenzen des Dispositivs Motivation sein.



Abb. 11 Screenshot aus
Youtube.com: Randy Pausch,
Last Lecture – Achieving Your
Childhood Dreams

¹⁷ Ramon Reichert, *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*, Bielefeld (transcript) 2008, 112.

¹⁸ Vgl. die Konferenz «Die Performance der Lecture im Netz» (9./10. 10. 2009, Kampnagel Hamburg), <http://petersblog.wissenschaftskommunikation.info>.



BILDERSUCHE

Das *World Wide Web* wartet mit folgendem Paradox auf: Einerseits nimmt die Masse des veröffentlichten Materials mit beschleunigtem Tempo immer größere Ausmaße an, andererseits ist das Auffinden treffender Stellen leichter geworden denn je. Oft liefern generische Suchverfahren, etwa das von *Google*, schneller und zuverlässiger die gewünschten Informationen als die speziell angelegten Inhaltsverzeichnisse und Übersichten der Web-Redaktionen von Firmen und Einrichtungen. Die Erschließung von Textkorpora mit der *brute-force-Methode* des Volltextindexes lässt alle raffinierten semantischen philologischen Erschließungstechniken weit hinter sich.

Dieses Hase-Igel-Verhältnis zwischen vorwärtsstürmender Materialfülle und emsig sammelnder Indexierung bringt die Medialität des Suchens selbst zum Ausdruck, denn nur diejenige Nadel, die im Heuhaufen¹ gefunden wurde, kann auch wahrgenommen werden. So wird – in treffender Metaphorik – das von den Suchmaschinen nicht erschlossene WWW auch als *dark web* bezeichnet. Zwischen Wahrnehmung und Ding sitzt ein Medium, und das heißt <Suchmaschine>. Wie das Licht und der Schall für das Sehen und das Hören muss das Suchen im *World Wide Web* wohl als Wahrnehmungsmedium gelten gelassen werden.

Aber so atemberaubend effizient die automatische Suche im Falle der Textmassen des Web auch sei – und dies ist unser zweites Paradox –, bei Bildern lässt sie sich nicht in Anschlag bringen: vor ihrer Widerständigkeit versagen auch so grandiose Systeme wie *Google*. Hierum geht es in diesem Text, und er wird die Pointe liefern, dass es sich nicht um ein informatisches Problem handelt, eines, das sich mit raffinierteren Algorithmen und schnelleren Computern in den Griff bekommen ließe, sondern eines medialer Praxis.

Um das offenbar Besondere der Bildersuche klären zu können, soll zunächst gefragt werden: Wie kommen die erstaunlichen Leistungen der Suchmaschinen für das *World Wide Web* zu Stande?

¹ Joseph Weizenbaum verglich das Internet allerdings eher mit einem Misthaufen. Etwa in Helmut Merschmann, Joseph Weizenbaum – Der zornige alte Mann der Informatik, in: *Spiegel Online*, 8. 1. 2008, <http://www.spiegel.de/netzwelt/tech/0,1518,527122,00.html>, gesehen am 6. 5. 2009.

Jeder Text im WWW hat eine Adresse, die URL. Sie entspricht der Seitenzahl, die beim Buch als Adresse des Indexeintrags dient. Genau wie ein Buchindex muss nun für einen Index des WWW jedes Wort mit seiner Adresse versehen werden. Der Vorgang beim Buch wie beim WWW ist dabei der selbe: pro Adresse – URL oder Buchseite – müssen alle zu indizierenden Wörter aufgelistet werden, was beim Buch offenbar sehr viel einfacher ist als beim WWW, denn die Buchseiten liegen vor. Demgegenüber müssen alle Adressen im WWW zunächst erst einmal gefunden und abgearbeitet werden, wofür das Metier den Begriff des *Crawlers* erfunden hat: des Programms, das gleichsam durchs Wörtermeer krault.

Dieses ergibt dann eine Liste, die alle Indexeintragungen pro Seite, resp. URL, aufzählt. Anschließend wird diese Liste umsortiert, denn wir wollen ja nicht wissen, welche Stelle welche Wörter enthält, sondern an welcher Stelle ein bestimmtes, uns interessierendes Wort auftaucht. Diese invertierte Liste liefert dann die Basis für die Suchanfrage, bei der dann nur nachgeschlagen werden muss, welche Adressen neben dem Suchwort stehen. In Büchern sind die Adressen numerisch sortiert, die Seitenzahlen stehen in aufsteigender Reihenfolge. Im WWW muss vor allem Komplexität reduziert werden, denn beliebte Wörter haben leicht Millionen oder Milliarden Fundorte. Die Sortierung und damit Gewichtung dieser Adressen ist dann das Geschäftsgeheimnis der Suchmaschinen: bei *Google* heißt sie *Page Rank* und hat erstaunlich viel mit der Signifikanz eines Wortes zu tun.

Emsige Sammelei und einige Rechenleistung sowie die raffinierte Methode der invertierten Listen machen das Auffinden von Textstellen berechenbar, also dem Computer zugänglich. Das Entscheidende dabei ist, dass keine Semantik, keine Bedeutung dabei im Spiele ist, denn Computer kennen die Dimension der Semantik im Prozess der Semiose nicht, sie operieren rein syntaktisch.

Der Wortschatz einer Sprache wie dem Deutschen oder Englischen umfasst einige 100.000 Wörter.² Das sind extrem wenige im Vergleich zu allen schreibbaren Buchstabenkombinationen. Allein bei Wörtern aus sechs Buchstaben über einem Alphabet von sechsundzwanzig Zeichen kommen gut 300 Millionen möglicher Wortbildungen heraus: aaaaaa, aaaaab, ..., zzzzzz, zzzzzz.

Der Wortschatz von sechsbuchstabigen lexikografisch *gültigen* Wörtern hingegen liegt bei ungefähr 5.000, was dann eine Reduktion um mindestens den Faktor 60.000 ausmacht: Nur etwa ein Sechzigtausendstel aller schreibbaren Zeichenkombinationen von sechs Buchstaben sind tatsächlich Wörter: abakus, abbild, ..., zypem, zysten.

Auch das wird Niklas Luhmann im Sinne gehabt haben, als er <Medium> so definierte:

Diejenigen evolutionären Errungenschaften, die an [...] Bruchstellen der Kommunikation ansetzen und funktionsgenau dazu dienen, Unwahrscheinliches in Wahrscheinliches zu transformieren, wollen wir Medien nennen.³

Aber was wird hier wahrscheinlicher? Der Akt des Verstehens und damit das Zustandekommen von Kommunikation, und zwar, wie wir berechnet haben, schon einmal um mindestens den Faktor 60.000 bei Wörtern aus beispielsweise sechs

² <http://www.dict.cc>, gesehen am 6. 5. 2009.

³ Niklas Luhmann, *Soziale Systeme – Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1994, 220.

Zeichen. Dies schon deshalb, weil aus dem Rauschen der Sprache tatsächliche Wörter herausgefischt werden können, die dann auch eine Bedeutung haben. Die Formbildung von Wörtern im Medium der Schriftsprache stellt statistisch ein so unwahrscheinliches Ereignis dar, dass die Tatsache der Verständigung ohne die Zuhilfenahme von Wörtern überschlagsmäßig die Chance etwa eines hohen Lotogewinns hätte.

Die *Sesamstraße* des *Children's Television Workshop* ist dafür berühmt, drögen, schwer verdaulichen Schulstoff, gegen den das infantile Lustprinzip sich sträubt, auch diesem schmackhaft zu machen. Da gibt es, wie wir alle wissen, die Abteilung *many words begin with ...*, und dann kommt Grobi und skandiert den jeweiligen Buchstaben des Tages, etwa das beliebte C.

Unter diesem Buchstaben werden dann die ABC-Schützen später auch einen Lieblingsbegriff, sei es *cookie* oder *Christentum* in ihrem Lexikon finden; die Zuordnung ihrer Sozialisation in Sachen Alphabet und Wortkunde wird sich dann gelohnt haben. Die lexikografische Ordnung der Wörter, die gerade keine semantische ist und sich damit von Computern mühelos verarbeiten lässt, beruht auf mehreren medialen Techniken von erheblicher Erfindungshöhe aus der Computer-Vorzeit: zunächst auf der Notation von Sprache in Symbolform, die dem flüchtigen Schallereignis der Rede eine dauerhafte und damit dem *post-processing* zugängliche Form gibt. Im Falle von Begriffsschriften kann und muss unmittelbar eine abzählende Wort-Ordnung erfolgen, die allerdings besonders schwer zu lernen ist, etwa beim Chinesischen. Im Falle eines kurzen phonetischen Alphabets hat man es einfacher, – die Abfolge der Wörter ergibt sich aus der Ordnung ihrer Buchstaben, leicht auch ohne Zuhilfenahme von Computern. Allerdings ist zuvor noch das zu machen, was für Computer unmöglich ist: die Separation des Redeflusses in lexikografische Atome: also die Erfindung des Wortes selbst.

Ivan Illich schreibt:

Wir vergessen manchmal, daß Wörter Kreaturen des Alphabets sind. [...] Unsere Art <Wörter> nahmen, wie die anderen syntaktischen Bestandteile des Sprechens, erst Bedeutung an, nachdem sie während der ersten Jahrhunderte der Alphabetbenutzung mit dessen Hilfe <ausgebrütet> worden waren.⁴

Die Schrift parierte diese Brut dann viel später mit der Erfindung der Leerstelle, dem so bedeutenden Nichts, der würdigen Schwester der Null, die für die Arithmetik eine vergleichbare Rolle als deutliche Anwesenheit der Abwesenheit innehat. Die Null war für die Vollendung des Stellenwertsystems erforderlich, das Spatium fürs Wort. Sieht man sich Reproduktionen früher Texte im phonetischen Alphabet an, wird man zunächst die Leerstelle als Worttrenner vergeblich suchen. Erst später halfen die Leerstellen als Worttrenner, den Textfluss zu unterteilen.

Die Scholastik hat, darauf bauend, dann alle die uns wohlbekannten technischen Hilfsmittel ersonnen: Absätze, Gliederungen, Kapitel, die Voraussetzungen des Adress-Systems der Seitennummerierung.

⁴ Ivan Illich, *Im Weinberg des Textes – Als das Schriftbild der Moderne entstand*, Frankfurt/M. (Luchterhand) 1991, 42.

Gäbe es die Worttrennung nicht, dann gäbe es nur Mustererkennung bei der Suche, die auf Enthaltensein einer Zeichenkette – des Gesuchten – an irgendeiner Position einer anderen – des durchsuchten Textes – abprüfen müsste. Eine zu suchende Textpassage, die aus der Rede wahllos herausgegriffen werden müsste – wahllos, weil es ja die sinnreiche Wahlhilfe der Wortgrenzen nicht gäbe – irgendein hoffentlich signifikanter Text-*cut-out* also müsste uns im Sinne eines gut gegriffenen – eigentlich müsste es heißen: <wörtlichen> –, also eines guten Zitats als Schablone dienen. Wahrscheinlich hätte die Menschheit unter diesen Umständen spätestens jetzt das Wort erfunden. Sprachen mit nicht sehr hoch entwickelter Schrift-Technologie, etwa das Abchasische, das «ab 1932 auf der Basis des Lateinischen, ab 1938 des Georgischen und ab 1954 des Russischen geschrieben» wurde⁵, glänzen so auch mit ungefügten Wort-Giganten:

Die umständliche deutsche Frage <Wie konnte sie, das arme Ding, es ihm nicht geben?> wird mit einem einzigen Wort ausgedrückt: <Jeschpaleseyntagweschasaj?>⁶

Um etwa das <arme Ding> von <ihm> lexikografisch zu isolieren und damit zu eigenständiger Wort-Existenz zu verhelfen, hilft nur eine kodifizierte Grammatik, die beschreibt, wie komplexe Ausdrücke aus den Lexemen zu konstruieren sind, die man dann separat in Lexika notieren und damit dann auch suchen kann. Und die hat, folgen wir einschlägigen Autoren⁷, der Buchdruck als technisches Medium überhaupt erst hervorgebracht.

Doch bei Bildern gibt es weder Grammatik noch Lexik, die bei den Wörtern für die Suche so entscheidend sind. Die Zahl der isolierbaren Bild-Signifikanten ist wohl unendlich, höchstwahrscheinlich sogar unabzählbar groß, und damit ist ihre Menge mächtiger als die der berechenbaren Zahlen⁸ – anders als bei endlich vielen Wörtern mit jeweils nur ein paar Synonymen, die wir dann in einem endlichen Prozess linear lexikografisch absuchen können.

Welche Strategien sind nun denkbar, dennoch nach Bildern zu suchen, wenn das Ablaufen entlang einer Zählordnung nicht in Frage kommt?

Da haben wir erst einmal Bildsuche als Textsuche. Man sucht nach irgendwelchen Bildern, die in der Nähe bestimmter Wörter stehen, wie es die Bildersuche von *Google* tut. Im Grunde handelt es sich natürlich auch um Text-Suche, was sich etwa dadurch leicht belegen lässt, dass selbst beim Suchbegriff <unsichtbar> lauter Bilder erscheinen.

Genuine Bildsuch-Programme dagegen, die nicht auf Textsuche zurückgreifen, müssen sich natürlich an Bildhaftes als Such-Vorlagen halten, etwa an Farbe und Form. Denn ein Bild muss nach Ähnlichkeit klassifiziert werden, nicht nach exakter Übereinstimmung mit der Suchvorlage wie beim Text. Nun ist aber der Begriff des Bildes mit dem der Ähnlichkeit eng verwandt: «Und Gott sprach: <Lasset uns Menschen machen nach unserem Bilde, uns ähnlich>».⁹ Mitchell schreibt: «<[I]mage> is to be understood not as <picture>, but as spiritual similarity.»¹⁰ Diese spirituelle Ähnlichkeit, die jedem Bilde, auch dem <picture> anhängt, muss nun für eine Bildersuche im Internet schnöde in ein informationelles Maß

⁵ <http://www.georgien.net/Geschichte/Neuzeit/Unabhang3.html>, gesehen am 4. 7. 2001.

⁶ Bernhard Zand, Klang der Kieselsteine, in: *Der Spiegel*, Nr. 22 / 28. 5. 2001, 221.

⁷ Michael Giesecke, *Sinnenwandel Sprachwandel Kulturwandel*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1992.

⁸ Alan M. Turing, On Computable Numbers, with an Application to the «Entscheidungsproblem», in: *Proc. of the London Math. Society*, 2, Vol. 42, 1936.

⁹ I. Mose 1, 26.

¹⁰ Nelson Goodman, nach William J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago / London (The University of Chicago Press) 1986, 31.

233 Telefon und Telegrafie

1-51 Telefon *n* (Fernsprecher *m*),**1-17 die Handvermittlung**(das Handvermittlungsamt), ein Fernsprechamt *n* (Amt),1 die öffentliche Sprechstelle (Fernsprechstelle), ein Telefonhäuschen *n*:

2 der Münzfernsprecher (Telefonautomat)

3 das Fernsprechbuch (Telefonbuch)

4 der Fernsprechteilnehmer

5 der Vermittlungsschrank; *früh.*

Klappenschrank,

6-12 der Vielfachumschalter:

6 das Anrufsignal, ein Leuchtsignal *n*7 die Klinke, ein Federkontaktschalter *m*

8 das Klinkenfeld

9 der Stöpsel

10 das Stöpselfeld (Vielfachfeld)

11 die Verbindungschnur (Stöpselschnur) zweier Stöpsel *m*

12 der Umschalter;

13 die Kopfgarnitur;

14 das Kinnmikrophon

15 das Telefon, ein Kopfhörer *m*;

16 die Telefonistin

17 der angerufene Fernsprecher;

18 der Nummernschalter:

19 das Antriebsrad

20 die Schneckenwelle

21 der Stromstoßflügel

22 die Rückzugfeder

23 der Stromstoßkontakt;

24-41 die automatische Vermittlung

(das automat. Amt, Selbstanschluß-

amt),

24 der Fernsprechapparat

(Fernsprecher, das Telefon), mit

Selbstanschluß *m*:

25 das Telefongehäuse

26 die Wählerscheibe (Wählscheibe)

27 der Lochkranz

28 der Anschlag

29 die Gabel

30 der Telefonhörer (Hörer)

31 der Teilnehmer

32 die Drahtleitung, zur Vermittlung

33 der Vorwähler

34 der Kontakttarm

35 der Kontaktsatz

36 die Wählerwelle

37 die Verbindungsleitungen *f*

38 der Gruppenwähler

39 die Kontaktbänke *f*

40 die Verbindungsleitung

41 der Leitungswähler;

42 der Hebdrehwähler:

43 die Wählerwelle

44 der Kontakttarm

45 die Kontaktbank

46 der Drehteil

47 der Hubteil

48 der Drehmagnet

49 der Hubmagnet

50 das magnet. Sperrsystem

51 die Rückstellfeder;

52-67 Telegrafie *f*,52-64 die Morseanlage, zum Senden *n*und Empfangen *n*:52 die geerdeten Platten *f*

53 die Batterie

54-63 der Morseempfänger (Morse-

schreiber):

54 die Elektromagnete *m*

55 der Anker

56 der Ankerhebel

57 die Rückzugfeder

58 der Schreibstift

59 die Federrollen *f*

60 die Papiertrommel

61 der Papierstreifen

62 die Morseteichen *n* (die Morse-

schrift)

63 die Papierbandrolle;

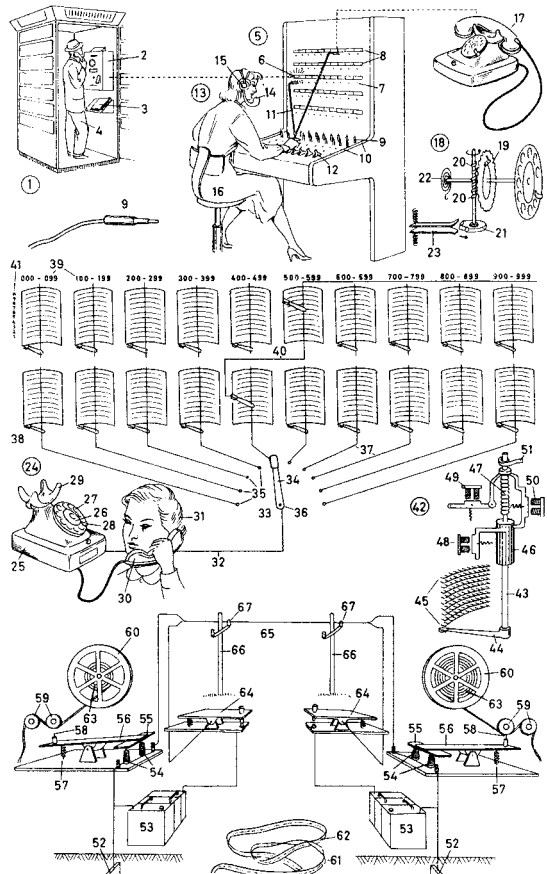
64 die Morsetaste (der Geber, Sender);

65 die Übertragungsleitung

66 der Telegrafmast, ein Frei-

leitungsmast *m*

67 der Porzellanisolator



Telefon und Telegrafie, aus *Duden Bildwörterbuch*, Mannheim 1958

übersetzt werden. Denn wir würden auch ein solches Bild als Resultat einer Bildsuche erwarten, das vielleicht nur ein wenig heller oder dunkler wäre als das vorgestellte, was jedes Pixel ja tatsächlich veränderte. Ein Treffer wäre mithin auch dann zulässig, wenn so gut wie jedes Pixel des ersten von dem des zweiten Bildes verschieden wäre, und auch selbst dann, wenn die Zahl der Pixel beider Bilder unterschiedlich wäre wie bei einer Verkleinerung oder Vergrößerung.¹¹

Bilder entziehen sich einer Klassifikation, die nur die Kategorien der Identität oder des Unterschieds benutzt. Bilder können auch dann gleich sein, wenn sie sich sehr ähnlich sind, und sie werden schon bei kleinsten Abwandlungen ganz andere. Allerdings weiß die Neuzeit, so Foucault: «Die Ähnlichkeit ist nicht mehr die Form des Wissens, sondern eher die Gelegenheit des Irrtums, die Gefahr, der man sich aussetzt, wenn man den schlecht beleuchteten Ort der Konfusion nicht prüft.»¹² Deshalb haben Bilder auch einen so schlechten wissenschaftlichen Leumund: Ihnen fehlt eindeutig die Eindeutigkeit.

¹¹ Aber auch: Ein Bild kann vom Klassiker zum Kalauer mutieren, wenn nur eine Handvoll Pixel verändert wird, etwa bei der Ente mit Goldhelm aus der Kollektion der donaldisierten Kunstwerke der duckmoma: <http://www.duckmoma.de>, gesehen am 22. 8. 2009.

¹² Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1991, 83.

Uns bleibt also für die Bildersuche nur eine Klassifikation nach Ähnlichkeit, einer vor-rationalistischen Kategorie. Ähnlichkeit drückt sich dann als Maßzahl aus, die den Abstand zwischen abgefragter Bild-Eigenschaft und Trefferkandidaten angibt. Gemessen werden die Farbanteile im Bild, Formen und Muster.

So etwas heißt *Query by Image Content*, und die St. Petersburger Eremitage hat ein solches System zum Durchforsten ihres Bestandes implementiert.¹³

Man wählt etwa die Farbe aus einer Palette und bestimmt den Anteil am Bild durch einen Schieberegler. Oder eine Grundform aus einem Angebot wird in einer passenden Farbe auf die Fläche gesetzt. Die Suchergebnisse sind dann tatsächlich hinsichtlich der festgelegten Eigenschaften auch ähnlich, aber treffsicher kann man diese Suchmethoden nun wirklich nicht nennen. Man merkt ihnen das rein Syntaktische an, das aber, im Unterschied zur Textsuche, die wenigstens die bereits vorhandenen semantischen Einheiten – die Wörter – verwenden kann, keinen Zusammenhang zur Bildsemantik hat. Und trotz einiger Fortschritte, die die Computergrafik durchaus zu verzeichnen hat, die Bilder – wenngleich nur unzulänglich – segmentieren kann, hat sich daran auch nichts Grundsätzliches verändert.

Wie ist das zu verstehen? Friedrich Kittler stützt sich auf Vilém Flusser, wenn er rasant zusammenfasst:

Am Anfang ein vierdimensionales Kontinuum aus Raum und Zeit, nur mit dem Nachteil behaftet, daß keine Einzelheiten verarbeitet, übertragen, gespeichert werden können. Daraufhin, als Einführung von Codes im allgemeinen, die Herauslösung dreidimensionaler Klötze aus diesem Kontinuum, einfach, um es bezeichnen zu können: mit einem Grabstein, einer Pyramide, einem Götterstandbild. Als ein erstes Symbolsystem mit dem einzigen Nachteil, daß jeder solche Klotz, einfach weil er da ist, etwas anderes notwendig verdeckt. Um dieses Handicap zu beheben, [...] wurden die Klötze zunächst durch zweidimensionale Bilder abgelöst und diese Bilder, wann immer Bilderstürme oder Reformationen die ihnen eigene Verdeckung erkannten, ihrerseits durch lineare Schriften ersetzt. Schließlich und endlich wich die Verdeckung, die auch und gerade unsere Buchkultur aus schreibenden Göttern, Dichtern und Denkern produziert, einem Zeichensystem von null Dimensionen, das Verdeckungen folglich definitionsgemäß ausschließt, dem Zifferncode der Mathematik.¹⁴

Die Welt ist also mindestens vierdimensional, alles Räumliche dreidimensional, das Bild umfasst zwei, die Schrift eine und schließlich die Zahl als punktgenaue Markierung null Dimensionen. Umgekehrt aufwändig werden dann die Suchläufe über null-, ein- oder zweidimensionale Suchräume: Die Zahl als Inbegriff der Vollendung des Programms des Rationalismus und als *scheinbar* alles gleich machendes Codesystem des Computers überspringt die Mühe der Suche und gestattet sofortige Adressierung, der Aufwand ist minimal. Die Koordinate muss nicht erst gesucht und damit ermittelt werden, sie ist schon da.

Das Bild bürdet jedem Suchenden nicht nur seine zwei Dimensionen auf. Es besitzt zudem eine so ungeheuere Varietät, dass eine errechnete Bildähnlichkeit keine zufriedenstellenden Ergebnisse zeitigt. Es kommt offenbar nicht nur darauf an, dass im Computer sowohl Text als auch Bild eigentlich Zahl sind – repräsen-

¹³ <http://www.heritagemuseum.org/>, gesehen am 6. 5. 2009.

¹⁴ Friedrich Kittler, *Computeran-alphabetismus*, in: Dirk Matejovski/Friedrich Kittler (Hg.), *Literatur im Informationszeitalter*, Frankfurt/New York (Campus) 1996, 237–251, 245.

tiert im binären Code – und so alle Medientypen gleichermaßen denselben Algorithmen unterworfen werden können. Wir haben es bei Zahl, Schrift und Bild mit drei Basismedien¹⁵ zu tun, die zwar seitens des Codes, aber nicht seitens der kulturellen Praxis, zu der eben auch ihre Indexierung gehört, ineinander überführbar sind.

Es kommt bei einer effizienten Bildersuche also nicht nur auf die Farb-, Form- oder Mustererkennung an, die besser oder schlechter funktionieren kann. Was noch gänzlich fehlt, ist die kulturelle Leistung, die die verschriftlichte Rede hinter sich gebracht hat: es gälte, *die Zahl der Bildsignifikanten auf endlich viele* einzudampfen, gleichsam Bildatome zu separieren¹⁶, was bei der Schrift, die dafür das Wort erfand, ebenfalls eine medientechnisch stimulierte kulturelle und keine maschinelle Leistung war. Mich überzeugt an dieser Stelle jedenfalls Nelson Goodmans Auffassung, einen Unterschied zwischen Bildern und Texten nicht in irgendeiner metaphysischen Qualität zu suchen, sondern festzuhalten – hier von Mitchell paraphrasiert –:

The boundary line between text and images, pictures and paragraphs, is drawn by a history of practical differences in the use of different sorts of symbolic marks, not by a metaphysical divide.

Das heißt doch: es bliebe abzuwarten, ob Bildatome, ähnlich den Wörtern der Schrift, tatsächlich emergieren werden, gleichsam als Seiteneffekte digitaler Bildersuche.¹⁷

Anläufe zur Systematisierung von Bildelementen hat es gegeben. Ein Katalog, der die Bildverschriftlichung in seinem Namen trägt, ist der Kanon der Ikonografie. Da¹⁸ geht es dann los bei <Alpha und Omega> und endet bei <Zypresse>, zwei Kandidaten auch für das erste und letzte Wort in einem normalen Lexikon. Mit *IconClass*¹⁹ ist ein kontrolliertes ikonografisches Begriffssystem entstanden, das es erlaubt, Inhalte des klassischen europäischen Kanons der Kunstgeschichte präzise verbal zu beschreiben, wonach das Bild aber kein Bild mehr ist. Die Kunstgeschichte selbst lebt in ihrer Publikationspraxis davon, Bilder eher nicht zu zeigen, sondern über Bilder zu reden.²⁰

Für die, denen die Worte fehlen, was man von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern ja nun beileibe nicht sagen kann, gibt es den Klassiker, den Bildwörterbuch-Band des *Duden*. Im Verlauf seiner vielen Auflagen seit 1937 haben sich Bildstandards so stark verändert, dass wir hier einen weiteren fundamentalen Unterschied zwischen Schrift und Bild beobachten können, nämlich die Zeitskala, auf der sich die Formen verändern, und die bei den Bildern um ein Vielfaches kürzer als bei der Sprache zu sein scheint. Oder speziell für die Kunst: «Sprache muss alt, Kunstwerke müssen neu sein.»²¹

Neuerdings dienen biometrische Verfahren dazu, auch private Fotosammlungen automatisch zu katalogisieren. *Googles* Bilderdienst *Picasa* oder *Apples iPhoto* lassen sich durch Beispielbilder trainieren und zeichnen dann Bildregionen mit den mitgeteilten Personennamen aus. Hier liegen nun berechenbare Verhältnisse

¹⁵ Wolfgang Coy, *Analog/Digital – Bild, Schrift und Zahl als Basismedien*, in: Peter Gendolla/Peter Ludes/Volker Roloff (Hg.), *Bildschirm – Medien – Theorien*, München (Fink) 2002, 155–165.

¹⁶ Der Autor hat seinen Teil dazu beigetragen, dass intellektuell erkannte Bild-Signifikanten am Computer zumindest als Bild markiert, annotiert und verknüpft werden können: www.hyperimage.eu, gesehen am 22. 8. 2009.

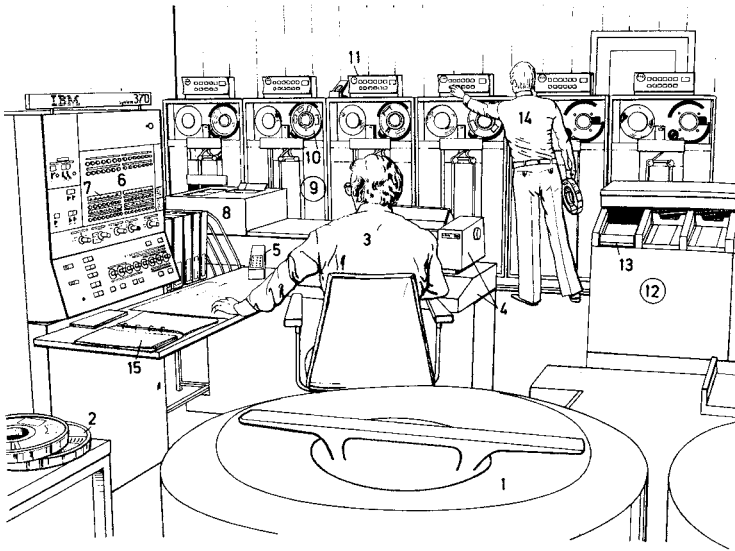
¹⁷ Es ist sicher interessant, die derzeit in den Google Labs entstehende Bild-Ähnlichkeits-Suche zu beobachten, die, wenn kombiniert mit den Gesichtserkennungs-Verfahren von Picasa, der Google-Bilddatenbank, durchaus signifikante Effekte produzieren könnte: <http://similar-images.googlelabs.com/>, gesehen am 6. 5. 2009.

¹⁸ Gerd Heinz Mohr, *Lexikon der Symbole – Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Köln (Diederichs-Verlag) 1984.

¹⁹ <http://www.iconclass.nl/>.

²⁰ Ich bin geneigt, Claus Pias zu folgen, der die Absenz des Bildes zur Voraussetzung der Disziplin der Kunstgeschichte überhaupt erklärt hat. Personal communication.

²¹ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1999, 40.



Rechenzentrum, aus *Duden*
Bildwörterbuch, Mannheim 1977

vor, die rein syntaktisch abgearbeitet werden können: die Maßverhältnisse eines menschlichen Gesichts sind nun einmal präzise und robust auszuwerten. Dass dieses alles ganz ohne Semantik abgeht, beweisen allemal die Fehler. Dem Autor beispielsweise ist der *tort* widerfahren, von *iPhoto* mit irgendeiner Radkappe in Schrägansicht identifiziert worden zu sein: ein Schicksal, das jede und jeden heutzutage treffen kann und zu dem uns erst die Fortschritte der Informationstechnologie verholfen haben.

Eine leistungsfähige Ordnung der Bilder zum Zwecke einer effizienten Bildersuche zu erzeugen, die der der Wörter ähnelt, ist offenbar nicht nur eine Frage von Kodierung und Algorithmus – eine informatische also –, sondern vor allem eine der kulturellen Praxis, die jeweils Bildlexika mit isolierbaren Bild-Atomen festzulegen hätte. Interessant ist hierbei die Frage, welche Rolle dabei die digitalen Medien und die Bild-Such-Algorithmen spielen werden, die sicherlich die Struktur der noch ausstehenden Bildlexika beeinflussen würden, so wie es im Medium der Schrift für die Sprache geschehen ist. Denn *Googles* Wörtersuche hat schließlich auch schon Spuren in unserer Schriftkultur, etwa der Art und Weise wie Referate und Vorträge entstehen, hinterlassen. Warum sollte das bei der Bildersuche anders sein? Die Vorstellung jedenfalls, Bilder seien eigentlich auch bloß Texte oder beide bloß Zahlen, scheint mir angesichts der fundamentalen Unterschiede zwischen beiden Basismedien nicht haltbar. Lassen wir Goodman noch einmal aus Mitchells Munde auf den entscheidenden, auch unser Phänomen erklärenden Unterschied zwischen Bild und Text hinweisen:

The image is syntactically and semantically dense in that no mark may be isolated as a unique, distinctive character (like a letter in an alphabet), nor can it be assigned a unique reference or <compliant>. Its meaning depends rather on its relation with all the other marks in a dense, continuous field.²²

Im Rahmen eines Dispositivs digitaler Medien, in dem es nur noch Antworten auf solche Fragen gibt, die in der Turing-Galaxis prozessierbar sind, werden Bildkanons und Bilder-Ordnungen ko-evolutiv mit den informatischen Verfahren entstehen, die sie aus dem Bilderfluten fischen: Es wäre nicht allzu überraschend, wenn sich künftig solche Frage- und Bildformen herausmendeln würden, die auch brauchbare Treffer von Bildersuchmaschinen liefern. Die anderen verschwinden dann genau so aus den Aufmerksamkeitshorizonten einer informatisierten Kultur

²² William J. T. Mitchell, *Iconology*. *Image, Text, Ideology*, Chicago, London (University of Chicago Press) 1986, 67.

wie diejenigen Websites, deren *Page Rank* oberhalb von zehn liegt und die damit faktisch unsichtbar sind – Kandidaten fürs *dark web*. Nur noch schlecht ans technische Medium des WWW und seine Bildersuche anschlussfähige Bildkorpora werden verschwinden wie Textformen, die seinerzeit vom Buchdruck in sehr exklusive Nischen gedrängt wurden, etwa solche mit stark verschränkten Bild-Text-Arrangements.²³

Ein Ikono-Grobi – man erinnere sich an den Buchstaben des Tages – also könnte in einer künftigen *Sesamstraße* an uns herantreten und sagen: *there are many pictures that look like ...*, nach denen wir dann vielleicht später erfolgreich bildhaft suchen könnten – mit gelegentlich unsinnigen Resultaten. Ohne das gute alte *C* bemühen zu müssen, das weiterhin dem *cookie* oder dem *Christentum* vorbehalten bliebe.

Die Macht der Bilder wäre damit zwar nicht gebrochen, aber in Randbereiche abgedrängt. Als Medium für subversive Formen der Kommunikation, für die Kunst allemal, übten Bilder weiterhin ihre Wirkung aus, als Projektionsfläche für ein wildes Denken.

²³ Michael Giesecke lieferte dazu die Argumente. Vgl. Michael Giesecke, *Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1998.

MEDIENWISSENSCHAFT DER MOTIVE

Unser folgender Beitrag schlägt ein großes filmwissenschaftliches Forschungsprojekt vor. Dieses Projekt einer *kinematografischen Motivforschung* nimmt einerseits Forschungen auf, wie sie schon früher immer wieder einmal unternommen worden sind. Es setzt aber erstens ein mit einer Reflexion auf Funktion und Leistung des *kinematografischen Motivs* und versieht sie so mit einem neuen Grundkonzept. Zudem schlägt es vor, der *kinematografischen Motivforschung* ein neues Werkzeug zur Verfügung zu stellen, das eine neue, verteilte Arbeitsweise ermöglichen soll: eine *Motivdatenbank*. Drittens bemüht das Projekt sich darum, der Filmwissenschaft Perspektiven im Hinblick auf eine umfassendere Medienwissenschaft zu eröffnen – und umgekehrt.

Wir beginnen zunächst mit einer Vorüberlegung zu diesem letzten Punkt. Für uns zeichnet Medienwissenschaft sich unter anderem dadurch aus, dass sie an einem dezidierten Interesse am Materiellen festhält, an der dinglich verfassten Basis aller Praxis der Sinn- und Wissensproduktion, an technischen und ästhetischen Artefakten beispielsweise. Sie untersucht die Mitwirkung und Mitarbeit der Dinge an unseren Handlungen und Erkenntnissen. Sie ist aber nicht der einzige Ort, an dem solches Spezialinteresse an den Dingen ausgebildet und prozessiert wird. Zum Beispiel wird in einer bemerkenswerten Tradition der Film als ein Ort begriffen, an dem die Dinge in besonderer Weise in den Focus gerückt werden. Unsere These dazu geht – z. B. mit Siegfried Kracauer – davon aus, dass der Film ein audiovisuelles und daher stets aufs Sinnliche und Konkrete, Einzelne und Materielle gehendes Medium ist.¹ Hier häuft er sein spezifisches Wissen an und bringt es zur Geltung. Und Geltung verschafft der Film den Dingen, indem er ihnen Operationsmacht im kinematografischen Zusammenhang zuweist. Solche im

¹ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1979.

Zusammenhang wirksamen, operativen Objekte wollen wir als *kinematografische Motive* erforschen. Denn es scheint uns, als könnte der Film ein besonders interessantes medienwissenschaftliches Beobachtungsobjekt sein, das immer schon das leistet, worum Medienwissenschaft auf ihre Weise sich ebenfalls bemüht. Sie könnte dann vom Film lernen oder sich ihm gegenüber als Beobachtung zweiter Ordnung etablieren.

1. Die Jalousie

Mühelessen können zahlreiche Beispiele für *kinematografische Motive* im Sinne der hier vorgeschlagenen Forschungen angeführt werden. Zu vielen liegen auch bereits einschlägige Untersuchungen vor, ohne dass jedoch daraus eine systematische oder historische Motivik entwickelt worden oder auch nur ein begründeter filmspezifischer Motivbegriff entfaltet worden wäre.² Hier wollen wir zur Verdeutlichung einmal ansatzweise auf ein paradigmatisches Motiv eingehen, nämlich auf die Jalousie.³

Die Jalousie ist ein Requisit oder ein Teil des Szenenbildes, ein sichtbares und wohldefiniertes Objekt des Films. Und als Requisit oder Teil des Szenenbildes besitzt sie zunächst keine bedeutungstragende, semantische oder ikonografische Dimension oder Tradition. Sie ist als Motiv vollkommen funktional. Sie macht sichtbar und unsichtbar, schließt ein und aus, aber sie verweist auf nichts außer eben auf das, was sie tut. Gerade darin aber gibt die Jalousie erstens ein bestimmtes Gepräge, das sie einem Bild, einer Einstellung, einer Sequenz, einem Ort im Film, bisweilen einem ganzen Film verleiht – eine bestimmte Atmosphäre etwa. Die Jalousie kann also, wie im *Film Noir*, ein stilbildendes oder zumindest stilaffines Motiv sein. Entscheidend dabei ist, dass sie zugleich Ursache des bildnerischen Stileffekts – also hier: der typischen gerasterten Hell-Dunkel-Lichtführung des *Noir* – und sichtbares Objekt innerhalb des Films selbst ist. Als sichtbares Objekt im Bild motiviert das Motiv der Jalousie zugleich die Lichtführung, unter die das ganze Bild gesetzt wird. Die handelnden Figuren des Films bewegen sich dann im Jalousienlicht, in das sie gesetzt werden und das zur Bedingung ihres Erscheinens und ihrer Sichtbarkeit wird. Eines der prägnantesten Beispiele dafür mag die Wohnzimmersequenz aus Billy Wilders *Double Indemnity* sein. Hier ist auch besonders schön der zweideutige, vermittelnde Charakter des Motivs zu erkennen: das zweidimensionale Lichttraster, das über die dreidimensionalen Körper gelegt wird, akzentuiert sie in den Deflektionen des Schattenwurfs als Oberflächen. Es vermittelt so zwischen der Zweidimensionalität, die das Bild selbst ausmacht, mit der Dreidimensionalität der handelnden Figuren und der diegetischen Welt. Die Jalousie lässt dabei an ihrer – zunächst ästhetischen – Wirksamkeit, an ihrem Charakter als Ursache, bewirkendes (und bewirktes) Objekt, als <Index> (im Sinne der anthropologischen Ästhetik Alfred Gells⁴) keinen Zweifel zu.

² Forschergruppe Telefonkommunikation (Hg.), B. Debatin (Bearb.), H. J. Wulff (Bearb.), *Telefon und Kultur. Das Telefon im Spielfilm*, Berlin (Spiess) 1991.

³ Hier greifen wir auf frühere Forschungen zurück, ausführlicher dargestellt in: Lorenz Engell, *Die Jalousie. Ein Muster der Lichtführung und der Aufklärung*, in: ders., *Ausfahrt nach Babylon. Vorträge und Essays zur Kritik der Medienkultur*, Weimar (Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften) 2000, 325 – 340.

⁴ Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford (Oxford University Press) 1998.



Filmstill aus *Double Indemnity*,
Regie: Billy Wilder, USA 1944

Zweitens dann eröffnet das Motiv Jalousie den Figuren bestimmte Handlungsoptionen. Sie werden nicht nur in das Jalousienlicht, sondern auch unter Handlungsanleitung gesetzt. Erst die Kombination aus Akteuren, aus Licht, Raum, Körper und Jalousie macht überhaupt aus der Figur einen Handlungsträger, einen Akteur. Dessen Optionen und Operationen haben, soweit sie eben vom Motiv der Jalousie induziert sind, markanterweise mit dem Blick zu tun, genauer: mit der Differenz zunächst einmal des Sichtbaren und des Unsichtbaren. Die Jalousie erlaubt den Figuren den Versuch, hinauszusehen (aus dem fiktionalen Innenraum), ohne dabei gesehen zu werden. Sie motiviert also einen bestimmten, filmtypischen Blick

(hinaus, hinunter), der ohne sie so nicht möglich wäre und der handlungssetzenden Charakter annehmen kann. Handlungsspielraum eröffnet die Jalousie aber nicht nur den Figuren, sondern auch dem Bild selbst. Eine Jalousie kann verstellt werden (durch wen auch immer: die Filmfigur oder den Szenenbildner), das gerade ist ihr Zweck. Das Lichtmuster des Bildes ist also ein veränderliches, es könnte auch anders werden, ganz hell oder ganz dunkel.

Damit gelangen wir aber schon zu einem dritten Grundzug des Jalousienmotivs. Sehr wichtig ist nämlich, dass die durch die Jalousie motivierte und an die Figur delegierte Blickhandlung zugleich als bildsetzende Operation des Bildes selbst auftritt. Die Ermöglichung nicht nur der Figurenhandlung bzw. eines spezifischen Figurenblicks, sondern auch diejenige der Bildsetzung selbst erscheint im Fall der Jalousie ihrerseits als Motiv im Bild. Dies geschieht, wenn die Grenzen des diegetischen Raumes in der Jalousie umgelegt werden auf die Grenzen des Bildes selbst, also auf die Kadrierung. Die Jalousie wird genau auf die seitliche oder die rückwärtige Grenze des Bildes platziert, wie etwa – ein prominentes Beispiel unter sehr vielen anderen – in der Hotelszene am Anfang von Hitchcocks *Psycho*. Als sichtbares Objekt verdankt sich das Filmbild eben dieser Operation, die dann mithilfe der Jalousie erneut innerhalb des Bildes als Objekt des Bildes motiviert wird. Gerade dabei zeigt sich auch der offene Charakter des Filmmotivs: die Jalousie eröffnet nämlich einen Spiel- oder Möglichkeitsraum. Immer zeigt sie, anders als beispielsweise die geschlossene Wand, an, dass jenseits ihrer ein weiterer Raum liegt, aus dem das Licht dringt, in das das Bild gesetzt ist und das das Bild als Lichtbild erst möglich macht. Und immer trennt sie, anders als das durchsichtige Fenster, diesen Raum, dessen Vorhandensein sie markiert, dennoch vom Blick ab. Ob sie aber einen Studioscheinwerfer oder die Sonne vom Blick abschirmt, bleibt unentscheidbar. Zusätzlich leistet die Jalousie Ähnliches mit der Unterscheidung des Sehraums vom Hörraum: sie lässt den Off-Ton passieren. In Rita Hayworths berühmter Gesangssequenz in *Gilda* wird das beson-

ders deutlich: Neben jedem der beiden Jalousienverhängten Fenster, die vom Büro auf den Bühnenraum hinuntergehen, ist ein Abhörgerät installiert, so dass Sehen und Hören getrennt voneinander schaltbar werden, durch das radioartige Gerät der Ton, durch die Jalousie das Bild.

Das Jalousienmotiv kennt auch eine eigene kinematografische Entwicklungsgeschichte; wir können beobachten, wie es sich allmählich herausbildet. Schon bei Griffith etwa feuern die Eingeschlossenen durch die Bretterritzen nach draußen; im Western schaut der Revolverheld durch die Zwischenräume der Planken, mit denen das Fenster vernagelt ist, nach unten auf die Straße. Wir können dann sehen, wie die Jalousie in den dreißiger Jahren zunächst akzidentiell als bloßes dinghaftes Requisit – nämlich als Teil der amerikanischen Büroausstattung – auftritt. Sie verdichtet sich zum Motiv, wenn dieses Büro ein Polizei- oder Detektivbüro ist und sie auch geschlossen oder verstellt werden kann. Wir können beobachten, wie dieses Motiv dann in den vierziger Jahren zum Stilelement und sogar zum abrufbaren Versatzstück werden kann. Schließlich fungiert die Jalousie sogar im Wege des *pars pro toto* zur ikonischen Anzeige ganzer Schauplätze und Milieus oder filmhistorischer Situierungen – man denke an das *«Neo-Noir»* der achtziger und neunziger Jahre.



Filmstill aus *Gilda*,
Regie: Charles Vidor, USA 1946

Und schließlich ist die Jalousie ein gutes Beispiel für ein mediales und intermediales Ausgreifen eines kinematografischen Motivs ins Jenseits des Films. Denn die Jalousie wird in ihrer weiteren Entwicklung vom filmischen zum videografischen oder televisiven Motiv. Sie motiviert dann nicht mehr das kinematografische Bild innerhalb des Bildes, sondern das televisive. Sobald sie nämlich ganz geschlossen wird – wie das im Fernsehfilm der neunziger Jahre auffällig geschieht, besonders im Kriminalfilm –, operiert sie nicht mehr auf der Grenze zwischen innen und außen und mit dem Gegensatz von Licht und Schatten, sondern als hinterleuchtete oder selbst leuchtende Fläche. Sie operiert also als Bildschirm, ohne dabei jedoch die kinematografische Herkunft des Motivs gänzlich abzustreifen – sie kann schließlich jederzeit wieder geöffnet werden und in das Lichtraster-Schema zurückführen. Schließlich greift die Jalousie aber in den realen Raum jenseits des unmittelbar Medialen aus. Sie verwandelt am Ende jeden Raum, in dem sie eingesetzt wird, in einen flexiblen Licht-Raum; sie macht auch außerhalb des Films die Bedingung aller Sichtbarkeit, das Licht, sichtbar anhand des Schattens, der es zwingend begleitet, und auch außerhalb des Films vermittelt sie das Außen- an das Innenlicht und die Zwei- an die Dreidimensionalität. Gerade daher lieben wir ja die Jalousie so sehr, weil sie uns jeden Raum, in dem wir uns bewegen, in ein Licht-Bild, ja ein Leinwandbild verwandelt. Sie erlaubt ein Leben wie im Kino.

2. Motivforschung

Die Jalousie gibt ein Beispiel für das, was unter einem *kinematografischen Motiv* gefasst werden könnte. Wir nehmen an, dass es daneben sehr viele andere gibt: Hüte, Vasen, Zigaretten, Wind, Regen usw. Jenseits des bloß Beispielhaften aber benötigen wir einen begründeten Motivbegriff. Daher richtet sich der Blick auf bereits vorliegende Arbeiten und Ansätze zur Motivforschung.

Unter den ersten, wenigen kinematografischen Motivuntersuchungen der letzten Zeit sticht besonders *Hitchcock's Motifs* heraus⁵, das nicht nur ausführlich reflektiert, wieso Motivforschung ein ertragreiches Gebiet sein könnte, sondern das an den Schlüsselmotiven Hitchcocks exemplarisch plausibel macht. Der größte Gewinn von Walkers Versuch, Hitchcocks Werk über seine Motive zu erschließen, liegt vielleicht in der konsequenten Depsychologisierung der Filme. Schnell wird nämlich klar, dass noch die psychologisch aufgeladensten Filme wie etwa *Marnie* bestimmter Objekte nicht nur als Symbole bedürfen, sondern als Garanten und Anstifter der Funktion eines regelrecht apparativen Systems⁶, welches sich bei genauer Analyse der Motive und ihrer Verbindungen untereinander zum Beispiel als Diagramm darstellen lässt und so bisher ungekannte Relationen sichtbar macht.⁷ Neben diesem jüngsten und ausführlichsten Beitrag zur Motivforschung im Film findet sich eine Reihe von kleineren Arbeiten zu einzelnen filmischen Motiven (etwa dem Telefon⁸, der Libido⁹ oder dem Gebet¹⁰), zu Motiven bei einzelnen Autoren wie Hitchcock¹¹, Pasolini¹² oder Straub-Huillet¹³, in einzelnen Genres¹⁴ oder einzelnen Nationalkinematografien.¹⁵

All diese Versuche stehen relativ unverbunden nebeneinander. Sie unternehmen auch kaum Versuche einer genauen Definition des Motivbegriffs sowie einer Bezugnahme auf den Motivbegriff der Literatur-, Musik- und Kunstwissenschaft. Einzig darin stimmen die wenigen Andeutungen überein, dass sie sich meistens auf die narrative und symbolische Funktion des Motivs beziehen¹⁶ und es als <Element> des Films von seinen <Themen> abgrenzen. Das Motiv wird in diesen Lesweisen regelmäßig zum Werkzeug gemacht, mit dem sich, je nach Fokus der entsprechenden Filmwissenschaft, diese oder jene filmische Funktion ableiten lässt.¹⁷ Für das hier zu skizzierende Projekt scheint es uns dagegen sinnvoll zu sein, das Motiv von dieser Helferfunktion zu befreien und es als eine Instanz eigenen Rechts einzusetzen.

Eher problematisch ist auch eine Bezugnahme auf den in der Literaturwissenschaft entwickelten und hier hoch umstrittenen Motivbegriff¹⁸ in seiner beachtlichen wie bedenklichen Tradition.¹⁹ Literarische Motive werden nämlich hier immer schon als Handlungseinheiten aufgefasst, gerade nicht jedoch an auftretende Gegenstände und Dingzusammenhänge gebunden.²⁰ Für den Film und das *kinematografische Motiv* ergibt sich hier das Problem einer Engführung des Films mit dem Narrativen²¹, die Größen wie das Bild, das Licht und die Zeit vernachlässigt. Besonders der Zusammenhang zwischen dem Motiv, der innerdiegetischen

⁵ Michael Walker, *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam (Amsterdam University Press) 2005.

⁶ Vgl. dazu Walkers Ausführungen zum Motiv des Schlüssels bei Hitchcock. Ebd., 270ff.

⁷ Vgl. die Motivdiagramme: Ebd., 47f.

⁸ Forschergruppe Telefonkommunikation (Hg.), *Telefon und Kultur*.

⁹ Günter Heffer, *Libido, diskursiv. Begehren als Motiv im Film*, in: *Con-text* 21, Nr. 8/2003, Heft 1, 33–37.

¹⁰ Thomas Kroll, *Im Kino gewesen. Gebetet. Das Nichtalltägliche im Alltäglichen: Das Motiv des Gebets im Film*, in: *film-dienst*, 19/2004, Jg. 57, 44–46.

¹¹ Neben Walker 2005 auch: Philippe Demonsablon, *Lexique Mythologique pour l'œuvre de Hitchcock*, in: *Cahiers du Cinéma* 62, August/September 1956, 18–29, 54–55; Hartmut W. Redottée, *Leid-Motive: Das Universum des Alfred Hitchcock*, in: Sabine Lenk (Hg.), *Obsessionen: Die Alpträumfabrik des Alfred Hitchcock*, Marburg (Schüren) 2000, 19–50.

¹² Nicole Brenez, *Der figurative Unterschied. Pier Paolo Pasolini: Il Vangelo Secondo Matteo*, in: Christa Blümlinger, Karl Sierek (Hg.), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien (Sonderzahl) 2002, 163–182.

¹³ Patrick Primavesi, *Tiere in den Filmen von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub*, in: Doris Kern, Sabine Nessel (Hg.), *Unerhörte Erfahrung: Texte zum Kino*, Frankfurt/M., Basel (Stroemfeld) 2008, 183–208.

¹⁴ Hans Jürgen Wulff, *Drei Bemerkungen zur Motiv- und Genreanalyse am Beispiel des Gefängnisfilms*, in: Jürgen Frieß, S. Lowry, H. J. Wulff (Hg.), *6. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Berlin '93*, Berlin (Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation) 1994, 149–154.

¹⁵ Michel Cieutat, *Les grands thèmes du cinéma américain*, Paris 1988–1991.

¹⁶ Vgl. Walker, 2005, 17 und David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, 8. Aufl. Boston u. a. (McGraw-Hill) 2008.

¹⁷ «One means for fixing important causes or lines of action vividly in our minds is the motif», Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television*, Cambridge, Mass., London (Harvard University Press) 2003, 25 (Hervorhebung Thompson).

Handlung und der Handlung des bewegten Bildes selbst oder der Kamerahandlung wird auf diese Weise kaum sichtbar gemacht werden können.

Interessanterweise hebt der Motivbegriff der Musikwissenschaft geradezu auf das Gegenteil ab, nämlich eben nicht auf Handlung und Semantik, sondern auf die Genese der musikalischen Form.²² Musikalische Formen wie Rondo oder Sonate folgen jedoch nicht direkt aus einem Motiv, sondern erst aus dem größeren Thema. Insofern ist das Motiv eben nur <formauslösend>, aber noch nicht formkonstitutiv.²³ Sehr wichtig erscheint aber dabei, dass Vorkommen und Funktionsweise des Motivs sich im Zuge der Entwicklung der Musik verändern: Was ein Motiv ist, wie es arbeitet und was es bewirkt, das lässt sich nur in historischer Relativität angeben. Funktion und Begriff des Motivs in der Musik werden mit dem von der Zweiten Wiener Schule um Alban Berg, Anton von Webern und Arnold Schönberg eingeleiteten Ende der tonalen Harmonik am Beginn des 20. Jahrhunderts gründlich umgestaltet und im Serialismus schließlich gänzlich zurückgenommen.²⁴

Für die Entwicklung unseres Motivbegriffs ist die musikwissenschaftliche Motividiskussion aus zwei Gründen wichtig: Wer aus musikwissenschaftlicher Perspektive nach dem Motiv fragt, der fragt erstens nach einem materiellen, wirksamen und nicht einem semantischen, bedeutsamen Ding. Zweitens sind nicht nur einzelne Motive in ihrem Aufkommen und Verschwinden, sondern in der Weise, in der sie in der Musik grundlegende funktionelle Zusammenhänge stiften, überhaupt historisch wandelbar. Wir vermuten, dass sich eine ähnliche Bewegung auch im Fall des *kinematografischen Motivs* beobachten lässt.

Um einen Begriff des Motivs in den Kunstwissenschaften hat sich insbesondere Erwin Panofsky bemüht.²⁵ Im Vergleich zum literaturwissenschaftlichen Motivbegriff fällt sofort ins Auge, dass das Motiv hier in der konkreten Ansicht konkreter Dinge besteht. Ob «Tiere, Pflanzen, Häuser, Werkzeuge und so fort» nämlich Handlungen auslösen, sich zu Situationen verdichten oder symbolische Bedeutungen annehmen oder abstoßen, steht auf der Ebene ihrer vorikonografischen Beschreibung (noch) nicht zur Debatte. Mit dem musikwissenschaftlichen Motivbegriff dagegen teilt Panofsky die Bindung des Motivs an das Phänomen der ästhetischen Form, unterscheidet sich aber in der Semantisierung, Trägerschaft «primärer oder natürlicher Bedeutung».²⁶

Es lassen sich einige Ergebnisse aus der Beschäftigung mit dem Motivbegriff in Literatur-, Musik- und Kunstwissenschaften für eine kinematografische Motivrecherche hier vorläufig festhalten: In der Auseinandersetzung mit der Literaturwissenschaft wird zunächst die Notwendigkeit klar, das Motiv nicht ausschließlich und womöglich nicht einmal in erster Hinsicht als Keim einer erzählten Handlung zu begreifen, sondern es von dieser Einschränkung zu befreien. Am Beispiel der Jalousie konnten wir bereits erkennen, dass das Motiv nicht nur die innerdiegetische Handlung unter Bedingungen setzt oder motiviert, wie den Blick durch die Lamellen, sondern auch an der Bildhandlung, an den bildsetzenden Operationen (wie Kadrierung und Lichtführung) beteiligt ist.

¹⁸ Elisabeth Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, 4. Aufl. Stuttgart (Metzler) 1978, 31; vgl. auch C. Bremonds Kritik an Stith Thompsons *Motif-Index of Folk Literature*: Claude Bremond, *A critique of the motif*, in: Tzvetan Todorov (Hg.), *French Literary Theory Today: A Reader*, Cambridge, New York u. a. 1988, 125–146.

¹⁹ Im deutschsprachigen Raum steht besonders Elisabeth Frenzel mit ihren «Stoffen der Weltliteratur» und «Motiven der Weltliteratur» für diese Forschungsrichtung. Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass Frenzel, die sich durch ihre Rolle im Nationalsozialismus und durch ihre Dissertation zum Judentum im deutschen Theater desavouiert hatte, offenbar nur der Weg in die Zusammenstellung von Stoff- und Motiv-Lexika blieb. «Auf den ersten Blick bietet diese literaturwissenschaftliche Tätigkeit den Vorteil, sich eines eigenen wertenden Standpunktes enthalten zu können.» (Florian Radvan, «... mit der Verjudung des deutschen Theaters ist es nicht so schlimm!»: Ein kritischer Rückblick auf die Karriere der Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Frenzel, in: *German Life and Letters* 54/1, 2001, 25–44, hier 43).

²⁰ Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, 29.

²¹ Wie es beispielsweise einflussreich Christian Metz vertritt.

²² Vgl. Martin Wehnert, *Thema und Motiv*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG1), Bd. 13, Kassel (Bärenreiter) 1966, Sp. 292.

²³ Vgl. Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin (Max Hesses) 1926, 87.

²⁴ Vgl. Clemens Kühn, *Bedeutung von Motiv und Thema in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage (MGG2), Sachteil, Bd. 9, Hauptartikel: *Thema und Motiv*, Sp. 542.

²⁵ Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln (DuMont) 1978, 36–67, hier 38f.

²⁶ Ebd., 40.

Wenn aber das kinematografische Bild vom Motiv in Bewegung gesetzt wird, dann lässt sich allein im Blick auf die erzählten Figuren nicht verstehen, was eine kinematografische Handlung ist. Das filmische Motiv ist deshalb zweitens, anders als das literarische, keine Kern- oder Elementarhandlung, sondern es liegt vor aller Handlung in den audiovisuellen Dingen, sofern sie Beziehungen eingehen mit anderem Sicht- und Hörbarem und darin Handlung produzieren. Damit trägt der kinematografische Motivbegriff vor allem dem schon genannten Umstand Rechnung, dass dem Film schon früh die Besonderheit zugeschrieben wurde, den Fokus vom autonom handelnden menschlichen Subjekt weg und zur Dingwelt hin zu verlagern.²⁷ Drittens kommt, das haben wir anhand des musikalischen Motivbegriffs gelernt, das Moment seiner unhintergehbaren Geschichtlichkeit hinzu. Motive verändern sich und ihre Funktion nicht nur, sondern an ihrer Historizität lässt sich womöglich überhaupt verstehen, welche Verhältnisse das Kino zur Geschichte unterhält und welche Zeitform mit dem Kino in die Welt gekommen ist.

Wenn hier von einer Historizität der Motive und ihrer Genealogie und Entwicklung die Rede ist, dann muss jedoch dieser kinematografischen Zeitform eine besondere Nebenbetrachtung gelten. Denn in einem ersten Zugriff könnte man vermuten, dass die Zeitform des Kinos schließlich eine unhintergehbare lineare sei – Filme haben unvermeidlich Anfang, Mitte und Ende.²⁸ Dann aber wäre auch ihr Geschichtsverhältnis möglicherweise ein lineares in der Tradition des Historismus. Genau die Linearität der Zeit und der Geschichte ist jedoch spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts – zeitgleich mit dem Aufkommen der Kinematografie – mannigfaltig und schließlich massiv in Zweifel gezogen worden. Der Kraft des Films, das lineare, handlungszentrierte Zeitschema abzulösen, hat Gilles Deleuze seine gesamte Filmphilosophie gewidmet.²⁹ Im vorliegenden Zusammenhang ist daran entscheidend, dass diese Zweifel sich durchaus in Auseinandersetzung mit konkreten Dingen und einzelnen Objekten artikulierten und namentlich in den bildenden Künsten greifbar wurden.³⁰ Die Entdeckung eines nicht-linearen Zeit- und Geschichtsverhältnisses der bildenden Kunst ist eine der herausragenden Entdeckungen Aby Warburgs, der damit auch die Kunstgeschichte zu einer allgemeinen Kulturwissenschaft hin öffnete. Schlüsselfunktion dabei kommt dem Begriff des «Nachlebens» zu.³¹ Mit ihm fasst Warburg das spontane und diskontinuierliche Auftauchen bestimmter Gesten und Formeln in Kunstwerken quer zu jeder Chronologie und Geografie. Für eine Erforschung *kinematografischer Motive* ist er doppelt relevant. Zum einen insinuiert der Begriff des «Nachlebens», dass die Bilder überhaupt ein eigenes Leben haben, also energetische und kraftvolle Gebilde sind, die jenseits personaler Verhältnisse zu Entwicklung und Veränderung in der Lage sind. Für das bewegte Bild bedarf dieses Argument fast keiner weiteren Ausführungen. Auf die *kinematografischen Motive* bezogen jedoch bietet der Begriff des «Nachlebens» die Möglichkeit, die diskontinuierlichen Austauschverhältnisse zwischen den Bil-

²⁷ Kracauer, *Theorie des Films*.

²⁸ Vgl. Lorenz Engell, *Bilder der Endlichkeit*, Weimar (Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften) 2005.

²⁹ Gilles Deleuze, *Le cinéma*, tome 1: *L'image-mouvement*, tome 2: *L'image-temps*, Paris (Minuit) 1982, 1985.

³⁰ Peter Sloterdijk, *Du mußt dein Leben ändern*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2009, 56.

³¹ Zuletzt, überzeugend und prominent: Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris (Minuit) 2002.

dern, das, was man auch als das soziale Leben der Bilder bezeichnen könnte, auszuloten. Der energetische Charakter der Bilder ist nämlich nicht immer schon voraussetzungslos verfügbar, sondern bedarf Medien und Orten der Aufführung, um deren Einrichtung und Konzeption sich Warburg zeitlebens bemühte und als die man das Kino ohne Weiteres sehen kann. «Wie Warburgs Atlas die Beziehungen der Bilder auf schwerem, schwarzem Grund eintrug, so verknüpfen filmische Bildatlanten unsere Blicke untereinander und mit der physischen Welt im Dunkel des Kinos.»³²

Daher ist schließlich für die *kinematografische Motیفorschung* ein vierter Grundzug nach demjenigen der außerdiegetischen Dimension, demjenigen der Dinghaftigkeit und Dinggebundenheit und demjenigen der Historizität ein vierter hinzufügen. Denn wenn die *kinematografischen Motive* wie Warburgs Gesten und Formeln zwischen den Bildern hin- und herwandern, so verlassen sie den reinen Bildraum und durchqueren die soziale und kulturelle Welt; diese aber ist in medienwissenschaftlicher Sicht immer eine medial konstituierte Welt. Über eine systematische Erforschung von Motiven im Kino ließe sich nicht nur dessen Anschluss an eine allgemeine Geschichte der Bilder (und vermutlich noch darüber hinaus) bewerkstelligen, sondern die verändernde und umwandelnde und also: geschichtliche Kraft des Kinos selbst wäre hier rekonstruierbar, «die Tatsache, daß etwas in der Zeit geschieht, daß Geschichte nicht nur verläuft, sondern verwandelt, daß sie nicht nur aus Daten, sondern aus Ereignissen, nicht nur aus Zwischengliedern, sondern aus Vermittlungen besteht.»³³ So lässt sich von hier aus die Notwendigkeit einer medien- und sogar kulturwissenschaftlichen Kinoforschung ableiten. Filme sind nicht nur besondere bewegte Bilder, sondern stehen in einem Verhältnis zu anderen Bildern, zu anderen Medien und allen von ihnen ermöglichten sozialen Entitäten wie Menschen, Institutionen oder Wissenschaften. *Kinematografische Motive* in ihrer Bewegtheit und Bewegung zwischen den Filmen und den Medien artikulieren dieses Verhältnis. Sie weisen uns damit den Weg zu einer Medienwissenschaft als einer «transdisziplinären Kulturwissenschaft des Bildes».³⁴

3. Motive und Akteure

Für den hier anvisierten Begriff des *kinematografischen Motivs* ist mit demjenigen der Zeit das Moment der Bewegung entscheidend. *Kinematografische Motive*, und das ist das entscheidende Spannungsverhältnis, in dem sie zu begreifen sind, sind einerseits unhintergebar dinghaft, beziehungsfähige, im Film (möglicherweise auch indirekt: aus dem Off) sicht- und hörbare Objekte. Andererseits sind sie genau so fundamental an Zeit und Bewegung gebunden, an die geschichtliche Bewegung ebenso wie an diejenige des bewegten Bildes oder der handelnden Figuren. Dies gilt so sehr, dass wir sie selbst als handelnde Figuren begreifen wollen: sie veranlassen Bewegungen. Darin genau besteht der Kontrast zur literarischen Tradition der Motیفorschung.

³² Ebd., 270.

³³ Ebd., 374.

³⁴ Karl Sierek, *Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*, Hamburg (Philo Fine Arts) 2007, 13.



Filmstill aus *Some Like it Hot*,
Regie: Billy Wilder, USA 1959

Bewegungen zu veranlassen heißt, Unterschiede zu bewirken. «[J]edes Ding, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht, [ist] ein Akteur – oder, wenn es noch keine Figuration hat, ein Aktant.»³⁵ Was Latour als Akteur bezeichnet, wollen wir als Motiv bezeichnen, während der Aktant ein bloßes, einfaches Ding im Film wäre. Ein solches einfaches Ding im Film könnte beispielsweise ein silbrig glänzendes kleines Stück Metall sein, das irgendwo in einem Filmset auf einem Garderobenschrank liegt und das wir vielleicht, wenn wir Glück haben und die Einstellung nah genug ist oder sich die Kamera langsam genug bewegt, als Schlüssel identifizieren können. Filme sind voll solcher vorhandener, aber funktionsloser Dinge: eine Vase auf einem Fensterstock, eine männliche Figur, die im Hintergrund durch das Bild geht. Diese Dinge könnten möglicherweise einmal an einer Handlung beteiligt sein. So lange sie es nicht sind, fehlt ihnen die Figuration. Sie sind nur irgendeine männliche Figur und irgendeine Vase und nicht der Mörder, der mit der Vase jemanden töten wird. Das Zusammentreffen der einfachen Dinge im Raum und im Licht und in der Bewegung des Films erst macht sie zu Akteuren, die nicht nur auf der Ebene des Plots etwas tun (nämlich einen Mord begehen), sondern auch eine bestimmte Art der Montage ermöglichen: ohne Revolver keine amerikanische Einstellung. Diese Figuration, die aus einem Mann und einer Vase einen Mörder macht, entscheidet darüber, was ein Motiv und was nur ein einfaches Ding im Film ist.

Für eine Motivforschung würde es also nicht genügen, einfach nur alle Vasen der Filmgeschichte zu sammeln, sondern man müsste angeben, wann und unter welchen Bedingungen Vasen bei der Konstitution von Mördern im Spiel sind, warum manche Vasen einfach nur Vasen bleiben, und warum andere wiederum über das Schicksal der verlassenen Filmheldin entscheiden (der Unterschied zwischen einer Vase mit weißen Lilien und einer Vase mit roten Rosen). Und man müsste angeben können, welche filmischen Operationen etwa in Montage, Kadrage, Licht- und Tonführung dabei anfallen. Denn das *kinematografische Motiv* ist das konstituierende Moment für wirkliche, tatsächlich durchgeführte Operationen des Bildes und nicht nur für imaginierte Plot-Handlungen; es interessiert sich nicht für die theoretische Trennung von Diegese und Nicht-Diegese. Nur in einem spezifischen Arrangement aus Kamera, Kadrierung, Licht, Objekten, Studiostrukturen, Figuren, Ton, Text ergibt sich etwas, das später als Handlung erkennbar gewesen sein wird. Insofern ist im *kinematografischen Motiv* also eine wirkliche und wirksame Kraft zu sehen und die Handlungen, die sich am Leitfaden von Kino-Motiven beschreiben lassen, sind keine imaginierten oder repräsentierten, sondern wirkliche Handlungen eines wirklichen Kinos.

³⁵ Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2007, 123.

4. Die Motivdatenbank

Kinematografische Motivforschung im hier angestrebten Sinn steht in der Gefahr, zu viele Kräfte für das Sammeln der Motive aufzehren zu müssen, statt sie für die eigentliche Arbeit an den Motiven einsetzen zu können. Wir schlagen deshalb vor, dieses Problem durch die Einrichtung einer frei verfügbaren und weltweit zugänglichen elektronischen *Motivdatenbank* zu lösen.³⁶ In diese Datenbank könnten alle Interessierten sowohl Motivfunde einpflegen als auch aus ihr Abfragen generieren.

Es hat im Bezug auf Warburg und in den Bildwissenschaften bereits Versuche gegeben, solche Systeme zu erstellen: etwa die *Warburg Electronic Library* (WEL), um nur die wichtigste zu nennen. Projekte wie dieses haben sehr ermutigende Ergebnisse zu Tage gefördert, mussten sich jedoch alle mit dem schwierigen Problem der Schlagwortvergabe und der Zugriffshierarchien befassen.³⁷ Im Vergleich dazu steht die *kinematografische Motivforschung* jedoch vor einer anderen Ausgangslage: Es gibt keine Originale von Filmen wie von Tafelbildern, sondern im Regelfall nur zirkulierende Kopien. Filme, die auf Medien wie VHS, DVD oder neuerdings Blu-ray zirkulieren, haben einen noch größeren Verbreitungsgrad. Die bewegten Bilder sind also schon immer in einem höheren Maße verteilt als die unbeweglichen. Schon heute stehen in frei verfügbaren Datenbanken wie *Youtube* oder der *IMDB* (bewegte) Bilder in kaum noch zu überschauendem Umfang bereit. Die hier vorgeschlagene *Motivdatenbank* will diese Verteilung und Offenheit nutzen. Sie strebt eine möglichst große Vernetzung mit derartigen Datenbanken an.³⁸ Um das volle Potential einer weltweit vernetzten Gemeinde von Motivsuchern auszuschöpfen, schlagen wir deshalb vor, ein solches System mit selbstregulativen Fähigkeiten auszustatten, wie sie in den letzten Jahren im Kontext von sozialen Netzwerken wie *Facebook*, aber auch bereits in Wissensdatenbanken wie der *Wikipedia* oder der *IMDB* erprobt wurden.³⁹

Es ist allerdings ein zweites Forschungsdesiderat für die Entwicklung der Motivdatenbank, auch für die Auswertung technische und methodische Lösungsvorschläge zu unterbreiten. Man könnte sich etwa vorstellen, ein Abfragemodul für interessierte Laien zur Verfügung zu stellen, das völlig eigene Ordnungssysteme ermöglicht, und ein anderes System für filmwissenschaftliche Forschungen, welches wissenschaftsintern anerkannte Kategorien bereits mit implementiert. Durch die Anordnung in relationalen Datenbanken lässt sich so etwas bewerkstelligen: im Datenbestand von *Ebay* ist es ebenso möglich, assoziativ durch Produktvorschläge zu navigieren wie sich entlang streng hierarchischer Kategorienbäume vorzuarbeiten: Der Datenbestand selbst bleibt davon unberührt. Spätestens die Arbeit an einem populären Medium wie dem Kino darf die Begegnung mit nicht im strengen Sinn wissenschaftlicher Wissensproduktion daher nicht nur nicht scheuen, sondern muss sie geradezu suchen.



Filmstill aus *Apocalypse Now*,
Regie: Francis Ford Coppola,
USA 1979

³⁶ Wir werden uns in absehbarer Zeit um die Einrichtung einer entsprechenden Forschergruppe bemühen.

³⁷ Matthias Bruhn, *Der Bilderatlas vor und nach dem Zeitalter der Digitalisierung*, in: Sabine Flach, Inge Münz-Koenen, Marianne Streisand (Hg.), *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München (Fink) 2005, 181–197, hier 192.

³⁸ Ebd., 197.

³⁹ Von bereits bestehenden Projekten kommt dem am nächsten die *Internet Movie Car Database IMCDB*.



Filmstill aus *Rear Window*,
Regie: Alfred Hitchcock, USA 1954

5. Die Forschungskonsequenzen

Was wäre nun der denkbare Ertrag einer *kinematografischen Motivforschung* für die Filmwissenschaft? Sie sind derart reichhaltig, dass hier zunächst eine ganz kurze, erste Skizze genügen muss.⁴⁰

Der erste zu erwartende Effekt wäre die Dynamisierung eines ganzen Sets von Begriffen der Filmforschung und der filmischen Lektürepraxis. Filme würden quer zu Genres, quer zu Autoren, quer zu Stilen und Epochen lesbar werden. Genres etwa ließen sich wohlmöglich als gemischte Ensembles beschreiben,

die durch ein Zusammenwirken *kinematografischer Motive* einerseits überhaupt erst entstehen, ihnen andererseits einen Schauplatz geben. Damit ist angedeutet, dass sich Konsequenzen auch für die Filmgeschichtsforschung ergäben. Wenn Genres und dann möglicherweise auch Stile, Epochen, Autoren als Produkte einer Interaktion der Motive verfügbar sind, dann sind sie zugleich auch als die Reproduktionsbedingungen der Motive kenntlich gemacht. An die Seite einer Geschichte des Films müsste folglich die Evolution der Motive treten; zur kinematografischen Historiografie eine Genealogie; ja sogar, wie gesehen, die Erforschung des diskontinuierlichen warburgschen <Nachlebens> im Film.

Schließlich und entscheidend betrachtet *kinematografische Motivforschung* Filme quer zu Filmen, ja sogar quer zum Film als Medium. Genau hier öffnet sich dann auch das Feld vom Film über den Film hinaus auf eine allgemeine Medialitäts- und Bilderforschung. Sie würde mindestens in dreierlei Blickrichtung verlaufen. Zum ersten wäre nämlich zu untersuchen, wie Filmmotive die Grenzen des Films auflösen (ohne dabei den Film aufzulösen). Viele filmische Motive, so auch die hier erwähnten Beispiele, haben ihre Herkunft vermutlich gar nicht im Film, sondern in der Architektur, dem Design, der Werbung, im Handwerk oder der technisch-industriellen Dimension des Alltags. Und sie dringen, jenseits des Films, in die Welten etwa der Computerspiele und des Webdesigns, aber auch zurück in ihre Herkunftsdimensionen ein. Sie bleiben dabei filmische Motive, begegnen aber außerhalb des Films, und werden schließlich vielleicht sogar als filmische durch Adaption an andere Kontexte unkenntlich.

In einer zweiten Richtung wäre die hier vorgeschlagene *kinematografische Motivforschung* so lange unvollständig, wie sie nicht von einer medienwissenschaftlichen (und metawissenschaftlichen) Begleitforschung ihrerseits beobachtet würde. Auf einem wohldefinierten Feld könnte einmal begleitend beobachtet werden, wie ein materielles Werkzeug (die Motivdatenbank) und ein immaterielles Werkzeug (das hier skizzierte Konzept des Filmmotivs) an der Genese eines Wissensobjekts und damit an der Urheberschaft der Erkenntnisse mitwirken. Das würde die Filmforschung zwar im Ganzen zunächst zum Objekt einer zweiten Beobachtungsebene

⁴⁰ Vgl. dazu auch Sierek, *Foto, Kino und Computer*, 24ff.

herabsetzen, aber andererseits ihre Anschlussfähigkeit an aktuelle kulturwissenschaftliche und wissenssoziologische Debatten sicherstellen.

Und schließlich und drittens wäre, derart anschlussfähig geworden, der Blick gänzlich auf andere Medien zu richten. Filme sind für die *kinematografische Motivforschung* beschreibbar als je spezifische Agenturen, Zusammensetzungen und Zusammenwirkungen heterogener Motive. Wenn aber solche Motive sich auch außerhalb des Films zusammenballen und in andere, nicht-kinematografische oder gar gemischte, intermediale Agenturen eingehen – und auch aus der Intermedialitätsforschung wissen wir, dass jedes einzelne Medium ein Intermedium ist, das die anderen Medien konfiguriert, reflektiert, transformiert – ⁴¹, dann sind auch andere Medien möglicherweise über die Zusammenwirkung bestimmbarer und materiell gegründeter Motive zu beschreiben.

⁴¹ Jens Schröter, Intermedialität, http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12, gesehen am 29. 3. 2009; dort auch ein ausführliches Literaturverzeichnis.



Abb. 1 Georges Méryllon,
Veillée Funèbre au Kosovo,
Fotografie, 28.1.1990

KLAGEBILDER, BEKLAGENSWERTE BILDER?*

Nichts ist so empfindlich wie das Pathos in den Fängen eines Repräsentationssystems. Diese strukturelle Bedingung betrifft die Gesamtheit des Dispositivs, das die Bilder in Umlauf bringt. Auf der einen Seite verkündet der Pressezar Rupert Murdoch 1986: «Ich will kein Elend mehr», was zur Entlassung Don McCullins führte und zur Verbannung von dessen albtraumhaften Kriegsfotografien aus der *Sunday Times*. Auf der anderen Seite steht ein Protest wie der des belgischen Fotografen Laurent Van der Stockt angesichts der weltweiten Mediatisierung der «Klageweiber»:

Woher rührt diese Manie für das «starke» Bild, in dem «alles drin steckt», die aber dazu tendiert, alles zu nivellieren, so dass die Klageweiber in Algerien aussehen wie die Klageweiber im Kosovo oder in Tschetschenien? Handelt es sich nicht um drei unterschiedliche Wesen, die unter drei ganz verschiedenen Problemen leiden? Anstatt sie voneinander zu unterscheiden, in ihnen drei jeweils einzigartige «Andere» zu sehen, was ein letzter Rest von Anstand gebieten würde, machen wir daraus die Repräsentation ein und desselben «chronischen Übels – aber was soll man dagegen tun?» Wir wissen, dass es sie seit jeher gibt und dass es immer so bleiben wird. Nein, nein. Nein, Danke! [...] Wir schaffen Symbole wie die «World Press Klageweiber». Doch statt sie ins Leben zu rufen, töten wir sie ein zweites Mal. Wie lässt sich diese Logik in unserer bildertrunkenen Gesellschaft erklären? Wenn die Herausgeber denken, dass es ihren Lesern so gefällt, dann handelt es sich hierbei um eine kommerzielle Logik.¹

Der Einspruch kommt von einem Mann aus dem Feld, aber selbst wenn Laurent Van der Stockt diese Ikonografie des Unglücks aufs Schärfste kritisiert, verzichtet er doch nicht darauf, seine eigenen Bilder vom Krieg zu machen. Seine Kritik ist also ganz anderer Art als jene einseitig abstrakten Einwände, die Kriegsbildern zu Gänze einen Status «purer Virtualität», «purer Illusion» oder «purer Nicht-Existenz» zuweisen. Der Fotograf scheint an diesem Punkt sehr viel triftiger und produktiver zu argumentieren als die Standardtheoretiker eines verallgemeinerten Skeptizismus.

* Der Text geht auf einen Vortrag anlässlich der Verleihung des Humboldt-Forschungspreises am Zentrum für Literaturforschung Berlin zurück und erschien erstmals in *Trajekte* 15/2007, 29–35. Die Redaktion dankt dem ZfL und dem Übersetzer für die Erlaubnis des (leicht gekürzten) Wiederabdrucks.

¹ Zit. nach Yan Morvan (Hg.), *Photojournalisme*, Paris (Victoires Editions) 2000, 72.

So richtet sich seine Kritik weniger gegen *Bilder* des Unglücks als gegen deren *Klischees*, weniger gegen die Objekte selbst als vielmehr gegen ihren Gebrauchswert. Er geißelt die undifferenzierte Gesamtheit der ›World Press Klageweiber‹ nur, um damit seiner Forderung nach einer Kunst der Fotografie Nachdruck zu verleihen, die um Differenz, um Singularisierung, um Alterität, um Präzision bemüht ist. Da Van der Stockt seinen Beruf noch nicht aufgegeben hat, muss er wohl davon ausgehen, dass dies möglich ist. Sein Protest betrifft nicht die Ontologie des Bildes an sich, sondern zielt auf die *Politik* des Bildes. Wenn also sämtliche ›World Press Klageweiber‹ die schreckliche Einheit eines generischen und austauschbaren Lamentos bilden, dann nur, weil das Klageweib aus dem Kosovo und das Klageweib aus Tschetschenien an einem bestimmten Punkt auf die gleiche Ebene eines abstrakten Allgemeinen gehievt wurden, das nur durch die mediale Vervielfältigung, Darstellung und Zirkulation zustande kommt.

Weder in der Dunkelkammer von *Leica*, noch auf dem gerade entwickelten Kontaktbogen, noch in der unmittelbaren Dringlichkeit der Situation – Georges Méryllon in Nagafo (Abb. 1) oder Stanley Greene in Grosny – büßen das kosovarische und das tschetschenische Klageweib ihre Unterschiede ein und verschmelzen in einem globalisierten Sentimentalismus. In der Dunkelkammer und auf dem Kontaktbogen ist das Klageweib aus dem Kosovo einzigartig, irreduzibel, nicht austauschbar. Van der Stockt zufolge wird sie erst dann zu einem abstrakten ›Symbol‹ und einer austauschbaren Ware, wenn sie in ein Repräsentationsdispositiv eingegliedert wird, das alle ihre faktischen sowie affektiven Eigenarten verleugnet. Das Klageweib aus dem Kosovo hat also auch unter dem zu leiden, was im Okzident in der Ära der Vervielfältigung der Bilder und ihrer Einspeisung in den Warenkreislauf aus dem *Pathos* geworden ist: Angleichung im Hinblick auf ihren Tauschwert, somit Gleichgültigkeit im Hinblick auf ihren ethischen Wert. Die wirkliche Gleichgültigkeit aber entsteht nicht durch die Bilder selbst, sondern vor allem durch die Art und Weise, wie sie präsentiert und montiert werden – wodurch sie *unbetrachtbar* werden.

*

Roland Barthes hat bekanntlich mit seiner Kritik an den *Mythen des Alltags* wesentlich zu der Erkenntnis beigetragen, wie sehr Bilder ideologisch aufgeladen sind.² Er hat berechtigte Zweifel an «Schmerzensbildern» angemeldet, vor allem wenn sie Ausdruck eines Sensationalismus oder Sentimentalismus sind. Aber er hat das Problem auch zugleich auf elegante Weise vereinfacht. So hat sich Barthes beispielsweise über ein «Schockphoto» gebeugt, das den «Schmerz von Aduan Malkis Verlobter» repräsentiert. Nachdem er gerade bei anderen Fotografien bemängelte, dass diese «überkonstruiert», zu sehr von der «Absicht, uns zu erschüttern» getragen seien, räumt er hier ein, dass «das überraschte Faktum in seiner Beharrlichkeit, in seiner Wörtlichkeit, in der Evidenz seiner abgestumpften Natur eklatant wird». Doch im gleichen Atemzug weigert er sich, das *Tragische* dieses

² Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1964 [*Mythologies* 1957], übers. v. Helmut Scheffel.

Bildes zu erkennen, das ihm zufolge lediglich zu einer «emotionale[n] Reinigung» führe. Diese unterscheidet Barthes von der *epischen* Konstruktion von Geschichte, die nach Brecht allein eine *kritische Katharsis* erlauben würde – aber bedeutet das Wort *Katharsis* nicht gerade «emotionale Reinigung»? Vereinfacht gesagt, führt Barthes das fotografierte Entsetzen allein auf die Situation des Betrachters zurück, der bequem vor der Fotografie sitzt, denn «das empfundene Grauen [rührt daher], daß wir sie aus unserer Freiheit heraus betrachten.»³

Zur selben Zeit formuliert Roland Barthes auch eine denkwürdige Kritik an der von Edward Steichen konzipierten Fotoausstellung *The Family of Man*.⁴ In der Ausstellung sah Barthes andere Pathos-Bilder: Bilder des Schmerzes, aber auch Bilder der Freude, Bilder des Todes und des Lebens. Er stand vor Klageweibern, die u. a. von Alvarez Bravo in Mexiko, von Margaret Bourke-White in Indien und Korea, von Eugene Smith in den amerikanischen Schwarzenghettos aufgenommen wurden. Anstatt nun aber diese Bilder für sich zu betrachten, vergrößert Barthes seinen Blick und protestiert ganz allgemein gegen eine «sehr alte Mystifikation», die seiner Meinung nach der Ausstellung ihr Prinzip verleiht: Indem hier «die Universalität der menschlichen Gesten» postuliert werde – und zwar basierend auf der Annahme, «daß hinter ihnen eine identische <Natur> liege», dass die «große Menschheitsfamilie» eine «magische» und in ihren politischen Konsequenzen ambigue Einheit bilde –, führe die Ausstellung dazu, jenseits aller Variationen und historischer Ungerechtigkeiten «das determinierende Gewicht der Geschichte aufzuheben.»⁵

Zweierlei wird hier von Barthes vereinfacht. Zum einen, dass die Ausstellung *Family of Man* zahlreiche Bezüge zu jüngst vergangenen Kriegen, Völkermorden und politischen Gräueln herstellte und von einer historischen Perspektivierung vielleicht gar nicht so weit entfernt war, wie er behauptete. Eventuell ließe sich in dieser Ausstellung sogar eine fotografische Antwort auf die Einführung des juristischen Konzepts des Verbrechens gegen die Menschlichkeit beim Nürnberger Prozess erkennen, zumindest legen einige der von Steichen ausgewählten Bilder dies nahe. Zum anderen wissen wir aus Werken wie Robert Antelmes *L'espèce humaine* (1947, dt. *Das Menschengeschlecht / Die Gattung Mensch*) oder Primo Levis *Se questo è un uomo* (1947, dt. *Ist das ein Mensch?*), dass es in jenen Jahren durchaus möglich war, von «menschlichen Gesten» zu sprechen, ohne einer spiritualistischen Gespreiztheit das Wort zu reden, die Barthes zu Recht ablehnt. Und schließlich wissen wir seit Aby Warburg und Marcel Mauss, dass jede menschliche Geste, mag sie auch bei noch so großer körperlicher Nacktheit hervorgebracht werden, von vielfachen Temporalitäten geformt und von sich kreuzenden Geschichten durchzogen ist. Nicht die Gesten der <Menschheit> sind zu verwerfen, sondern jedwede abstrakte Konzeption, die ihre zeitliche Breite zu verringern droht. In Fotoausstellungen sind Gesten niemals abstrakt.

*

³ Roland Barthes, Schockphotos, in: ders., *Mythen des Alltags*, 55–58.

⁴ Vgl. den Ausstellungskatalog: *The Family of Man. The greatest photographic exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries – created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art, New York 1955.*

⁵ Roland Barthes, Die große Familie der Menschen, in: ders., *Mythen des Alltags*, 16–19.



Abb. 2 Filmstill aus
Panzerkreuzer Potemkin,
Regie: Sergej Ėjzenštejn,
UdSSR 1925

Eines der größten Anliegen bei der Betrachtung von Bildern bestand für Barthes stets darin, die beiden Ordnungen des Sinns zu unterscheiden, die er schon in seinem Artikel zu den «Schockphotos» sehr genau bezeichnet: Auf der einen Seite drängt sich das «reine Zeichen» auf, das heißt, das visuelle Zeichen auf der Suche nach «vollkommene[r] Lesbarkeit», das uns gerade deshalb nicht «desorganisiert», wie Barthes so treffend formuliert. Auf der anderen Seite tritt die «abgestumpft[e] Natur» einer irreduziblen «Evidenz» hervor, eben jene, die uns in einem Bild erreicht, uns umwirft, eine Wahrheit vermittelt.⁶ Wir sollten deshalb eine Umkehrung jener Hierarchien

anstreben, die uns von der gängigen ikonografischen Argumentation aufgedrängt werden: Die «vollkommene Lesbarkeit» eines Bildes sollte künftig als *rhetorischer Effekt* betrachtet werden, vergleichbar in etwa dem, was Barthes in einem literarischen Kontext den «Real(itäts)effekt» nannte⁷, ähnlich etwa einem *realistischen Klischee*. Wenn hingegen «das überraschte Faktum in seiner Beharrlichkeit» hervorspringt und dadurch das Bild plötzlich geheimnisvoll wird, kehrt das Reale mit einer Art Kontra-Effekt zurück, in dem ein Befremden erlebbar wird, das Barthes später das *Punktum* nennt.

Die so ungeheuer fruchtbare Unterscheidung zwischen den beiden Bezeichnungsordnungen des Bildes wurde von Barthes zwischenzeitlich terminologisch als «entgegenkommender Sinn» [*sens obvie*] und «stumpfer Sinn» [*sens obtus*] theoretisiert.⁸ Bemerkenswerterweise hat Barthes seine Unterscheidung nun aber ausgerechnet an einer Folge von Klagebildern aus Sergej Ėjzenštejns *Panzerkreuzer Potemkin* (*Bronenossez Potëmkin*, 1925) entwickelt. Es ging ihm darum, zu verdeutlichen, wo solche Bilder lediglich entgegenkommenden Sinn, d.h. Bedeutung produzieren, und wo es ihnen gelingt, «stumpfen Sinn» zu ergeben, Signifikanz herzustellen, gemäß einem deutlich an Jacques Lacan angelehnten Vokabular. Als erstes nimmt er bei den in Tränen aufgelösten Frauen entgegenkommenden Sinn «im Reinzustand» wahr.⁹ Dementsprechend lässt sich Ėjzenštejns Kino als eine mit Emphase, Überbedeutung und gestischem «Dekoratismus» gesättigte Ikonografie «lesen» (bis hin zur Verbindung, die Barthes mit der Bildtradition der Pietà herstellt), als eine einfache realistische Rhetorik, die mit Klischees durchsetzt ist und der er jegliche Mehrdeutigkeit, jegliches Vermögen an Ambiguität abspricht:

Woraus ersichtlich ist, daß die «Kunst» S.M. Eisensteins nicht polysemisch ist. Er wählt den Sinn aus, setzt ihn durch und bewältigt ihn (wenn der stumpfe Sinn über die Bedeutung hinausgeht, so wird diese doch nicht negiert, unscharf); der Eisensteinsche Sinn rafft die Mehrdeutigkeit hinweg. Wie? Durch die Hinzufügung eines ästhetischen Werts, der Emphase. Der «Dekoratismus» Eisensteins hat eine ökonomische Funktion: Er verkündet die Wahrheit. Man betrachte [Abb. 2]: Der Schmerz entspringt ganz klassisch den geneigten Köpfen, den Leidensmienen, der Hand auf dem Mund, die

⁶ Barthes, *Mythen des Alltags*, 56f.

⁷ Roland Barthes, *Der Real(itäts)effekt*, [L'effet de réel, 1968], übers. v. Konrad Honsel, Michaela Ott, in: *nach dem Film*, Nr. 2, 2000, <http://www.nachdemfilm.de/no2/baro1dts.html>, gesehen am 12. 4. 2009.

⁸ Roland Barthes, *Der dritte Sinn*. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S.M. Eisensteins, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays, 3. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1990 [Le troisième sens, 1970], übers. v. Dieter Hornig, 47–66.

⁹ Barthes, *Der dritte Sinn*, 51.

das Schluchzen zurückhält; aber sobald all dies einmal ausreichend gesagt ist, wiederholt es ein dekoratives Merkmal noch einmal: Das Übereinanderliegen der beiden Hände, die in einer zarten, mütterlichen, blumenhaften Aufwärtsbewegung zum sich beugenden Haupt ästhetisch angeordnet sind; in das allgemeine Detail (die zwei Frauen) ist also ein anderes Detail eingefügt; als Zitat von Gebärden aus Ikonen oder einer Pietà aus dem Bereich der Malerei stammend, zerstreut es den Sinn nicht, sondern betont ihn; diese Betonung (die jeder realistischen Kunst eigen ist) hat hier eine gewisse Verbindung zur <Wahrheit>: der von Potemkin. Baudelaire sprach von der «emphatischen Wahrheit der Gebärde bei den großen Ereignissen des Lebens»; hier ist es die Wahrheit des <großen proletarischen Ereignisses>, die die Emphase verlangt. Die Eisensteinsche Ästhetik bildet keine unabhängige Ebene: Sie ist Bestandteil des entgegenkommenden* Sinns, und der entgegenkommende* Sinn ist bei Eisenstein immer die Revolution.¹⁰



Abb. 3 Filmstill aus *Panzerkreuzer Potemkin*, Regie: Sergej Ėjzenštejn, UdSSR 1925

Noch in der gleichen Sequenz des *Potemkin*, in der die Bestattungszeremonie des Matrosen Vakulinčuk inszeniert wird, erhascht Barthes plötzlich ein einzelnes Fotogramm, das ihm zufolge den entgegenkommenden Sinn der Bilder und ihre «Schmerzensbotschaft» ins Wanken bringt:

Angesichts von [Abb. 3] gelangte ich zum ersten Mal zu der Überzeugung eines stumpfen Sinns. Mir drängte sich eine Frage auf: Was an dieser alten weinenden Frau stellt mir die Frage nach dem Signifikanten? Mir ging rasch auf, daß es nicht die doch so perfekte Miene oder Gebärde des Schmerzes war (die geschlossenen Lider, der verzerrte Mund, die Faust auf der Brust): Dies gehört zur vollen Bedeutung, zum entgegenkommenden Sinn des Bildes, zum Eisensteinschen Realismus und Dekoratismus. Ich spürte, daß das durchdringende Merkmal, beunruhigend wie ein Gast, der hartnäckig und schweigend dort bleibt, wo man ihn nicht braucht, in der Stirnregion liegen mußte: Die Haube, das Kopftuch hatten etwas damit zu tun. [...] Alle diese Merkmale (die ulkige Haube, die Greisin, die schielenden Lider, der Fisch) verweisen vage auf die etwas platte Sprache einer recht jämmerlichen Verkleidung; zusammen mit dem edlen Schmerz des entgegenkommenden Sinns ergeben sie eine Dialogwirkung, die so schwach ist, daß sich ihre Absichtlichkeit nicht verbürgen läßt. Die Eigentümlichkeit dieses dritten Sinns besteht [...] darin, daß er die Grenze verschwimmen läßt, den Ausdruck von der Verkleidung trennt, aber auch darin, daß er diese Schwingung sehr bündig liefert: als eine elliptische Emphase, wenn man so will.¹¹

Diese beiden Passagen verdienen eine genauere Analyse. In der ersten spricht Roland Barthes von der «Kunst» Ėjzenštejns in Anführungsstrichen: Bilder, die mittels «Emphase» und «Dekoratismus» «die Mehrdeutigkeit hinweg[raffen]», ein Kino, das vorgibt, die «Wahrheit» der proletarischen Revolution zu verkünden. All das ergäbe ihm zufolge nur «entgegenkommenden Sinn», während die wirkliche Kunst daran zu erkennen wäre, dass sie ihren kostbaren «stumpfen Sinn» verbreite – diese These steckt zumindest implizit in diesen Zeilen. Wenn Barthes das Ende des Textes zu einer schwerfälligen Verteidigung des Foto-

¹⁰ Barthes, Der dritte Sinn, 51–53. [^{*} Anm. d. Übers.: In der deutschen Übersetzung ist im letzten Satz dieser Passage fälschlicherweise zweimal vom stumpfen Sinn die Rede.]

¹¹ Barthes, Der dritte Sinn, 53f.

gramms als authentischer Betrachtungsweise des Films nutzt – und ich finde sie deshalb schwerfällig, weil ihre eigenen Paradoxien auf ihr lasten, und Barthes auf Ėjzenštejns Theorie der Montage Bezug nimmt, die genau das Gegenteil propagiert –, dann spürt er vielleicht, was er alles in seiner Analyse der *isolierten Bilder* von reglosen Klageweibern im Vergleich zu der Explosivität der *montierten Bilder* des Films als solchem verliert.

Es mag genügen, sich die Sequenz erneut anzusehen, der diese Fotogramme entnommen sind. Sie ist Teil einer epischen Erzählung, deren zentrales Motiv die Revolution ist. Aber dieses Motiv funktioniert dort gerade nicht als «entgegenkommender Sinn», als «pures Zeichen» oder als narrative Einheit, die mit einer «vollkommene[n] Lesbarkeit» ausgestattet wären. Die Revolution als Motiv zeigt sich erst in der Montage von Differenzen, der in jedem Moment, in jedem Intervall ein «stumpfer Sinn» entweicht, wenn man nur dem Rhythmus, dem Pulsieren dieser Differenzen Aufmerksamkeit schenken würde. Wir befinden uns am Beginn des dritten Teils des Films, der wie ein politischer Slogan oder ein Kapitel eines Romans von Victor Hugo überschrieben ist: «Der Tod verlangt Gerechtigkeit». Aber was wir sehen, macht den entgegenkommenden Sinn dieses Satzes unmittelbar wieder zunichte: Aus einem beunruhigend nebligen Raum lösen sich wie in einem Gemälde von Caspar David Friedrich langsam lautlose Segelschiffe. Alles wird sodann in einem Spiel mit Kontrasten organisiert: so beispielsweise die altmodische Takelage (Segel, Masten, Taue) vor dem Hintergrund eines industriellen Docks (mechanische Kräne). Dann, nach dem aufgebahrten Leichnam von Vakulinčuk, sieht man wieder, wie die Männer in aller Ruhe im Hafen angeln und eine kleine Katze ein Stückchen Fisch frisst. Und wenn vor unseren Augen die Menschenmenge wie eine Geisterversammlung aus dem Nichts auftaucht und die riesige Treppe in Richtung Tod hinabsteigt oder auf dem majestätischen gekrümmten Kai marschiert, verweilt der Film trotzdem bei den einfachen Unterhosen auf den Wäscheleinen und bei den in der Luft hängenden Netzen.

Barthes übersieht dabei vor allem eines: Der Schmerz der Frauen angesichts des Todes – er bezeichnet ihn als «klassischen» Schmerz, der einseitig «dekorativ» sei – erscheint nicht als feste Form, sondern als *musikalischer Rhythmus*, als stets dialektisiertes Motiv, stets komplex gemachte Geste, als ein Affekt, der seiner notwendigen Transformation geweiht ist. Wenn Ėjzenštejn sich nicht darauf beschränkt, die Klageweiber zu *zeigen*, sondern sie mit einer außergewöhnlichen Vielfalt an benachbarten Bildern zu *montieren*, – die alte Frau, der Barthes seine Aufmerksamkeit widmet, erscheint an drei ganz unterschiedlichen Stellen dieser Sequenz, um von drei verschiedenen Zuständen ihres Schmerzenskörpers zu erzählen – dann deshalb, weil die Klage von ihm in einem Sinn verstanden oder besser noch konstruiert wird, der weder fest noch entgegenkommend ist. Man entdeckt, dass die Trauer – gemäß der Form der *Pietà*, die Ėjzenštejn dem ikonografischen Kanon der russischen Ikonen entnimmt – nur deshalb «ganz klassisch» die Körper affiziert, um aus sich selbst eine *andere Energie* zu schöpfen, die eben gerade dazu dient, diese klassische Form zu zerstören: Von einem Bild

zum anderen wird die Klage zum Fluch, das Weinen jedes Einzelnen zum Gesang aller, weicht die religiöse Niedergeschlagenheit dem politischen Protest der Passionaria und des jungen Milizionärs, der von nun an «Gerechtigkeit fordert». Wir sind also von der religiösen in die politische Sphäre geraten, und es bedurfte hierzu eines Effekts dieser ersten Sphäre (der Emphase), damit sich der Kontra-Effekt der zweiten (das zur Tat schreiten) offenbart.

Angesichts der traditionellen Gesten des Wehklagens – christlich-orthodoxe Gesten, Gesten der «Volksfrömmigkeit», wie man so schön sagt – schreit in einem entscheidenden Moment dieser Sequenz ein bürgerlicher Mann völlig irrational aus der Mitte der Menge heraus: «Tod dem Judenpack!» Von da an werden die Schmerzens- und Klagekörper von einer ganz neuen Energie beseelt: Der Bourgeois wird gelyncht, die Frauen schreien vor Zorn, eine Art wilder Freude bemächtigt sich der ganzen trauernden Menge. In der Tat, eine Revolution: Revolution der Affekte, Gesten, Körper und kollektiven Entscheidungen.

Ėjzenštejn zeigt mehr als nur eine alte Welt (die der Klageweiber) und eine neue (die der jungen Revolutionäre), denn in dieser Szene vergießen auch die Männer Tränen und die alten Frauen überführen ihren Schmerz in Wut und Revolte. *Begehren* und Gewalt, die hier vom Regisseur eingeführt werden, lassen jeglichen entgegenkommenden Sinn hinter sich, weil es Ėjzenštejn gelingt, ein subtileres und tieferes Erinnerungsvermögen ins Werk zu setzen, als Barthes jemals in Bezug auf das «ulkige» [*loustic*] Äußere des alten Klageweibes anzunehmen bereit gewesen wäre; *loustic* ist übrigens ein etwas alberner Ausdruck, um den Effekt des visuellen *Punktums* zu bezeichnen, der allein mit der äußeren Aufmachung zu tun hat. Dieses alte Klageweib ist weit mehr als nur «ulkig»: Sie ist anachronistisch, da sie aus den traditionellsten Formen der Trauergesten schöpft, um eine neue Form des revolutionären Protests hervorzubringen. Jede Gegenwart setzt sich zusammen aus einem Geflecht von vielfachem Vergangenen und Zukünftigen. Man kommt am Ende nicht umhin, festzustellen, dass Ėjzenštejn durch die andauernde Montage von Ordnungen heterogener Größen – der Leichnam des Matrosen und die fressende Katze, die in ernster Stimmung vereinte Menge und die in der Sonne trocknende Unterwäsche – fortwährend jenen «stumpfen Sinn» herstellt, den Barthes nur ein einziges Mal in dem statischen Kontrast zwischen dem «noblen Schmerz» des Klageweibs und ihrer «recht jämmerlichen Verkleidung» erkennt.

*

Klagebilder – oder beklagenswerte Bilder? Noch unbequemer als ein leidender Körper ist ein Körper, der sein Leiden herausschreit, weil dieser in dem Moment des Schreiens seine ganze Schwäche offenbart. Mehr noch, er offenbart unsere eigene Schwäche, denn er richtet sich direkt an uns, die wir ihn betrachten, indem er uns lauthals bedeutet, dass unser Blick nicht dazu beiträgt, ihn von seinem Leiden zu befreien. Man könnte meinen, dass Barthes sich mit Leib und Seele gegen eine solche Situation verwahren wollte – d. h. eine solche Auseinandersetzung

mit der Schamlosigkeit –, und zwar so sehr, dass er das ganze Pathos, das von dem fotografischen Bild hervorgerufen wird, die ganze «Verletzung» des Blicks, in einem einzigen *Punctum* konzentrieren wollte, einem einzigen Punkt, der so winzig wie vergänglich ist, so ungreifbar wie eindringlich. Er beschränkt ihn sogar so sehr, noch diesseits des Details, dass daraus eine rein zeitliche Monade wird, der es schließlich – angesichts des von Barthes gewählten Beispiels, einer Fotografie des jungen, zum Tode verurteilten Lewis Payne – obliegt zu sagen: «er wird sterben.»¹²

Andererseits wissen wir, dass sich die ganze Ontologie des Bildes in *Die helle Kammer* über das Schauen einer Fotografie artikuliert, die Barthes als Grundlage seiner Trauer um die tote Mutter dient: «Etwas wie ein Hauch vom Wesen der PHOTOGRAPHIE lag in diesem besonderen Photo.»¹³ Könnte man somit nicht sagen, dass ihm zufolge an die Stelle der lauten *Klage der Mütter*, die in den Kriegsfotografien um ihre getöteten Söhne weinen, unbedingt die ruhige *Klage des Sohnes* treten solle, der seine verstorbene Mutter angesichts einer Fotografie beweint, deren Anblick ganz im Gegensatz zu den in der Presse ausgebreiteten Unglücksfällen der Welt niemanden vergönnt sein wird? Ein literarisches Vorgehen, proustisch, irgendwie bewundernswert. Barthes gab bereitwillig zu, dass er in dem Bild nur die *heimliche* Mutter gesucht habe, die «in keiner Weise bedrohlich[e]» Mutter, die MUTTER in Großbuchstaben.¹⁴ Aber diese Entscheidung betrifft nur die Hälfte der «unbeugsamen Realität», deren Auftauchen im Bild er sich vorgeblich entgegenstemmte.¹⁵ Wenn es wirklich eine mütterliche Genealogie des Bildes gibt¹⁶, muss man sie in ihrer Metamorphose und nicht in ihrem Dasein begreifen: in eben jenem ewigen Wechsel von Tod und Überleben, von verlorenem und trauerndem Wesen, von Stille und Schrei, von Abwesenheit und Anrufung. Keine Klage ohne diesen tief ausgreifenden Rhythmus.

Klagebilder – oder beklagenswerte Bilder? Wie steht es heute um sie? Die Techniken ihrer Herstellung haben sich stark verändert, ihre Verbreitung hat sich in Schwindel erregender Weise vervielfältigt, das Ausmaß der Gleichgültigkeit hat sich dadurch noch vergrößert. Aber mir scheint, dass sich die Debatte im Kern nicht verändert hat. Je mehr tote Opfer die Nachrichten füllen, desto einfacher lassen sich der ermordete Zivilist und der Verkehrstote in eins setzen, wodurch jegliche politische Analyse ausgeschlossen wird. Je mehr sich die Kamera einem Schmerzenskörper annähert, desto obszöner erscheint sein Bild in der Großaufnahme. Je mehr man die Einzigartigkeit einfangen will, desto mehr vergisst man den *Hors-champ* der Geschichte, wodurch deren Einzigartigkeit selbstverständlich verloren geht. Je mehr Bilder man machen will, desto eher fabriziert man Ikonen.¹⁷

Angesichts dieser bedrückenden Lage würde mancher die Bilder lieber *ganz aufgeben*, sie als Vehikel oder Träger unserer düstersten Alltagsmythen gänzlich verwerfen. Das aber würde bedeuten, sich einer Sprache zu berauben und das Bild in die Hände des Feindes zu geben. Der Philologe Victor Klemperer, der so

¹² Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1985 [*La chambre claire. Note sur la photographie* 1980], übers. v. Dietrich Leube, 106.

¹³ Barthes, *Die helle Kammer*, 83.

¹⁴ Barthes, *Die helle Kammer*, 50.

¹⁵ Barthes, *Die helle Kammer*, 131.

¹⁶ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris (Minuit) 2005.

¹⁷ Vgl. Vincent Lavoie, *L'instant-monument. Du fait divers à l'humanité*, Montréal (Dazibao) 2001, 97–120.

brillant das Schicksal der deutschen Sprache während der Nazizeit analysiert, hat – soweit ich weiß – Goebbels niemals ein einziges jener Wörter wie zum Beispiel *Volk* oder *Kultur* überlassen, die dieser für seine Zwecke missbrauchen wollte.¹⁸ Andererseits gibt es genügend Fotografen, Regisseure, Künstler und Denker, denen es gelingt, ein Bild gegen das Dispositiv herzustellen, das es unbetrachtbar machen will. Dafür *zeigen* sie ihre Bilder auf eine andere Art (d. h. sie modifizieren die üblichen Bedingungen ihrer Sichtbarkeit), und sie *montieren* sie auf eine andere Art (d. h. sie modifizieren die üblichen Parameter ihrer Temporalität); und schließlich geben sie sie auf eine andere Art *zu betrachten*. Natürlich muss man betrachten können, d. h. man darf das Bild nicht zugunsten der <Ikone> aufgeben, den Druck nicht zugunsten des <Klischees>, den Eindruck, den es bei uns hinterlässt – *Punktum*, Verletzung, Spur, Öffnung – nicht zugunsten des industriellen Drucks, wodurch es zur Ware umgewandelt wird.¹⁹

*

Wenn Susan Sontag von Mitgefühl oder Mitleid im Sinne einer schieren Ohnmacht spricht, die in uns ausgelöst wird durch «Bilder und Töne, die uns im Wohnzimmer erreichen» und zu einem andauernden «exploitation des sentiments» führt, die gleichkommt, «revoquer le politique», beschreibt sie zwar einen Zustand, der sich weltweit nachweisen lässt und der zusammentrifft mit den Überlegungen Giorgio Agambens über den Zuschauer, der «empört, aber ohnmächtig ist».²⁰ Allerdings argumentiert sie ausgehend von einem stark vereinfachten philosophischen Schema, dessen Ungenügen schon Hannah Arendt aufgezeigt hat. In ihrem *Essay über die Revolution* entwickelt Arendt eine grundlegende Unterscheidung zwischen dem *Gefühl* von Mitleid, das man angesichts der Leiden anderer empfindet, und der *Imagination*, die fähig ist, eine derartige Passivität oder Empathie in aktive *Pietas* zu verwandeln, die von der Sorge um Gerechtigkeit angetrieben ist. So könne, sagt Arendt, selbst Mitleid eine politische Zukunft haben.²¹ Während Susan Sontag keinen anderen Ausweg als ein Scheitern der Imagination sieht, die in ihre eigene Geschichte verstrickt sei – «die Ikonografie des Leidens hat eine lange Geschichte», schreibt sie²² –, historisiert Hannah Arendt das Mitleid. So zeigt sie, wie das Spektakel des Elends nicht schon seit jeher, nicht einmal im Christentum, zu kollektivem Mitleid führte und wie dieses Mitleid sich politisch verstehen lässt: beginnend bei Jean-Jacques Rousseau und den französischen Revolutionären, bei denen Mitgefühl in Protest und die «Unglücklichen» in «*enragés*» verwandelt werden.²³

Wenn die Imagination uns wirklich erlaubt, einfache Gefühle (für sich selbst gefühlt) in willentliche Handlungen (ausgerichtet auf den anderen) zu verwandeln, dann sollten wir sie mit Hannah Arendt als veritables *politisches Vermögen* begreifen.²⁴ Wird ein Subjekt, das sich dem Leiden des anderen gegenüber sieht, durch das Pathos in Bewegung versetzt, könnte man zusätzlich annehmen, dass die Imagination all dies auf Dauer stellt, sie mithin *das Pathos temporalisiert*. Indem

¹⁸ Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Berlin (Aufbau) 1947.

¹⁹ Vgl. Serge Daney, Serge Toubiana, *Images de marque*, in: *Cahiers du cinéma*, 5–6, 1976, 268–269.

²⁰ Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München, Wien (Hanser) 2003 [Regarding the Pain of Others, 2003], übers. v. Reinhard Kaiser, 25; Giorgio Agamben, *Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik der Filme Guy Debords*, in: *documenta X: documents 2*, Kassel, Ostfildern-Ruit (Cantz) 1996, übers. v. Jürgen Blasius, 72–75, hier 74.

²¹ Hannah Arendt, *Über die Revolution*, München (Piper) 1963 [On Revolution, 1963], 73–146.

²² Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 49.

²³ Arendt, *Über die Revolution*, 140.

²⁴ Hannah Arendt, *Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie*, München (Piper) 1985 [Lectures on Kant's political philosophy, 1982], übers. v. Ursula Ludz.

Hannah Arendt daran erinnert, dass das griechische Wort *pathein* ‚erleiden‘ und ‚erdulden‘ bedeutet²⁵ – was nicht das gleiche ist –, vermittelt sie uns die Notwendigkeit, die *pathetische Erfahrung* eines ‚Klageweibs‘, das wir irgendwann auf einer Fotografie gesehen haben, in die *erdulden Erfahrung* eines Bildes zu verwandeln, das wir in seiner Dauer betrachten, in seiner zeitlichen Ausdehnung. Und diese Verwandlung wird nicht ohne die doppelte Anstrengung von Vorstellen und Erkennen geschehen.

25 Arendt, *Über die Revolution*, 121.

(Aus dem Französischen übersetzt von Dirk Naguschewski)

HUNCH – DER ENTSCHEIDUNGSBAUM ALS SOZIALES OBJEKT?*

Zum Abschluss der *Web 2.0 Expo* in San Francisco¹ vertrat Jyri Engeström, Co-Gründer des Twitterähnlichen Webservices *Jaiku*, im April eine knackige Theorie²: Die erfolgreichen sind genau jene Web 2.0-Unternehmen, die nicht nur ein soziales Netzwerk schaffen, sondern die diesem Netzwerk ein «soziales Objekt» zu Grunde legen, das die User herstellen, teilen, handeln, verändern, kommentieren können: Das soziale Objekt von *eBay* ist die Versteigerung mit ihren Verkäuferbewertungen; das soziale Objekt bei *Wikipedia* ist die Lexikonseite mit ihrer *Talk Page*; das soziale Objekt von *Flickr* ist das Foto mit seinen Kommentaren.

Engeström denkt beispielsweise, dass *LinkedIn* früher kein soziales Objekt hatte. Als reines soziales Netzwerk fand es zwar anfangs relativ schnell eine größere Anzahl von Usern, von denen viele dann aber bald wieder abwanderten, weil ohne Objekte keine längerfristigen Bindungen zwischen ihnen entstanden. Vor einiger Zeit haben sie offenbar den Job als ihr soziales Objekt definiert; der Service, so Engeström, zieht seither wieder mehr User an. Mit anderen Worten, Engeströms Konzept des «sozialen Objekts» erscheint mir gerade ziemlich nützlich.

Schon bevor *Flickr* gegründet wurde, rangen diverse *Photo Sharing Sites* im Web um Aufmerksamkeit. Dann kam *Flickr* und machte das Foto zum Objekt, indem jedes einzelne von ihnen seine eigene Webpage bekam: den Permalink.³ Wo ein Permalink ist, ist ein soziales Objekt; man kann es weitergeben, kommentieren, geo-taggen, in Galerien, Alben, Blogs integrieren und so weiter. *Flickr* stellte dazu den Web-Programmierern ein Interface zu Verfügung, die so die Funktionalität der *Flickr*-Objekte in ihre eigenen Programme einbinden und nutzbar machen konnten.

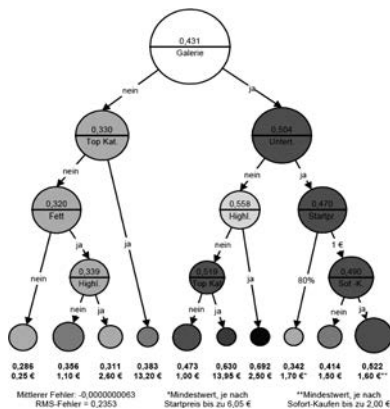
Caterina Fake war 2004 Mitgründerin und bis 2008 General Manager von *Flickr*, das *Yahoo* 2005 für 35 Millionen Dollar kaufte. Sie kennt ihre sozialen Objekte, und man konnte gespannt sein, welches sie als nächstes wählen würde.

* Mit freundlicher Genehmigung des Autors, aus: *Telepolis*, Die Zeitschrift der Netzkultur, dort datiert 17. 4. 2009, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/30/30100/1.html>, gesehen am 28. 6. 2009.

¹ Web 2.0 Expo, 31. 3. – 3. 4. 2009, <http://www.web2expo.com/webexsf2009/publicschedule/proceedings>, gesehen am 28. 6. 2009.

² Sarah Perez postete schon am 3. April 2009 unter der Überschrift *Building Sites Around Social Objects* (*Live from Web 2.0*) eine Zusammenfassung von Engeströms Vortrag. Darin beschreibt sie auch die «Fünf Schlüsselprinzipien», mit denen man Webseiten rund um soziale Objekte bauen kann: 1. *Define your Object* (ein Produkt, ein Foto?), 2. *Define your Verbs* (was sollen die User mit dem Objekt tun?), 3. *Make the Objects Shareable*, 4. *Turn Invitations Into Gifts* (Mitglieds-Werbegeschenke), 5. *Charge the Publishers, Not the Spectators*. <http://www.readwriteweb.com/cgi-bin/mt/mt-tb.cgi/10925>, gesehen am 28. 6. 2009 (Anm. d. Red.).

³ Ein «permanenter Link» stellt sicher, dass die URL dauerhaft, also zitierfähig erhalten bleibt (Anm. d. Red.).



Ebay-Entscheidungsbaum der Firma i-tn internet technology GmbH, Spezialist für E-Commerce und Smartstores

⁴ Caterina Fake, o.Titel, dort datiert 27. 3. 2009, <http://www.caterina.net/archive/001169.html>, gesehen am 28. 6. 2009.

⁵ «Entscheidungsbäume sind Bäume, bei denen bei jeder Verzweigung die Verzweigungsmöglichkeiten (Äste) mit Wahrscheinlichkeiten versehen sind. Sie werden verwendet, um besser und mit weniger Fehlern eine Entscheidung treffen zu können. Im binären Entscheidungsbaum wird eine Serie von Fragen gestellt, welche alle mit Ja oder Nein beantwortet werden können. Diese Serie ergibt ein Resultat, welches durch eine Regel bestimmt ist. Die Regel ist einfach ablesbar, wenn man von der Wurzel her den Ästen des Baumes folgt, bis man zu einem bestimmten Blatt gelangt, welches das Resultat der Fragereihe darstellt.» Auszug aus: Wikipedia, dort datiert 6. 5. 2009, <http://de.wikipedia.org/wiki/Entscheidungsbaum>, gesehen am 28. 6. 2009.

⁶ <http://www.hunch.com/help/>, gesehen am 28. 6. 2009.

Vor allem, weil die sozialen Objekte, die am offensichtlichsten Profitabilität versprechen, schon jeweils mehrfach besetzt sind: *YouTube*, *Vimeo*, *Hulu* und so weiter konkurrieren um das Video als soziales Objekt, *last.fm* und andere Internetradios um das Musikstück; bei *Facebook*, *Twitter* und ähnlichen *Personal PR-Sites* ist das Objekt der Status des Users, der durch Statusmeldungen aktualisiert und programmatisch nutzbar gemacht wird. Wir haben in den letzten fünf Jahren viele Experimente und manche Erfolge im Web 2.0 gesehen, und es verlangt einige Originalität, uns mit der Wahl eines sozialen Objekts als Grundlage für einen neuen Web 2.0-Service zu überraschen.

Überrascht war ich, als ich am 27. März las⁴, welches soziale Objekt sie gewählt hatte: den Entscheidungsbaum.⁵ Darauf war tatsächlich noch niemand gekommen!

Nun, Caterina Fake ist jetzt Chief Product Officer bei einem Startup-Unternehmen namens *Hunch*⁶, wo User Usern helfen, Entscheidungen zu fällen, und zwar mit Hilfe von Entscheidungsbäumen.

Wir stehen vor Fragen wie: «Welche *Linux*-Distribution sollte ich benutzen?» – «Welche *World of Warcraft*-Klasse sollte ich spielen?» – «Sollte ich von *Windows* auf *Mac* umsteigen?» Andere wissen die Antworten, weil sie die nötigen Informationen besitzen und deshalb über effektive Entscheidungskriterien verfügen. Und solches Wissen können wir als Mitglieder der *Hunch*-Community zur Verfügung stellen, indem wir es als Entscheidungsbaum kodieren oder indem wir bereits kodierte Entscheidungsbäume verbessern. Der Konsument oder naive *Hunch*-User wählt eine Kategorie – «Computers & Internet» etwa oder «Entertainment & Media» –, sucht sich eine Frage aus und bekommt eine Reihe von aus dieser Frage folgenden weiteren Fragen gestellt, um die für sie zutreffende Antwort aus einer Liste auszuwählen. Jede mögliche Antwort, jeder «Ast» des Entscheidungsbaumes, ist assoziiert mit einer bestimmten Wahrscheinlichkeit des Zutreffens einer bestimmten Lösung und resultiert demnach in der nächste Frage, deren Antwort-Skala die für den Fall dieses speziellen Users richtige Lösung weiter eingrenzt. Meist reichen zwischen acht und zwölf Fragen und Antworten, dann landet man bei einem bestimmten «Blatt» des Baumes, auf dem die für diesen User wahrscheinlich «beste» Antwort auf die entscheidende Frage geschrieben steht.

Ob das funktioniert? Wie kann man das testen?

Am dritten Tag fällt mir auf, dass es mittlerweile ein paar Fragen bei *Hunch* gibt, bei denen ich von vornherein glaube, sagen zu können, welche Teilentscheidungen zu einer spezifischen Gesamtentscheidung führen sollten. Die Frage

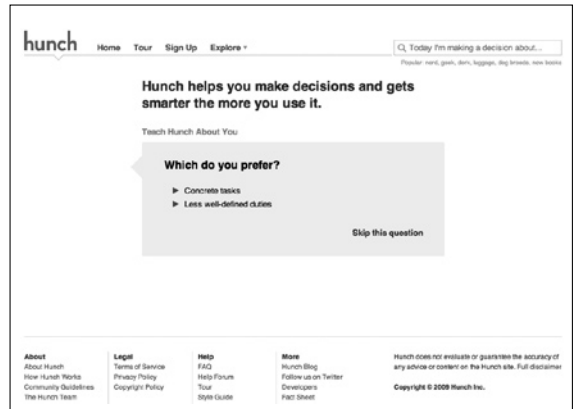
Which distribution of Linux should I use? beispielsweise habe ich vor einem Jahr entschieden, und wenn ich die Kriterien anlege, die mich damals zur Wahl von *Ubuntu* geführt haben, sollte ich die Fragen so beantworten können, dass das System mir am Ende rät, *Ubuntu* zu benutzen. Also versuche ich das, und hallo, *Ubuntu* kommt heraus. Nicht schlecht, denke ich.

Eine Woche später spiele ich dieselbe Frage – dasselbe Topic, in *Hunch*-Sprech – noch mal durch: diesmal lautet die Antwort: *Fedora 10*! Hallo? Ich stelle fest, dass der Entscheidungsbaum verändert wurde; der User Antonio D'souza alias quik hatte am 2. April die Frage: *Do you expect multimedia and Flash to <just work>?* hinzugefügt, und ich hatte sie mit *Yes* beantwortet, weil ich damals tatsächlich erwartet hatte, dass Flash in *Ubuntu* einfach funktionieren würde. Tat es aber dann nicht, sondern ich musste herausfinden, dass man bei *Linux*-Systemen erst eine von mehreren Alternativen wählen muss. Hier hat also die Weisheit der Menge, in Gestalt von Antonio D'souza, tatsächlich dazu geführt, dass jemand, der erwartet, dass Flash unter *Linux* «einfach funktioniert», nicht länger auf *Ubuntu* gestoßen wird, weil man das von *Ubuntu* eben nicht voraussetzen kann. Ich kann als skeptischer Nutzer den Entscheidungsmechanismus mit seiner Entstehungs- und Veränderungsgeschichte inspizieren und Zeitpunkt und Verursacher jeder Veränderung lückenlos bestimmen. Das gefällt mir.

Als nächstes Test-Topic wähle ich *Which World of Warcraft class should I pick?*, weil ich glaube, genug über das System der Charakterklassen zu wissen, um die Fragen so beantworten zu können, dass das System mir am Ende die Klasse *Rogue* vorschlagen wird.⁷ Das klappt tadellos, am dritten ebenso wie am elften Tag nach der *Hunch*-Eröffnung. Einige dieser Entscheidungsbäume sind von Firmen wie *Blizzard*⁸ bezahlt und thematisieren Produkte wie *World of Warcraft*; deshalb trägt das Topic dann ein kleines *WoW*-Logo neben dem Titel. Das *Linux*-Topic trägt einen kleinen *Linux*-Pinguin – ich glaube aber nicht, dass jemand dafür bezahlt hat.

Jedenfalls hat *Hunch* von Anfang an ein plausibel erscheinendes Geschäftsmodell, das nicht auf Anzeigen basiert; das ist momentan noch überraschender, da es noch seltener ist als ein neues, cooles soziales Objekt.

Wird es abheben? Wird *Hunch* die kritische Masse an aktiven Usern erreichen, die es braucht, um den Entscheidungsbaum vom Arbor Obscurum zum brennenden Busch werden zu lassen? Das Blog sagt, dass sie am 27. März mit 30.000 eingeladenen Usern gestartet und seither täglich gewachsen sind; jeder User kann

Screenshots, www.hunch.com

⁷ *World of Warcraft* (WoW, seit 2004) ist ein Massen-Mehrspieler-Online-Rollenspiel (Massively Multiplayer Online Role-Playing Game) im Fantasy-Stil, das Spieler gleichzeitig zusammen über das Internet spielen (die monatliche Gebühr wurde 2008 von knapp 3 Millionen Menschen bezahlt). Rogues bezeichnet eine Klasse von Figuren, die mit leichter Bewaffnung in effektiven strategischen Angriffen großen Schaden anrichten können. Vgl. <http://www.worldofwarcraft.com/info/classes/rogue/>, gesehen am 28.6. 2009.

⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Blizzard_Entertainment, gesehen am 26.6. 2009.

fünf weitere Einladungen verteilen.⁹ Am zwölften Tag zähle ich auf ihrem Index 1.569 Topics, gegliedert in 22 Kategorien. Außerdem hat die junge Gemeinde innerhalb von fünf Tagen 1,5 Millionen *Teach Hunch About You*-Fragen beantwortet, Fragen zur Größe des Haushaltes, Geschmacksfragen, moralische Fragen, alles Mögliche. Das sind momentan die Daten, und wenn wir sie ansehen, dann sehen wir, dass wir noch nichts sehen, jedenfalls noch nichts Zukünftiges absehen können, doch das gegenwärtige Schauspiel ist spektakulär genug: wie Mal wieder überraschender Weise eine spontan entstehende virtuelle Menschenmenge in kurzer Zeit eine riesige Menge neuer Daten über sich selbst produziert, auf Teufel komm raus, was wir damit machen, sehen wir später. Und ich bin mir sicher, dass wir davon noch nicht alles gesehen haben.

⁹ <http://blog.hunch.com/>, gesehen am 28. 6. 2009. Im Juni 2009 gibt es über 100.000 angemeldete User (Anm. d. Red.).

ZWISCHEN RAUBTIER UND CHAMÄLEON

Das Schicksal der Filmwissenschaft*



Das Vorhaben, die Zukunft dieser meiner Disziplin zu diskutieren, erzeugt sofort das alte Problem jedweden Perspektivismus, wie er von Nietzsche ins Spiel gebracht wurde: Von wo aus kann man denn überhaupt die eigene Praxis beobachten und sich selbst zum Zuschauer eines Geschehens machen, in das man als Akteur auf der Bühne selbst verwickelt ist? Kann man sein eigener Wissenschaften und Künste überlebender Prophet sein? Das Schicksal durch prophetische Erzählung auf die Probe zu stellen, ruft die

Tragödien und deren Beziehung zu fatalen Handlungen und tödlichen Enden in Erinnerung. Vor dem Wind eines zukünftigen Schicksals zu segeln, erinnert aber auch an Benjamins Engel der Geschichte: Es ist der Sturm, der aus der Vergangenheit weht, der den Angelus Novus vor sich hertreibt – rückwärts schauend in die Zukunft. Für Benjamin ist dies das Bild des Fortschritts, und so kann man sich fragen, ob es ein probates Verfahren sein kann, die Zukunft aus den Zeichen der Vergangenheit herauszulesen.

Über das Schicksal zu sprechen, heißt in Begriffen von Leben und Tod zu reden. Über das zukünftige Schicksal meiner Disziplin zu sprechen, enthält also das Versprechen, die entscheidende, tödliche Frage zu stellen, ob sie überhaupt eine und wenn ja welche Zukunft hat. Der Diskurs über das Ende ist ja ein wiederholter, der dennoch nie ans Ende kommt. Hegel hat gleich zwei Enden verkündet, auch wenn er vor allem berühmt für die Proklamation des Endes der Kunst in der Philosophie geworden ist. Eine frühere Version dieses Topos formulierte anonym *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1796 oder 1797), das in Hegels Handschrift überliefert ist, aber möglicherweise nicht wirklich aus seiner Hand stammt: «Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am

* Die englische, längere Originalfassung dieses Textes wurde für eine Konferenz der University of Chicago geschrieben, die unter dem Titel *The Fate of Disciplines* sich mit der Situation und Zukunft der einzelnen Geisteswissenschaften befasste. Die Filmwissenschaft, zu der Tom Gunning und ich Stellung beziehen sollten, wurde dabei konfrontiert mit der Althilologie unter der übergreifenden Frage danach, wie es um Fächer bestellt sei, deren Gegenstände entweder ganz jung oder bereits tot sind.

Ende wieder, was sie am Anfang war – Lehrerin der Menschheit; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben.»¹ Die Verschränkung von Philosophie und Kunst als tödliche Widersacher, die eifersüchtig das Ende des jeweils anderen sein wollen, kann man durchaus als Modell nehmen, das dem Diskurs über das Schicksal der Disziplinen zugrunde liegt.

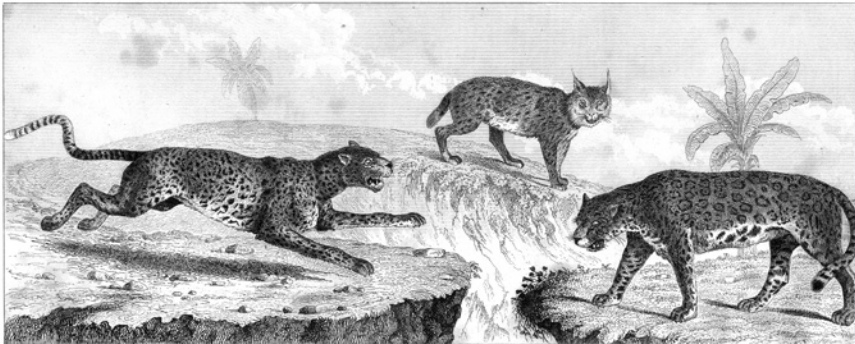
Das Schicksal der Filmwissenschaft wird meistens an das Schicksal bzw. Ende ihres Gegenstandes gebunden und damit abhängig von der Definition dessen, was man unter Film versteht. Die tödliche Prognose vom Ende der Filmwissenschaft basiert auf der Diagnose, dass sie ihren Gegenstand verloren habe, insofern ihr der Gegenstand <Film> im Zuge der digitalen Transformationen des fotografischen Apparats abhanden gekommen sei. Dieser These nach ist der Wandel, der die Disziplin gekillt hat, ein technologischer – das Kino als institutionelles Habitat des Films eine Geisterstadt zwischen Hollywood und Silicon Valley. Dieselbe Geschichte wird hier nicht zum ersten Mal erzählt, sie lag schon der Erzählung vom Fernsehen als Auftragskiller des Kinos zugrunde. Die Geschichte des Gegenstands einer Disziplin zu erzählen als unvermeidlicher schrittweiser Fortgang von einer Technologie zur nächsten ist als Masternarrativ darauf aus, alle anderen Erzählungen auszusparen. Die explanative Geschichte über die Zukunft der Filmwissenschaft ist keine über Raubtiere, sondern erzählt von den Fähigkeiten des Chamäleons zu überleben, indem es seine Oberfläche permanent ändert – und zwar durch die Illusion im reinen Erscheinen, also im Ästhetischen.

Mein Argument erfolgt in zwei Schritten. Der erste fordert die Finalität jener Erzählungen heraus, die fixiert sind auf <visuelle Medien> als Effekte einer verdrängenden und gefräßigen Technologie. Der zweite nimmt seinen Weg über eine Figur <rettender Kritik> von Film als Illusionsästhetik als seines Vermächtnisses und Verfahrens, die zwischen den Medien transferiert und getauscht wird.

Um ein mögliches Zukunftsbild zu entwerfen, bedarf es zuerst der Versicherung der Grenzen des gegenwärtigen Status. Man könnte vermuten, dass die Filmwissenschaft eine Kreuzung all jener Strategien und Methoden darstellt, die sich zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren bewegen. Als das Kino auftauchte, wurde es zunächst als ein Medium verstanden, dass eine Brücke schlagen sollte von den restriktiven Codes der vielen Einzelsprachen zu einer Universal-sprache der Bilder. Anstatt in einzelne Sprachgemeinschaften eingebunden zu sein, versprach die mimetische Darstellung des Kinos die große Umarmung einer weltweiten Familie der Menschheit. Das Sehen hielt man für eine unvermittelte Macht und seine Technologie für nicht mehr als seine Prothese. Während des letzten Jahrhunderts hat sich der Film zum <Kino> entwickelt, zu einem Dispositiv, das unsere Art und Weise über Film zu sprechen und zu denken arrangiert. Das Dispositiv Kino ist definiert durch seinen technologischen Apparat, durch seine Art des in Erscheinung Tretens und dadurch, dass es Teil unserer Konversationen geworden ist und unserer Weise, die Welt zu betrachten. Man kann daraus fol-

¹ Anonymus (zugeschrieben: Hegel, Hölderlin, Schlegel), Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. 1796 oder 1797, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke 1, Frankfurt/M. 1971, 234–236.

gern, dass das Kino-Dispositiv mit all seinen institutionellen Codes der Produktion und Rezeption seinen architektonischen Anordnungen, seines Zeitmanagements durch Anfangszeiten und genormten Längen (überlang, mittel, kurz etc.) und seiner Affektmodulierung als Biomacht, die uns schreien, weinen und lachen lässt, ebenso sehr den wissenschaftlichen Diskurs wie den des Alltagsgeredes über Film bestimmt. Das Kino-Dispositiv ist mit Diskursen verwoben im Foucaultschen Sinn: Dispositiv ist «ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft ist».² Wenn man das Kino als Dispositiv betrachtet, dann ist die Illusionsbildung als eine seiner Praktiken und Regeln in denjenigen Diskursen persistent, in denen das Netz an Verknüpfungen über die historischen Änderungen einzelner Komponenten hindurch fortgesponnen wird. Illusionsbildung als diskursive Praxis des Dispositivs wird dann auch in anderen medialen Techniken fortsetzbar und stellt damit die historische Abfolge <alter> und <neuer> Medien in einen anderen narrativen Rahmen, zum Beispiel den ästhetischer Erfahrungen.³ In diesem Sinne hat Raymond Bellour gefolgert, dass auch der Computer einen Bild-Diskurs generiert, den man immer noch als «Kinematographie» bezeichnen könnte und zwar «unter der Bedingung, daß man die Kraft der Stimme wie die Physis der Wörter in das graphem eingehen läßt, und ins kinema sowohl die Berührung der Hand als auch alle Arten der Zeit».⁴



I. Die Rolle der Technologie

Argumente zu den Neuen Medien können grob auf zwei groß angelegte Kisten verteilt werden. Beide enthalten alle Argumente, die davon ausgehen, dass die Ontologie eines jeden Mediums in seiner spezifischen technischen Hervorbringung begründet ist. Die innere Dynamik der Technologie stammt aus der inhärenten Macht der Technologien, <uns zu sprechen>, wie man das auch von der Sprache sagt – die Sprache, die wir sprechen, spricht uns. Im selben Sinne ist

² Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin (Merve) 1978, 119 f.

³ Zu den Foucaultschen Ausfaltungen des Diskursbegriffs vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1973.

⁴ Raymond Bellour, *Die Doppel-Helix*, in: Elisabeth von Samsonow, Éric Alliez (Hg.), *Telenoia: Kritik der virtuellen Bilder*, Wien (Turia und Kant) 1999, 79–119, hier 117 [La double hélice (1990), in: *Entre-images 2, Mots, Images*, Paris 1999, 24 ff.].

also die Technik nichts, was außerhalb unser liegt und wir zu meistern oder zu beherrschen versuchen, sondern etwas, das uns tätig werden lässt, das uns performiert und Handlungsaspekte aufweist. Technik schließt die Idee der griechischen *techné* in dem Sinne ein, dass sie nicht nur ein Herstellungswerkzeug für Dinge in der Welt ist, sondern selbst *welterzeugend* im radikalen Sinne von Heideggers Aristoteleslektüre wirkt. Die meisten Theorien zu alten und neuen Medien teilen diese Idee einer performativen Macht der Technik, aber sie unterstreichen ganz unterschiedliche Aspekte und Perspektiven.

Zur selben Zeit, in der Heidegger seine Aristoteleslektüre verarbeitete, bestimmte Ernst Cassirer die innere Verbindung zwischen Form, Technik und Symbol. Den Umschwung deutete er als den von den magischen Praktiken der Wunscherfüllung zu den technischen Konstruktionen von Instrumenten und Maschinen, die nicht nur die Welt erschlossen, sondern sie konstruierten. An die Stelle des Wunsches tritt nun der Wille, an die Stelle der Magie die Blaupause. Mit der Konstruktion von Maschinen ändert sich die Kultur; Technik wird zu seinem Symbol im selben Sinne, in dem Panofsky die Renaissance-Perspektive in seinem berühmten Essay aus den späten Zwanzigern als symbolische und damit kulturelle Form analysierte – ein Essay, der fünfzig Jahre später entscheidend für die Entwicklung der Filmtheorie werden sollte.⁵ Cassirer war einer der ersten, der auf diesen durch und durch technisch mediatisierten Charakter der Kultur verwiesen hat – und zwar im Kontext eines semiotischen Modells, das wie das von Charles W. Peirce ein dreistelliges war: Symbolische Formen sind für Cassirer Medien, in denen nicht einfach der Austausch zwischen dem Ich und der Welt stattfindet, sondern es entstehen Medien, in denen und kraft derer sich erst die «Auseinandersetzung von Ich und Welt» vollzieht.⁶ Nur über Medien kann jene Distanz hergestellt werden, in der «nicht mehr unmittelbar mit den <Dingen>, sondern mit den <Zeichen>, die er sich geschaffen hat, verkehrt» wird.⁷ In Cassirers Theorie der symbolischen Formen sind Medien und Kultur gar nicht voneinander getrennt zu denken, denn es ist die mediatisierte Kultur, aus der die Möglichkeit zur Distanz entsteht, die notwendig ist, um sowohl die epistemischen als auch die ästhetischen Möglichkeiten der Welterschließung zu erzeugen. Die Medien der und nicht nur in der Kultur gewinnen die Schlüsselfunktion der Welterschließung und Weltkonstruktion, insoweit aus ihnen die Weltbilder entstehen, die jeder Kultur zugrunde liegen. In diesem Kontext einer allgemeinen Medientheorie kultureller Kommunikation sind Ausdrucksmedien und epistemische Instrumente nicht einfach getrennt voneinander, sondern hängen zusammen. In den wechselnden Symbolisierungen sind Ausdruck und Begriff ineinander gerückt.

Instrumente und Apparate, technische Geräte und Großtechnologien helfen nicht nur bei der Naturbeherrschung, sie produzieren auch Kultur. Und es ist diese Verbindung, die zum Skandalon der technikfeindlichen Kulturkritik bis heute herhalten muss.

⁵ Erwin Panofsky, Die Perspektive als «symbolische Form», in: Fritz Saxl (Hg.), *Vorträge der Bibliothek Warburg. 1924–1925*, Leipzig, Berlin 1927.

⁶ Ernst Cassirer, Zur Metaphysik der symbolischen Formen, in: John Michael Krois, Oswald Schwemmer (Hg.), *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, Bd. 1, Hamburg (Meiner) 1995, 56.

⁷ Ebd., 60.

Was kann man womit und worin vergleichen? Ein vereinnahmender Blick auf Lev Manovich

Es fesselte mich zu sehen, wie Lev Manovich in seiner Studie *The Language of New Media* Film diskutierte, in Bezug auf seine Macht der Illusionsbildung und der Fähigkeit, Realitätseindrücke zu produzieren. Film wird dabei zu einem gewissen Grad zum Modell für eine Bildtradition, die er in den neuen Medien noch immer am Leben sieht. So erscheint es nur konsequent, dass er ein ganzes Kapitel den <illusions> widmet, von denen einige bereits in vorherigen Kapiteln auftauchen.⁸ Warum, so fragt man sich, kehrt Manovich zu einem Begriff zurück, der so zentral für die Filmtheorie war, der aber in dem Moment aufgegeben worden schien, als die Debatten über die neuen Medien nach neuen Begriffen verlangte? In Hintergrund von Manovichs Argument, das kinematografische Modell der Illusion als Ausgangspunkt zu nehmen, lauern zwei Theoreme: das erste ist eine implizite Theorie der Geschichte und das zweite ist eine implizite Theorie der Attraktion.

II. Geschichtlichkeit der Formen und Bedeutungen von Medien

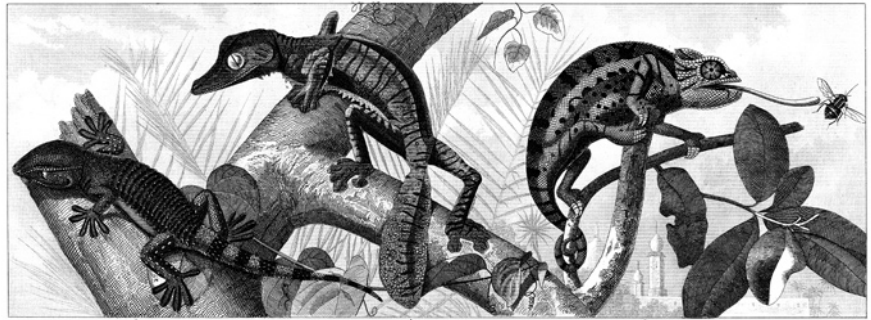
Zur Etablierung des ersten Theorems geht Manovich zurück zu den alten Streitereien über Bilder in der Antike, vor allem zu den notorischen Kämpfen um die Ähnlichkeit, wie sie in der Legende gipfelten, in der derjenige Maler als der beste anzusehen sei, der sogar seinen menschlichen Herausforderer, der so stolz darauf war, die Vögel mit seinen gemalten Trauben getäuscht zu haben, mit dem Bild eines Vorhangs täuschen konnte, hinter dem der lustige Vogel das Bild vermutete, das seinen Trauben den Rang streitig machen wollte. Letztlich sollte es darum gehen zu behaupten, dass das Beste, was die Malerei zustande bringen könnte, die Herstellung absoluter Ähnlichkeit sei, die in der Schaffung der Illusion physischer Wirklichkeit und Präsenz gipfelte. Manovich behauptet, dass dieses Modell von illusionierender Simulation sich bis heute durch die Geschichte hindurch erhalten habe. In einer ironischen Wende konstatiert er, dass wir es hierbei weniger mit einem historischen Wechsel in der Sichtweise zu tun haben als vielmehr mit einer Umkehrung der Zeit. Eines seiner Beispiele ist Spielbergs *Jurassic Park* – ein Film, der in der Tat die Zukunft einer generischen Wiederkehr vergangener Welten zeigt, die Filme schon immer gerne mit den ihnen zur Verfügung stehenden mechanischen und optischen Effekten zu beschwören trachteten, seit *Gertie the Dinosaur* 1914 ihr erstes Leinwanddebüt gab. In dem Moment, wo die Digitalisierung die Verschmelzung von fotografischen und digitalen Bildern erlaubt, sehen wir nicht mehr die zusammengebastelten Bilder einer versunkenen Welt, die nicht mehr wirklich ist, sondern einer mehr als wirklich erscheinenden Welt, die unsere Zukunft sein könnte. In seinen witzigen Bemerkungen über die Inversion des sowjetischen Revolutionsmodells, die er darin erkennen will, schlägt Manovich vor, «Vertov's notion of the communist decoding of the world» so zu lesen, dass es möglich wird «to recognize the future all around you».⁹

⁸ Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge (MIT Press) 2001.

⁹ Ebd., 203.

Manovichs historische Aufrechnung der alten und neuen Medien findet unter dem Zeichen der Realitätseffekte und illusionistischen Annäherungen an die Ähnlichkeit statt und steht unter dem Motto «je mehr die Dinge sich ändern, desto mehr gleichen sie sich». So nimmt es nicht wunder, dass er seine Bemerkungen über das revolutionäre Geschichtsmodell als ein ästhetisches Artefakt ansieht, das Gegenwart und Zukunft auf derselben Oberfläche verschmelzen lässt. Und es überrascht nicht, dass sich dieses Modell mit Manovichs in einer eigentümlichen Deckung befindet: Eingespannt zwischen ontologischen Argumenten über Medienspezifität und historischen Argumenten über ihr Entstehen und Verschmelzen scheint es schwierig zu sein, nicht zur Beute eines Geschichtsbildes zu werden, das sich einer Art kannibalistischer Selbstverschlingung annähert.

Manovich kommt damit zu dem denkwürdigen Punkt, dass der kinematografische Diskurs sehr viel länger andauert als es die Propheten der neuen Medien vorhergesagt hatten. Damit komme ich zum zweiten Aspekt der Frage, was für Manovich das Kino-Dispositiv so attraktiv macht. Meine Vermutung ist, dass es weniger die empirische Kontinuität als vielmehr die Fähigkeit, die dem Kino als kulturelle Praxis zugeschrieben wurde, vor allem also seine Fähigkeit zu absorbieren, immersive Rezeptionshaltungen zu begünstigen und gerade darin die psychologischen Voraussetzungen zur Unterhaltung einzubringen. Dazu gehört die Annahme, dass im Herzen des von Christian Metz so genannten «Realitätseindrucks» nicht die Illusionsbildung im Sinne epistemischer Täuschung über die Wirklichkeit der Wirklichkeit im Zentrum steht, sondern der Sinn für eine spielerische Absorption in eine fiktionale Welt, die aussieht wie eine mögliche Welt.



III. Die Attraktion der Illusion

Vielleicht kann man ja Manovich als Ausgangspunkt nehmen, von dem aus sich eine neue Lektüre des Problems projizieren lässt. Die Kraft des Kinos zur Illusion wird von Manovich in etwas vereinfachten Begriffen des kognitiven Realismus gefasst, wenn er schreibt, «1. Illusionist images share some features with the represented physical reality» and «2. Share some features with human vision.»¹⁰ Und weiter: «Simulation in new media aims to model realistically how objects and human act, react, move, grow, evolve, think and feel.»¹¹ Sieht man einmal von

¹⁰ Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge (MIT Press) 2001, 181.

¹¹ Ebd., 182.

den spezifischen Problemen des digitalen Bildes ab, dann kommt Manovich damit nahe an die Konzepte der Welthaltigkeit und Welterschließung durch Medien und Artefakte heran. Eine Welt ist, kurz gesagt, nicht nur «a collection of things but an active usage that relates things together, that links them. [...] World is a total environment or surround space.»¹²

IV. Ästhetische Illusion

Das kinematografische Spiel zwischen technologischem Apparat und psychophysiologischer Disposition gestaltet die Bestimmung des genauen Übergangs von der <objektiven> zur <ästhetischen> Illusion schwierig. Diese Verbindung von technisch Produziertem und psycho-physisch Perzipiertem würde ich als die <aisthetische> Qualität des Films bezeichnen, die eine Eigenschaft des Films ist, welche seiner Aufteilung in einzelne Objektbereiche wie Genres etc. vorausgeht. Die <aisthetische> Dimension des Films ist die Voraussetzung zur Erzeugung der <ästhetischen> Illusion. Das heißt freilich nicht, dass Film unvermeidlich illusionsbildend auf der Ebene des <Ästhetischen> wirken muss; schließlich gibt es genug Filme, die sich ästhetisch reflexiv zu ihrer aisthetischen Basis verhalten oder *vice versa* das aisthetische Moment dem ästhetischen gerade entgegensetzen. Zum Beispiel arbeiten sich viele Experimentalfilme gerade an diesem Dazwischen ab, in dem sie den Zeitfluss experimentell verdichten oder brechen. Aber auch diese experimentell verfahrenen Filme basieren auf der Tatsache, dass Bewegungsbildern ein Moment des Illusionistischen anhaftet. Bewegung in <klassischen> Filmen reicht logisch von Null bis n – von einem einzigen Fotogramm zum Beispiel bis zum fortlaufend additiven Streifen. Oder umgekehrt vom Zeitraffer bis zum Standbild. Aber um das Standbild einzufrieren, müssen wiederum Kader kopiert und für eine bestimmte Zeitspanne aneinandergereiht werden, um in der mechanischen Projektion überhaupt als solche gesehen zu werden – selbst Stillstand ist eine Form der Bewegung. Illusionistisch in dem Sinne, dass es aussieht, als wäre es ein einziges und nicht viele vom Selben in einem Fluss. Die Ästhetik der Illusion ist also keineswegs eine regressive Täuschungs- und Tricktechnik für die unteren Ränge der Massenkunst, sondern sie führt direkt ins Zentrum einer Poetik, die auf die Erfahrung dynamisierter Horizonte von Raum und Zeit führt, zu dem, was Bakhtin <Chronotopoi> genannt hat.

Der Umstand, dass Bewegungsbilder mechanisch produziert sind, hat Henri Bergson zu dem übereilten Schluss geführt, dass auch das Denken, das kinematografisch organisiert wäre, ebenso mechanisch bleiben müsse wie die Apparatur des Kinematografen selbst.¹³ Für Bergson blieb das Kino eine rigide neumodische Apparatur, deren einzige hervorgebrachte Bewegung die des Filmstreifens durch den Projektor ist – in anderen Worten also nichts als eine mechanische Bewegung, die völlig unangemessen wirken musste, die wesentliche Bewegtheit der Welt zu erfassen. In seinen Kinobüchern revidiert Gilles Deleuze erfolgreich diesen Fehlschluss, wenn er darauf hinweist, dass andere Schriften Bergsons, die nicht di-

¹² Michael Heim, *Virtual Realism*, in: Marie-Laure Ryan (Hg.), *Narrative as Virtual Reality*, Baltimore (Johns Hopkins University Press) 2001, 91.

¹³ Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, Jena (Eugen Diederichs) 1912, 276.

rekt auf den Kinematografen verweisen, eine weit aussichtsreichere Beschreibung des Filmischen ermöglichen. Bergson kritisierte den Film dafür, dass er lediglich Standbilder produziere, die durch den Projektor illusionistisch belebt würden – also durch eine Bewegung, die nicht aus ihm selbst hervorgeht und damit mechanisch statt selbstbewegt bleiben müsse. Deleuze argumentiert mit Bergson gegen Bergson, dass dieser bereits in *Matière et Mémoire* einen sehr viel komplexeren Begriff von Bewegungsbildern entwickelt habe, die sich für eine präfilmische Theorie des Films fruchtbar machen ließen. Deleuze unterstellt ebenfalls eine Art ästhetischer Korrektur der mechanisch produzierten Illusion, wenn er schreibt: «Ist die Reproduktion der Illusion nicht in gewisser Weise auch ihre Korrektur? Darf man von der Künstlichkeit der Mittel auf die Künstlichkeit der Ergebnisse schließen? Der Film arbeitet mit Phasenbildern, das heißt mit unbeweglichen Schnitten [...] Doch, wie bereits häufig angemerkt, gibt er uns kein Photogramm, sondern ein Durchschnittsbild, dem dann nicht etwa noch Bewegung hinzugefügt oder hinzugezählt würde – Bewegung ist im Gegenteil im Durchschnittsbild unmittelbar gegeben.»¹⁴

Für Deleuze ist das Bewegungssehen der Filmrezeption also eine unmittelbare Gegebenheit, die qua künstlich-mechanischer Mediatisierung sich zurückbiegt in ein reales, empirisch Gegebenes. Der Raum wird durch Bewegung funktional erzeugt, die Kamera (wie der Merleau-Pontysche Körper) öffnet den Raum in der Bewegung und diese Bewegung erzeugt bewegliche, unbestimmte Räume. In dieser Erfahrung eines dynamisch und beweglich geöffneten Raumes korrigiert der Film seine eigenen mechanischen und apparativen *A Prioris* zu reflexiven Welterfahrungen des sich neu erschließenden Raums in der Bewegung. Darin liegt das philosophische Potential des Films, der in diesem Modus immer neue Räume erzeugt und darin immer wieder weltschöpfend ist. So wie die Philosophie ihre Begriffe aus endlosen Abgrenzungen dieser untereinander zu neuen entfaltet, verfährt der Film, der in den Bewegungsbildern etwas Neues freisetzt. Der Film aktualisiert Bewegung, er repräsentiert sie nicht. In diesem Modus der Aktualisierung wird die Aisthesis zur Ästhetik des Films: Die unmittelbar gegebene Bewegung wird zum Bewegungsbild.

V. Conclusio

Was ich zeigen wollte mit diesen durchaus knapp gehaltenen und vorläufig formulierten Bemerkungen ist, dass die Stabilität des Kino-Dispositivs auch in den Diskursen zum ästhetischen Illusionismus des Kinos gründet. Insofern ist dies auch immer noch zentral für die Disziplin der Filmwissenschaft und ihre diskursive Stärke im Kontext neu entstandener Medien. Die Klage darüber, dass die Filmwissenschaft ihres Gegenstandes verlustig gegangen sei mit der Digitalisierung auch der filmischen Bewegungsbilder, trägt meiner Meinung nach nicht von hier bis um die Ecke: Unsere Leichen leben noch, und warum sie dies tun, lässt sich wiederum mit dem Eigensinn der kinematografischen Bewegungsbilder erläutern, seien sie nun mechanisch oder digital in Umlauf gebracht. Abgesehen

¹⁴ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-
Bild. Kino 1*, Frankfurt/M. (Suhrkamp)
1989, 14.

davon mag es aber auch noch viele andere Gründe und Motive dafür geben, dass sich Disziplinen an ihren Rändern auflösen und mit anderen fusionieren – das ist eine Entwicklung, die fast alle Disziplinen erreicht hat und historisch vielleicht auch noch einmal ins Bewusstsein bringt, dass die enge Ausdifferenzierung der Wissenschaften in Einzelfächer keineswegs so alt ist wie sie wahrgenommen wird – viele Disziplinen sind Kinder des neunzehnten Jahrhunderts und dabei, sich völlig umzudefinieren. Was lange Zeit unauffällig als Bindestrich-Konstruktion funktionierte, wird nun als disziplinäre und institutionelle Herausforderung gesehen (vgl. den Triumphzug der Biochemie und Lebenswissenschaft, die Auflösung der Philologien in Linguistik, Sprachgeschichte, Literaturwissenschaft und Area Studies). Aber dabei geht es nicht um den Tod einzelner, sondern um eine generelle Migration von Fachgrenzen und -definitionen. Umso mehr beschäftigt mich, was tatsächlich auf dem Wunderblock der Disziplinen an Gegenstandsbezug erhalten bleibt – und hier wäre meine Antwort für die Filmwissenschaft: das Dispositiv Kino in seinen ästhetischen, epistemischen und ethischen Diskursen zur Illusionsbildung. Selbst unter transdisziplinären Bedingungen sind darunter Phänomene gebündelt, die von den Verfahren der Filmwissenschaft genauer gefasst werden können (z. B. Videokunst in der Kunstgeschichte, oder das Problem Affekt erzeugender Aspekte von Filmen in den experimentellen Settings der Psychologie, Ethnologie, Mikrochirurgie und anderer Disziplinen, die Bewegungsbilder zum Gegenstand haben oder als methodische Instrumente der Wissensserzeugung und -speicherung einsetzen wollen).

Zum Schluss komme ich noch einmal zurück zur Frage des Endes, wie sie eingangs gestellt wurde. Disziplinen können mit ihren Gegenständen aussterben. Das tun sie aber nur, wenn ihre Gegenstände vergessen worden sind. Für die Filmwissenschaft trifft das jedoch nicht zu; im Gegenteil gewinnt man den Eindruck, dass in immer mehr Disziplinen der Film zum Gegenstand wird und damit auch die Filmwissenschaft diskursiv involviert ist. Solange es noch so etwas wie einen Diskurs um das Kino-Dispositiv herum gibt, gibt es auch im wörtlichen Sinne eine Filmwissenschaft als Teil davon. Selbst wenn es keine klassischen Filme mehr gibt, was der Wahrheit ja nicht unbedingt entspricht, wird den Filmwissenschaften noch lange die Kompetenz eigen sein, über Bewegungsbilder zu schreiben – über Bewegungsbilder aller Art, unabhängig von ihrer technischen Herkunft. Deswegen kann die Filmwissenschaft gerade so gut eine eigene bleiben wie mit der Medienwissenschaft oder Bildwissenschaft fusionieren. Erforderlich wird sein, danach zu fragen, was die Analyse von Bewegungsbildern motiviert und wie deren eigentümlichen Status zwischen Evidenz und Illusion zu begegnen ist. Im Kern steht also die Frage, wie sich Aisthesis, Ästhetik und Epistemologie im Bewegungsbild aufeinander beziehen.



VOM NACHLEBEN IN DER WISSENSCHAFTSGESCHICHTE

I.

Auch in den Naturwissenschaften gibt es Motive, die im Lauf der Geschichte unablässig auftauchen. Eines davon ist der Gegensatz zwischen mechanistischen und vitalistischen Erklärungsstrategien in der Biologie. Zwar hat man immer wieder geglaubt, diesen Streit ad acta legen zu können, und schon mancher Forscher war überzeugt davon, die eine oder die andere Position endgültig widerlegt zu haben. Andere hingegen ließen sich gar nicht erst auf den Inhalt dieser Auseinandersetzung ein und versuchten, ihre Form selbst für obsolet zu erklären. Bereits im Wiener Kreis hat man versucht, die Polemiken zwischen den beiden Positionen als ein Missverständnis darzustellen, das auf einem Verkennen der begrifflichen Logik der Frage beruhe. So arbeite der Mechanismus mit Hypothesen und Analogien, der Vitalismus dagegen mit der Einführung von Konstanten. Die Entscheidung zwischen diesen beiden Erklärungsweisen sei willkürlich und durch keinerlei äußere Notwendigkeit diktiert.¹ In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war es die Kybernetik, die sich der Überwindung des alten Streits rühmte. Norbert Wiener zufolge beruhe der Mechanismus auf einem obsoleten Begriff der Maschine als zwangsläufigem Apparat, der nach einem festgelegten Schema funktioniere und keine Kommunikation mit der Außenwelt habe. Beziehe man sich jedoch auf informationsverarbeitende Maschinen und die Begrifflichkeiten der Nachrichtentechnik, dann erkenne man, «daß sogar Mechanismen mit der Zeitstruktur des Vitalismus korrespondieren».² Die Kybernetik habe auf diese Weise «die ganze Kontroverse zwischen Mechanismus und Vitalismus in die Rumpelkammer schlecht gestellter Fragen verwiesen».³

«Wir entschuldigen uns bei den Liebhabern der gut gestellten Fragen, aber wir gehen davon aus, daß die eigentlich wichtigen Fragen die schlecht gestellten sind.»⁴ Georges Canguilhem's provokante Bemerkung war direkt gegen Wieners

¹ Philipp Frank, *Mechanismus oder Vitalismus? Versuch einer präzisen Formulierung der Fragestellung*, in: Wilhelm Ostwald (Hg.), *Annalen der Naturphilosophie* 7, Leipzig (Verlag von Veit & Comp.) 1908, 393–409.

² Norbert Wiener, *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine*, Düsseldorf, Wien (Econ) 1963, 81.

³ Ebd.

⁴ Georges Canguilhem, *Die Herausbildung des Reflexbegriffs im 17. und 18. Jahrhundert*, München (Fink) 2008, 15f.

Buch gerichtet, sie lässt sich aber auch als eine grundsätzliche Kampfansage gegen eine logizistische Wissenschaftsanalyse verstehen, die sich der Reinigung der Wissenschaft von «Scheinproblemen» verschrieben hat.⁵ Canguilhem weist auf den überraschenden Umstand hin, dass gerade der Streit zwischen Mechanismus und Vitalismus eine Hartnäckigkeit an den Tag legt, die sich allen Widerlegungsversuchen zum Trotz bis heute behauptete. Die Biologiegeschichte werde durch eine «beständige Oszillation» strukturiert, einem stetigen Schwanken zwischen beiden Positionen, im Zuge dessen einmal die eine, dann wieder die andere die Überhand gewinne.⁶

Was aber ist der Grund für die Hartnäckigkeit, mit der diese Problemstellung ungeachtet aller Entlarvungen durch die logische Analyse der Begriffe wiederkehrt? Canguilhem führt diesen Umstand zunächst auf ein ontologisches Prinzip zurück. Das Leben selbst sei demnach für das begriffliche Denken prinzipiell uneinholbar: «Der Vitalismus ist vielleicht nur das Gefühl einer ontologischen, also chronologisch uneinholbaren Antizipation des Lebens gegenüber der mechanischen Theorie und Technik».⁷ In Canguilhems Werk schwankt die Bedeutung dieser Ontologie zwischen einer emphatischen Betonung der Produktivität des Lebens und dem eher nüchternen Hinweis, dass der Vitalismus nicht mehr sei als ein Platzhalter, der eine Lücke im Wissen anzeige und uns davor warne, vorschnell zu glauben, wir hätten bereits eine endgültige Theorie der Lebensvorgänge gefunden.⁸

Canguilhem bringt aber noch andere Gründe für die Hartnäckigkeit dieses Motivs. Das beharrliche Wiederauftauchen vitalistischer Denkfiguren lässt sich auch als ein weiterer Hinweis auf eine historische Verwicklung verstehen, auf die er nicht müde wurde, aufmerksam zu machen. Vor allem in seinen frühen Texten zeigte er, wie das für eine Epoche charakteristische Denken von Anachronismen heimgesucht wird, von Motiven, Bildern oder Theoremen, die «bis in die Nacht der Triebe und Träume» zurückreichen.⁹ Dazu gehört etwa der Hinweis, dass die Techniken wie auch die Objektwahl der Vivisektion auf Opferrituale und frühe Erfahrungen mit gefährlichen Tieren zurückgehen, oder die Bemerkung, dass die Vorstellung von einem ursprünglichen, kontinuierlichen Plasma, aus dem Lebendiges aufgebaut sei, eine «logische Inkarnation» jener mythischen schäumenden Woge sei, aus der Venus entstiegen ist.¹⁰ Ein besonders reiches Feld solcher Überbleibsel bietet die Geschichte der Monster: so könne man etwa in der Naturgeschichte des 18. Jahrhunderts ein Wiederauftauchen fabulöser Wesenheiten als Ausdruck einer alten «Nostalgie nach der Nichtunterscheidung der Formen» beobachten, und die auf experimentelle Techniken gegründeten Machbarkeitsphantasien des 19. Jahrhunderts stellten in dieser Hinsicht ein Wiederaufleben der Träume des Mittelalters dar.¹¹

Canguilhems Interesse für die Archetypenlehre Jungs und seine Überzeugung, dass «die wissenschaftlichen Theorien, was die fundamentalen Begriffe, an denen sie in ihren Erklärungsprinzipien festhalten, betrifft, auf antiken Bildern aufgepfropft sind», kann in dieser Hinsicht weniger als psychologisches Theorem

⁵ Die klassische Formulierung dieser Position findet sich bei Rudolf Carnap, *Scheinprobleme in der Philosophie*, in: ders., *Scheinprobleme in der Philosophie und andere metaphysikkritische Schriften*, Hamburg (Meiner) 2004, 3–48. Für einen Vergleich zwischen Canguilhem und logischem Positivismus siehe Marjorie Grene, *The philosophy of science of Georges Canguilhem: A transatlantic view*, in: *Revue d'histoire des sciences* 53, 2000, 47–64.

⁶ Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Paris (Vrin) 1998, 85. Alle Übersetzung stammen, wenn nicht anders angegeben, von mir.

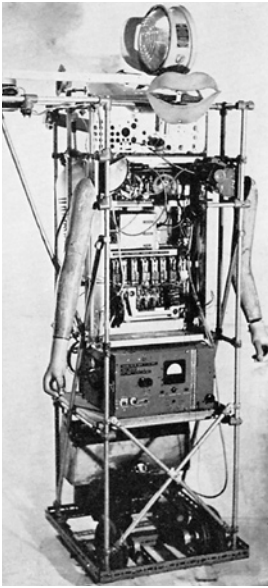
⁷ Canguilhem, *Die Herausbildung des Reflexbegriffs*, 152.

⁸ Vgl. Monica Greco, *On the Vitality of Vitalism*, in: *Theory, Culture & Society* 22, 2005, 15–27.

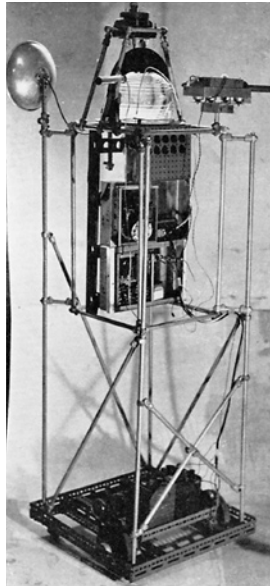
⁹ Canguilhem, *Die Herausbildung des Reflexbegriffs*, 113.

¹⁰ Canguilhem, *Die Herausbildung des Reflexbegriffs*, 114; Canguilhem, *La connaissance de la vie*, 79.

¹¹ Canguilhem, *La connaissance de la vie*, 178 und 182.



links:
«Rosa Bosom (R.O.S.A. – Radio Operated Simulated Actress)», gebaut von Bruce Lacey 1965 für den Einsatz im Theaterstück *Three Musketeers*, London 1966, als Königin von Frankreich



rechts:
«Mate», gebaut von Lacey 1967 als Begleitung für «R.O.S.A.»

¹² Canguilhem, *La connaissance de la vie*, 79. Vgl. dazu auch Henning Schmidgen, *Fehlformen des Wissens*, in: Canguilhem, *Die Herausbildung des Reflexbegriffs im 17. und 18. Jahrhundert*, VII – LVIII, XXIX.

¹³ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris (Les Éditions de Minuit) 2002.

¹⁴ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 87.

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris (Les Éditions de Minuit) 2000, 13.

¹⁶ Vgl. dazu auch Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München (Fink) 1999, 159–190.

denn als historiografische Problemstellung verstanden werden.¹² Die Frage nach der Hartnäckigkeit von Motiven in der Wissenschaftsgeschichte wären dann jene nach ihrem Nachleben und nach der Möglichkeit, dieses Nachleben zu beschreiben.

II.

Der Begriff des Nachlebens, der von Aby Warburg im Kontext der Kunstgeschichte geprägt wurde, hat in den letzten Jahren erneut Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Vor allem die radikalisierte Lesart Georges Didi-Hubermans hat die Brisanz, die dieser Begriff für die Methodologie der Geschichtsschreibung birgt, aufgezeigt.¹³ Demzufolge habe Warburg nicht nur neue Objekte und Beziehungen entdeckt, die die Kunstgeschichte in Richtung anderer Disziplinen öffneten, sondern vor allem auch eine neue Zeitform

gefunden. Das Nachleben beziehe sich nicht auf eine einfache Persistenz, die bestimmten Motiven eigen sei und die es ihnen erlaube, die Zeiten zu überdauern. Vielmehr bezeichne dieser Begriff eine Verwicklung der Zeit selbst: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft öffnen sich auf einen Anachronismus, der die lineare Abfolge historischer Narrative durcheinander bringt. Etwas, das nachlebt, kann auf keinen einheitlichen Ursprung zurückgeführt werden, an dem es seine Identität und sein Wesen erhalten hätte. Auch die klassische Antike, deren Wiederauftauchen in der Renaissance Warburg nachspürt, war bereits hybrid und von heterogenen kulturellen Schichten durchzogen.¹⁴ Dasselbe gilt auch für die Gegenwart. Aus diesem Grund sind Begriffe wie «Rezeption» oder «Aneignung» unfähig, die verstörenden Effekte des Nachlebens zu erfassen: während diese von einer Eingliederung des Vergangenen in den gegenwärtigen Kontext ausgehen, von einer Recodierung des Alten mittels gegenwärtiger kultureller Codes, stellt das Nachleben die Gegenwart, das heißt die synchrone Kohärenz einer Epoche, selbst in Frage. Didi-Hubermans Kritik zielt hier auf das Selbstverständnis einer Geschichtswissenschaft, die glaubt, die für das Verständnis eines Werkes notwendigen Informationen gänzlich dem zeitgenössischen Kontext entnehmen zu können und keine zusätzlichen theoretischen Begriffe zu benötigen.¹⁵ Eine solche restlose Kontextualisierung ist jedoch ein Phantasma, das sich der Auslöschung der Erfahrung des Historikers angesichts des Vergangenen selbst verdankt. Ähnlich wie Walter Benjamin – und unter wiederholter Bezugnahme auf diesen – fordert Didi-Huberman vom Forscher, sich vom Gegenstand seiner Forschung anblicken bzw. betreffen zu lassen (gemäß der Doppelbedeutung des französischen *regarder*).¹⁶ Erst wenn das Gedächtnis des Historikers selbst affiziert ist, wird es ihm möglich sein, die nachlebenden Formen überhaupt als solche zu erkennen.

Warburgs Begriff des Nachlebens berührt demnach drei Dimensionen der Geschichtsschreibung: erstens das Vorgängige des untersuchten vergangenen Zeitraums (die Antike bei Warburg), zweitens den untersuchten Zeitraum (die Renaissance) und drittens die Gegenwart des Historikers. Der Schauplatz, an dem diese drei Dimensionen zueinander in Beziehung gesetzt werden, ist das Gedächtnis. Dieses wird jedoch nicht als identitäts- und kohärenzstiftende Instanz des kollektiven Erinnerns verstanden, sondern unter Bezugnahme auf Freud als Apparat, der den Gesetzen des Unbewussten unterworfen ist. Die Dynamiken der Verdrängung entziehen sich den intentionalen Handlungen der sozialen Akteure. Das solcherart charakterisierte Gedächtnis ist «keine Instanz, die etwas (zurück) behält – die weiß, welchen Schatz sie hortet –, sondern eine Instanz, die verliert: es tritt in Funktion, weil es zuallererst weiß, daß es niemals ganz wissen wird, welchen Schatz es hortet.»¹⁷ Der Historiker ist damit in die Untersuchung selbst verwickelt, er wird, wie es Warburg einmal über Jacob Burckhardt sagte, zum «Seismographen» seiner Zeit.¹⁸ Didi-Huberman kommt so zu einer Definition des Nachlebens, die dieses mit dem Symptom identifiziert, mit einer «Präsenz in der Repräsentanz», die sich der symbolischen Übersetzung sperrt und nur endlos interpretiert werden kann.¹⁹ Es eröffnet auf diese Weise den Möglichkeitsraum einer experimentellen Geschichtsschreibung, die den historistischen Evidenzen misstraut und für die Arbeit des Unzeitgemäßen offen ist.

Nun entstanden die methodischen Überlegungen Didi-Hubermans im Kontext der Kunstgeschichte, und sie hängen entscheidend an seiner Metapsychologie des Bildes. Deshalb scheint es fraglich, ob sich die Kategorie des Nachlebens überhaupt auf andere Bereiche, etwa den der Wissenschaftsgeschichte, übertragen lässt. Wenn dieser Vorschlag hier gemacht werden soll, dann aufgrund der Annahme, dass der Begriff des Bildes ein operativer Begriff ist. Bereits Didi-Huberman betont, dass Bildlichkeit weder als ontologische noch kognitive Kategorie zu verstehen sei: «Das Bild kann gleichzeitig materiell und psychisch, extern und intern, räumlich und sprachlich, morphologisch und formlos, plastisch und diskontinuierlich ... sein».²⁰ Der Platz des Bildes als etwas, das zurückblickt und uns mit der Arbeit des Unbewussten konfrontiert, kann von verschiedenen Gegenständen eingenommen werden. In der Wissenschaftsgeschichte können sich etwa Metaphern, Modelle, aber auch Begriffe, Theoreme und Denkfiguren als Bilder in diesem Sinne erweisen, das heißt als Gestalten, die ein Nachleben haben.²¹

III.

Wie kann man sich die Untersuchung eines solchen Nachlebens in der Wissenschaftsgeschichte vorstellen? Mit Bezug auf das Werk Canguilhem's wären wenigstens drei heuristische Vorgangsweisen denkbar.

Erstens stünden nicht Begriffe als einer logischen Syntax unterworfenen Operatoren im Mittelpunkt, sondern jener irreduzible Überschuss im Ausdruck, der nicht in den Ableitungssystemen der Wissenschaftstheorie aufgeht. Bereits

¹⁷ Didi-Huberman, *Was wir sehen, blickt uns an*, 100.

¹⁸ zit. nach Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg (Europäische Verlagsanstalt) 1992, 344.

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, München, Wien (Carl Hanser) 2000, 168.

²⁰ Didi-Huberman, *Devant le temps*, 114.

²¹ Der Frage, ob auch Medien ein Nachleben haben können, soll hier nicht weiter nachgegangen werden; jedoch könnte man McLuhans Diktum, dass der Inhalt eines Mediums immer ein anderes ist, vielleicht unter dieser Perspektive nochmals betrachten. Sebastian Vehlken hat mich auch darauf hingewiesen, dass die Frage nach dem Nachleben von Medien im Weimarer Graduiertenkolleg Mediale Historiographien intensiv diskutiert wurde. Eine interessante Interpretation Warburgs als Medientheoretiker bietet Karl Sierek, *Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*, Hamburg (Europäische Verlags-Anstalt) 2007.

Gaston Bachelard hat darauf hingewiesen, dass selbst solchen wissenschaftlichen Begriffen wie <Totalität>, <System> oder <Evolution> «heterogene und mittelbare Wertsetzungen zugrunde liegen, deren affektive Färbung allerdings unleugbar ist».²² Wie Henning Schmidgen herausgearbeitet hat, ist für Canguilhem die Tätigkeit der Begriffsbildung von der Setzung von Werten nicht zu trennen.²³ Begriffe und Bilder sind keine klar abgegrenzten Einheiten, die in «hinreichende» und «entbehrliche» Bestandteile zerlegt werden könnten.²⁴ Vielmehr handelt es sich um Kräftefelder, die von einander widerstrebenden Vektoren durchzogen sind und dadurch wechselnde Bedeutungen haben können. So etwa im Fall des Vitalismus, der nicht nur die Funktion eines Platzhalters im Prozess des Wissenserwerbs einnimmt, sondern auch in den Dienst einer reaktionären Biologie treten kann. Canguilhem verweist hierfür auf den Neovitalisten Hans Driesch, der seit 1933 die Entelechie mit dem Führer identifiziert habe.²⁵ Ein schlagendes Beispiel für die Verkopplung von Begriffen und Wertsetzungen stellt auch die Geschichte der Missbildungen und Monstrositäten dar. Der Begriff des Monsters wird von juristischen, biologischen und imaginativen Kräften geformt und oszilliert beständig zwischen den verschiedenen Polen.²⁶ Das Nachleben der Begriffe und Bilder zu erforschen heißt damit auch, die in ihnen immer noch arbeitenden Kräfte aufzuspüren.

Zweitens wird man dem Bereich des Gestischen als Schauplatz des Nachlebens erhöhte Aufmerksamkeit schenken. Gesten sind insofern von Handlungen unterschieden, als letztere ein Ziel voraussetzen und an den Kriterien der Brauchbarkeit und des Gelingens beurteilt werden. Gesten hingegen gehören dem Bereich des Unbewussten und des Körpergedächtnisses an. Zwar sind sie strukturiert und regelhaft, ihre Regeln beruhen jedoch auf Gewohnheit, und sie sind niemals gänzlich explizierbar.²⁷ In seinem Aufsatz über die Zelltheorie hat Canguilhem gezeigt, wie sehr die Vorstellungen von der Beschaffenheit der lebendigen Materie an einen solchen Bereich des Gestischen gekoppelt sind. So habe Bichat, der das Gewebe als letztes Element der anatomischen Analyse angenommen habe, das Mikroskop nicht gemocht und stattdessen das Skalpell bevorzugt. Das Gewebe sei das Bild einer Kontinuität, das gänzlich dem arbiträren Akt eines technischen Eingriffs unterworfen sei. Ähnlich dem textilen Stoff, aus dessen Vorstellungsbild der Begriff gewonnen sei, könne man es berühren, falten und ausbreiten.²⁸ Die Begründer der Zelltheorie dagegen haben mit dem Mikroskop gearbeitet und die Zelle als fragile Einheit wahrgenommen, «gemacht, um bewundert zu werden, betrachtet, ohne berührt zu werden».²⁹ Der Arbeit mit dem Skalpell entspricht also ein Bild von der lebendigen Materie, das sich diese als kontinuierliche Schichtung vorstellt, während der Arbeit mit dem Mikroskop das Bild einer aus klar abgegrenzten Einheiten aufgebauten Architektur entspricht. Beiden Bildern eignet damit auch eine taktile Dimension, die sich nicht als symbolische Bedeutung entziffern, sondern nur als Erfahrung rekonstruieren lässt. Erfahrungen sind auch den Praktiken der Vivisektion inhärent, etwa als Spuren antiker Opferriten, aber auch als jene profane Erfahrung der Bauern, wonach Lurche und Reptilien

²² Gaston Bachelard, *Psychoanalyse des Feuers*, München (Carl Hanser) 1985, 11. In eine ähnliche Richtung zielt auch der Hinweis Flecks auf die «magische Bedeutung der Worte» und die Funktion der «Urideen», vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1980, 39 und 35.

²³ Henning Schmidgen, *Fehlformen des Wissens*, VII.

²⁴ Carnap, *Scheinprobleme in der Philosophie*, 7.

²⁵ Canguilhem, *La connaissance de la vie*, 97.

²⁶ Canguilhem, *La connaissance de la vie*, 171–184.

²⁷ Sie gehören damit jenem Bereich an, den Rheinberger «Augenmerk» genannt hat. Siehe Hans-Jörg Rheinberger, *Augenmerk*, in: ders., *Iterationen*, Berlin (Merve) 2005, 51–73.

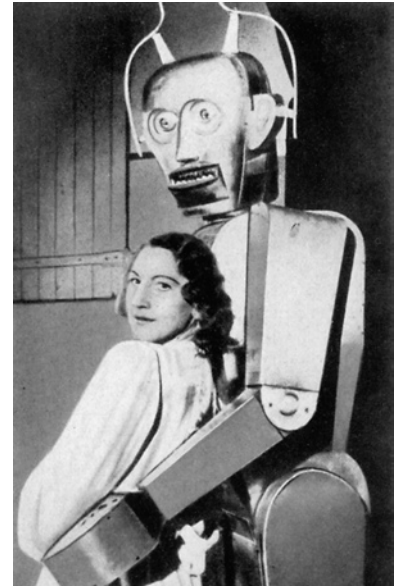
²⁸ Canguilhem, *La connaissance de la vie*, 64.

²⁹ Ebd.

trotz abgetrennter Gliedmaßen weiterleben können.³⁰ Ein solches Nachleben von Gesten ist nicht deckungsgleich mit den Tradierungslinien des impliziten Wissens, wie es die Wissenschaftsgeschichte zunehmend erforscht; es beinhaltet nicht nur die gelingenden Praktiken, sondern auch die unbewußten (Fehl-)griffe und Idiosynkrasien, deren Ausdruckscharakter mindestens ebenso wirkmächtig ist wie ihre Zielgerichtetheit.

Drittens versteht sich der Historiker als selbst in seine Untersuchung verwickelt. Der oftmals polemische Stil Canguilhem legt davon berechtigt Zeugnis ab. In seinen wissenschaftlichen Texten ebenso wie in Rezensionen oder Interviews zeigt er sich als ein kämpferischer Autor, der sich nicht davor scheut, Position zu beziehen. Dazu gehören nicht nur sein Engagement für Michel Foucault oder seine berühmte Gedächtnisrede für den von den Nazis ermordeten Mathematiker und Mitkämpfer Canguilhem in der Résistance, Jean Cavaillès, sondern auch die Auseinandersetzungen mit zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Theorien. So war seine erste Arbeit über das Normale und das Pathologische nicht nur an der Straßburger Fakultät für Medizin entstanden, sondern war selbst eine Auseinandersetzung mit dem medizinischen Denken seiner Zeit.³¹ Ebenso stellte sein Buch über den Reflexbegriff eine Intervention dar, die von der Diagnose ausging, dass dieser Begriff eine «kulturelle Präsenz» erlangt hatte, in der sich Taylorismus und Kybernetik, marxistische Psychologie und Epistemologie der Biologie kreuzten.³² Die Kybernetik blieb auch später noch ein Bezugspunkt für die historische Forschung, etwa in seinem Aufsatz über die Rolle von Analogien und Modellen in der Biologie.³³ Eine solche zeitdiagnostische und kritische Haltung speiste sich aus der Überzeugung, dass es dem Epistemologen immer um die «Vergangenheit der heutigen Wissenschaft» gehe.³⁴ Canguilhem erweist sich hier als unerbittlicher Gegner eines jeden Historismus: Während die «reine Geschichte» die untersuchte Wissenschaft lediglich aus den Perspektiven der historischen Akteure heraus zu verstehen versuche, könne der Epistemologe nicht anders als seinen eigenen Standpunkt in die Untersuchung miteinzubeziehen.³⁵ Nicht die Vergangenheit entscheidet, was zu einem bestimmten Augenblick zur Lesbarkeit gelangt, sondern das Wechselspiel zwischen dem Gedächtnis und dem Ort des Historikers. Das wissenschaftshistorische Unternehmen erweist sich damit als notwendig anachronistisch, insofern es seinen Gegenstandsbereich in der Konfrontation mit dem Ungedachten der eigenen Gegenwart je von neuem zu konstituieren hat.

Kehren wir nochmals zum Ausgangsbeispiel zurück, so lässt sich fragen, worin sich denn nun zeigt, dass es ein Irrtum der Kybernetik war, zu glauben, den Streit zwischen Vitalismus und Mechanismus endgültig erledigt zu haben. Eine mögliche Form des Nachlebens vitalistischer Motive in diesem Bereich wäre das anhaltende Interesse Norbert Wieners an Zauberei, Magie und Okkultismus. Er



«Marsalus», mechanischer Roboter, o. J.

³⁰ Canguilhem, *Die Herausbildung des Reflexbegriffs*, 114.

³¹ Vgl. Cornelius Borck, Volker Hess, Henning Schmidgen, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Maß und Eigensinn. Studien im Anschluß an Georges Canguilhem*, München (Fink) 2005, 7–41, 15f.

³² Schmidgen, *Fehlformen des Wissens*, XXXVI.

³³ Georges Canguilhem, *The Role of Analogies and Models in Biological Discovery*, in: Alistair C. Crombie (Hg.), *Scientific Change*, London (Heinemann) 1963, 507–520.

³⁴ Georges Canguilhem, *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie. Gesammelte Aufsätze*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1979, 40.

³⁵ Ebd., vgl. dazu auch Schmidgen, *Fehlformen des Wissens*, XXXI und Hans-Jörg Rheinberger, *Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2006, 36.

war bekannt dafür, sich in persönlichen Krisen Tarotkarten legen zu lassen, und geradezu besessen vom Motiv des Zauberlehrlings, dem seine Künste außer Kontrolle geraten und den seine eigenen Schöpfungen ins Verderben stürzen.³⁶ Das Wiederauftauchen einer Figur wie der des Golems, der fast zur gleichen Zeit von Wiener wie von Gershom Sholem mit dem Computer identifiziert wurde, stellte nicht nur den Ausdruck des Verdachts dar, dass die Begriffe der Kybernetik doch nicht hinreichen, um zu beschreiben, was im Lebewesen und in der Maschine vor sich geht.³⁷ Mehr noch formuliert es das schwerer wiegende Bedenken, dass diese Begriffe auch nicht ausreichen, um unsere Beziehung zu Lebewesen und Maschinen auszudrücken, unser Begehren am Wissen über ihr Funktionieren. Ein Motiv wie das des Golems als falsch gestelltes Problem zu entlarven, würde gerade diesen entscheidenden Punkt verfehlen. Aufschlussreicher war da die Intervention des Psychologen John Cohen, der in diese kybernetische Konstellation 1966 eine Geschichte der Robotik einbrachte, die den Ursprung des Technischen im Mythischen verortete und die Kybernetik an die Jahrhunderte alte Tradition der sprechenden Statuen und Golems anschloss.³⁸ Und es war vielleicht folgerichtig, dieses Buch mit einem Kapitel über den <Pygmalionismus>, also das erotische Begehren nach leblosen Körpern, enden zu lassen.

Man mag Cohens Narrativ zustimmen oder nicht, bemerkenswert bleibt die Art und Weise, in der an dieser Stelle eine Geschichte der Kybernetik als stufenweiser Abfolge wissenschaftlicher Probleme, wie sie Wiener vorgelegt hatte, von einem Gedächtnis durchkreuzt wird, das der Mehrdeutigkeit des Ausdrucks, den Idiosynkrasien der Erfahrung und der Dimension der Affekte und des Begehrens Vorzug gibt vor der syntaktischen Logik der Begriffe und den intentionalen Handlungen der Akteure. Damit soll keineswegs verlangt werden, auf die Rekonstruktion letzterer zu verzichten; vielleicht aber kann die Aufmerksamkeit auf das Nachleben von Begriffen, Bildern oder Denkfiguren dazu beitragen, das einzulösen, was nach Canguilhem die Aufgabe der Philosophie ist: «die Existenz des Menschen komplizierter zu machen, einschließlich der Existenz des Wissenschaftshistorikers.»³⁹

³⁶ Ich verdanke den Hinweis auf Wieners Vorliebe für Tarot Jan Mügenburg, der sich im Rahmen seines Projekts zur Geschichte des Biological Computer Laboratory außerdem auch mit Heinz von Foerster Interesse an magischen Kunststücken beschäftigt. Zur Magie vgl. Nobert Wiener, *Gott & Golem Inc.*, Düsseldorf, Wien (Econ) 1965, 73ff. sowie ders., *Kybernetik*, 250ff und ders., *Mensch und Menschmaschine*, Berlin (Ullstein) 1958, 179f.

³⁷ Wiener, *Gott & Golem*, 125. Scholem hatte den Golem 1965 in einer Rede anlässlich der Einweihung eines neuen Computers am Weizmann-Institut in Rehovot herbeibeschwört, siehe Gershom Scholem, *Der Golem von Prag und der Golem von Rehovot*, in: ders., *Judaica II*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1970, 77–86.

³⁸ John Cohen, *Golem und Roboter. Über künstliche Menschen*, Frankfurt/M. (Umschau) 1968.

³⁹ Georges Canguilhem, *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie. Nouvelles études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris (Vrin) 2000, 139.

GESCHICHTE ALS KOMMUNIKATIONSPROBLEM*

Die Erforschung der Geschichte der Kommunikation ist selbst ein historisch junges Phänomen. Bis ins späte 19. Jahrhundert wurde Kommunikation nicht als eigenständiger, vom Transport, der Öffentlichkeit, der Zirkulation, der Sprache oder dem Sprechen abgekoppelter Bereich verstanden. Die Vorstellung, dass es etwas wie Kommunikation gäbe und dass sie eine Geschichte haben könnte, tauchte in der Geschichts- und Wirtschaftswissenschaft des 19. Jahrhunderts mit Figuren wie Tocqueville und Guizot in Frankreich, Mill in England sowie Knies und Schäffle in Deutschland auf. Zwei repräsentative Figuren, die diese Arbeit im 20. Jahrhundert soziologisch gefestigt haben, waren Charles Horton Cooley in den Vereinigten Staaten und Werner Sombart in Deutschland. Cooleys Diktum, dass «Transport physisch, Kommunikation psychisch» sei, markiert einen Umschlagpunkt des langsamen Übergangs des Konzeptes der Kommunikation von materiellen zu metaphysischen Modi der Beförderung.¹ Um 1930 gewann die Mediengeschichte mit Denkern wie Lewis Mumford, John Dewey, Edward Sapir, Walter Benjamin und dessen Mitstreitern der Frankfurter Schule an Gestalt. Aber die Schlüsselfigur bildet wohl weiterhin der kanadische Wirtschaftshistoriker Harold Adam Innis (1894–1952), der der Mediengeschichte in seinen letzten, krebisgezeichneten Lebensjahren eine Serie von Essays, Büchern und ein unvollendetes Konvolut von Manuskripten gewidmet hat. Innis' Karriere begann mit der Untersuchung des Umlaufs von Gütern und endete mit der Erforschung von Medien, wobei die Rolle von Netzwerken und die Materialitäten des Austausches seine Arbeit dauerhaft prägten. Damit trug er dazu bei, die symbolischen Aspekte des Konzepts der Kommunikation hervortreten zu lassen.

Viele seiner Kollegen scheinen es anfangs für eine verschrobene Idee Innis' gehalten zu haben, die Medien der Kommunikation auf die gleiche Stufe zu stellen wie die traditionellen Antriebskräfte der Weltgeschichte: Politik, Ökonomie,

* Gekürzte Fassung des Aufsatzes: *History as a Communication Problem*, in: Barbie Zelizer (Hg.), *Explorations in Communication and History*, London (Sage) 2008, 19–34.

¹ Eine Übersicht über diese Geschichte bietet mein Artikel: *Communication, History of the Idea*, in: Wolfgang Donsbach (Hg.), *International Encyclopedia of Communication*, Oxford (Blackwell) 2008.

Krieg, Demografie und Kultur. In der Tat wirken Innis Ausführungen über seinen Zugang zum Aufstieg und Fall von Zivilisationen gelegentlich etwas monomanisch. Kleinlich gelesen, erscheint Innis Erkenntnis, dass die orale Tradition, Steintafeln, Papyrus, Pergament und Papier je unterschiedliche soziale und politische Welten und Arten der Aufzeichnung produzieren, durchaus banal. Liest man ihn hingegen großzügig, wird deutlich, dass Innis dem Repertoire des Historikers nicht einfach ein weiteres Motiv hinzugefügt hat. Denn als die Kommunikation einmal in die Geschichtswissenschaft eingeführt war, bedrohte sie – oder versprach sie –, deren Unternehmen zu revolutionieren. 1949 schrieb er: «Our knowledge of other civilizations depends in large part on the character of the media used by each civilization insofar as it is capable of being preserved or of being made accessible by discovery.»² Unser Wissen von der Vergangenheit ist eine Frage der Medien. Innis hat nicht nur die Mediengeschichte erfunden, sondern auch die Medien der Geschichte entdeckt.

Für Innis ist Geschichte ein Problem der Kommunikation über Raum und Zeit, und jedes Medium hat seine eigene Selektivität der Übertragung, Speicherung und Verfügbarmachung. Jedes Medium der Geschichte – Dokumente, Ruinen, Haushaltsgegenstände, Knochen, DNA oder was auch immer die Reise von der Vergangenheit in die Zukunft überstanden hat – leistet einen eigenständigen *bias*.³ Historiker, die lange Zeiträume untersuchen, legen ihren Fokus, so Innis, meist übermäßig auf die Religion. Sie vernachlässigen allzu schnell die Bürokratie, weil die Dokumente und Quellen, die ihnen zur Verfügung stehen, von auf Dauerhaftigkeit und Beständigkeit bedachten Agenten angelegt sind, etwa Priestern oder Geistlichen, und nicht von raumorientierten Agenten wie Richtern oder Händlern. Die Wahl des Themas und der Methode spannt das Dokument ein. Die Vergangenheit zu interpretieren heißt nicht nur die Inhalte historischer Quellen zu studieren, sondern ebenso die Konstitution dieser Quellen selbst. Bias impliziert nicht nur potentielle Gefahren für die Objektivität: Innis hat auch die textile Metapher eines schrägen Zuschnitts in Betracht gezogen. Historiker lesen gezwungenermaßen entlang der Diagonalen. Insofern sie die Bedingungen ihrer eigenen Praxis reflektieren, sind sie notwendig Medienwissenschaftler.

² Harold Adams Innis, *The Bias of Communication*, in: ders., *The Bias of Communication*, Toronto (University of Toronto Press) 1949, 33.

³ Anm. des Übersetzers: Zur Schwierigkeit der Übersetzung des Begriffs *bias* vgl. Karlheinz Barck, Harold Adam Innis, in: ders., *Harold A. Innis*, Wien (Springer) 1997, 3–13: «Man könnte *bias* im Deutschen vielleicht mit ‚Dreh‘, ‚Schere‘ oder ‚Kniff‘ übersetzen. Innis beschreibt damit die durch die Doppelgestalt aller Kommunikationsmedien, die sowohl Realität konstituieren als auch selbst Realität sind, vorgegebene Wahl zwischen unterschiedlichen Richtungen. Da Medien sich nicht gegenseitig auslöschen, vervielfältigt und kompliziert sich die Wahl zwischen den Möglichkeiten und ihrer Verwendung», 13.

Medienwissenschaftler haben schon lange die Bedeutung der Historiografie sondiert. Beide Felder, die Medienwissenschaft wie die Geschichte, sind mit dem methodischen Problem konfrontiert, wie sich unter Bedingungen der Entfernung und Entfremdung überhaupt interpretieren lässt. Sie teilen ein auffallend ähnliches Vokabular der Quellen, Dokumente und Überlieferungen. Auch wenn die Medienwissenschaft sich typischerweise auf die Verteilung im Raum konzentriert hat, erlauben Medien ebenso die Ausbreitung über die Zeit. Übertragung und Speicherung, die Überwindung von Zeit und Raum sind zentrale Themen beider Felder. Speicherung ist ein Vorgang der Einschreibung von etwas in dauerhafter Form; Übertragung ist der Vorgang des Sendens von etwas Gespeichertem über eine Distanz, ob Zeit oder Raum; und Interpretation ist der Vollzug des

Empfangens einer übertragenen Speicherung sowie ihre Verarbeitung in der Gegenwart. Historische Forschung ist immer mit der Triangulation von Speichern, Übertragen und Interpretieren beschäftigt. In diesem Essay schlage ich vor, die Konvergenz der Geschichtsphilosophie und der Medientheorie in der Hoffnung zu untersuchen, dass sich nicht nur das Verständnis der Medien- und Kommunikationsgeschichte erweitern lässt, sondern auch zu betonen, wie zentral die Probleme der Mediengeschichte für die Geschichtswissenschaft sind. Medien- und Kommunikationsgeschichte sind nicht bloß Supplement oder Hilfswissenschaft der Geschichtsforschung; sie sind eine Herausforderung unseres Umgangs mit Geschichte selbst.

Historiker haben bereits eine besondere Empfänglichkeit für Fragen der Medialität. Ihr Geschäft besteht darin, Dokumente in Bezug auf ihre Zeit, ihre Herkunft, ihren Autor, ihre Authentizität, ihre Tradition und so weiter auszuwerten. Die erste Frage eines Historikers an eine Quelle lautet nicht *Was sagt sie?* sondern *Wie ist sie entstanden?* oder sogar darüber hinaus *Wie sind sie hierhin gekommen?* Die Tatsache, dass die Quelle überhaupt existiert, ist vielleicht die aufschlussreichste Tatsache. Alle Historiker sind Medienwissenschaftler in dem Sinne, dass sie Texte und Artefakte hinsichtlich ihrer Prozesse der Produktion und Distribution lesen. Die Vergangenheit ist um den Riss zwischen Vergangenheit und Gegenwart angeordnet und wird von eben jenen historischen Prozessen geformt, die wir zu verstehen versuchen. Historiker, in anderen Worten, sind hochsensibel für die Bedingungen des Codierens und Decodierens. Der Kulturhistoriker Carlo Ginzburg spricht von einer Semiotik der Spuren und der Philosoph Paul Ricoeur von einer Hermeneutik der Zeugenschaft.⁴ Beide Weisen der Interpretation konzentrieren sich auf Nebensächlichkeiten und Kontingenzen. Man kann die Nebensatt der Hauptdarsteller betonen oder nicht auf die Sprache, sondern auf die Versprecher hören. Ginzburg und Ricoeur verweisen auf einen *forensischen* Gestus, der Indizienbeweise und Symptome schätzt. Ein Historiker wird sich bei einem ersten Blick auf ein Dokument nicht gleich den Inhalten zuwenden; er oder sie wird sich der Herkunft, dem Bündel, der Ordnung der Bestandteile, der Falten annehmen. Historiker, die sich mit dem Druck beschäftigen, werden die Bindung eines Buches interessanter finden als seinen Text, ebenso wie Medizinhistoriker, die sich mit der Ausbreitung der Cholera in Europa beschäftigen, vielleicht eher ihre Nase in die Dokumente stecken werden, um herauszufinden, ob sie nach Essig riechen (der als Desinfektionsmittel gegen die Krankheit benutzt wurde), statt sie im herkömmlichen Sinn zu lesen.⁵ Das Medium ist auch in der Geschichtswissenschaft die Botschaft.

Die historische Aufzeichnung

Es ist das Ungewöhnliche, das dokumentiert wird. Das ist der *bias*, den Journalisten lieben: *Mann beißt Hund*. Aufzeichnungen sind grundsätzlich fehlbar und un-

⁴ Carlo Ginzburg, *Clues: Roots of an Evidential Paradigm*, in: ders., *Myths, Emblems, Clues*, London (Hutchinson Radius) 1990, 96–125 sowie Paul Ricoeur, *The Hermeneutics of Testimony. Essays in Biblical Interpretation*, London (SPCK) 1981.

⁵ Beide Beispiele stammen aus Anthony Grafton, *Dreams of a Universal Library*, in: *The New Yorker*, 5. Nov. 2007, 50–54.

vollständige Bewahrungen von Ereignissen. Selbst in der Alltagssprache, die als eine Art orale Dokumentation von Handlungen und Gedanken verstanden werden kann, ist das Verhältnis zwischen dem, was unterstellt und verstanden, und dem, was wirklich gesagt wird, riesig. Nur ein verschwindender Teil des gemeinsamen Verständnisses wird überhaupt im Sprechen artikuliert. Alle Dokumente stehen vor einem nicht wahrgenommenen Hintergrund.

Harold Garfinkel hat diese Einsicht auf institutionelle Praktiken der Speicherung angewandt. Dokumente, beispielsweise medizinische Akten, werden nicht unter der Perspektive einer vollständigen und umfassenden Wiedergabe für einen Historiker angelegt. Was für einen Beobachter unvollständig erscheinen mag, kann in institutionellen Routinen glänzend funktionieren. Es gibt, wie Garfinkel schreibt, «gute» organisatorische Gründe für «schlechte» klinische Akten». ⁶ Psychiatrische Berichte etwa zeigen nicht die alltägliche soziale Interaktion in einer Klinik; sie setzen sie vielmehr voraus und verbergen sie dadurch. Denkt man sie als getreue Spiegel, mögen sie verzerrend erscheinen, aber für den internen Gebrauch funktionieren sie tadellos. Die wichtigsten Informationen werden oft gerade nicht aufgezeichnet. Hierbei handelt es sich um eine Art kognitiver Ökonomie, um eine Politik und Soziologie der Dokumentation. Selten oder vielleicht nie wurde eine historische Aufzeichnung für Historiker angefertigt, die sich normalerweise (wie die meisten von uns in der Kommunikation) in der Position des Lauschers befinden. Diese Konstellation ist aus der Hermeneutik geläufig: wir lesen Texte, die nie an uns adressiert wurden. ⁷

Texte ändern sich mit ihrem Transkriptionsprotokoll. Einmal kam ein Kollege in mein Büro und pries ein Sonderangebot an, das mit der Post gekommen war. Mit einem zynischen Grinsen auf dem Gesicht kündigte er ein neues Video der «Größten Momente in der Geschichte des Sports» an. Ich brauchte nur einen Moment, um das zu durchschauen: Wenn es ein Video ist, impliziert das den Ausschluss allen Sports vor der Erfindung der Filmkamera und außerhalb der Sichtweite einer solchen. Die Geschichte des Sports war plötzlich auf die Periode von 1895 bis heute geschrumpft. Aber ich machte einen subtileren Fehler: Ich hatte mich auf die Vorstellung eingelassen, dass es eine kontinuierliche Sportgeschichte gäbe, die von den Medien unberührt wäre, mit denen sie aufgezeichnet wird. Die Wahl des Mediums bestimmt die historische Aufzeichnung im grundlegendsten Sinn.

Ein weiterer raffinierter Fall sind archäologische Funde aus prähistorischer Zeit. Die Speicherung ist durch Äxte, Dolche, Pfeilspitzen und andere dauerhafte Dinge befangen. Solche Dinge sind mit Lewis Mumford eher *power technologies* als *container technologies* wie Mülleimer, Speicherkammern, Sprache, Familien, Reservoirs oder Rituale, die nur wenige Spuren hinterlassen. Werkzeuge überstehen die Zeit besser als Worte, Taten, Gedanken oder Praktiken der Kindererziehung. Dieses bruchstückhafte Überleben gibt uns, wie Mumford anmerkt, eine verzerr-

⁶ Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, New York (Prentice-Hall) 1967, bes. Kap. 2, 3 und 6.

⁷ Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge (Cambridge University Press) 1981.

te, ziemlich maskuline Sicht auf Menschen als werkzeugbenutzende Tiere anstatt etwa träumende oder sprechende Tiere.⁸ Was die Zeit mit den Aufzeichnungen gemacht hat, muss zugleich mit ihnen gelesen werden und könnte von einengenden Ideologien befreien.

Aufzeichnungen sind Beschreibungen, und es liegt in der Natur von Beschreibungen, unausschöpflich zu sein. Die mögliche Kommunikation über ein Ereignis ist niemals komplett. Es gibt immer noch etwas zu sagen, und eine Aufzeichnung ist per definitionem niemals abgeschlossen. Jeder Sprecher einer Sprache hat die beeindruckende Fähigkeit, verständliche Sätze von sich zu geben, die nie zuvor in der Geschichte gesagt wurden, und jeder Sprecher vollführt solche Kunststücke mehrmals täglich. Diese Generierbarkeit gilt ebenso für Dokumentationen wie auch für Beschreibungen. Keine Aufzeichnung ist jemals das letzte Wort. Das heißt natürlich nicht, dass manche Aufzeichnungen nicht detailreicher wären als andere. Wir können Samuel Pepys und Margaret Ballard dankbar sein, dass sie Einblicke in ihre Welt gegeben haben, aber niemand würde behaupten, dass ihre Tagebücher alles über London im 17. oder Maine im 18. Jahrhunderts verraten.⁹ Wir wissen nie, wann weitere Aufzeichnungen auftauchen, die komplizieren, zerstören oder bestätigen, was wir bereits wissen. Russland, so sagt man, hat eine unvorhersagbare Vergangenheit. Neue alte Dokumente schreiben alte neue Dokumente um. Die Entdeckung der Schriftrollen vom Toten Meer 1947 hat das Verständnis der Bibel von Grund auf revolutioniert. Wie jedes andere Objekt einer Beschreibung ist die Vergangenheit produktiv.

Das Werden des Objekts

Die Vergangenheit ist radikal unvollständig, weil die historischen Aufzeichnungen selbst historisch sind. Wissenschaftler, die an der Sozialgeschichte der Frauen interessiert sind, müssen mit dem «Mangel an Beweisen» umgehen, der eine solche Geschichte lange Zeit aus dem Blickfeld verbannt hielt.¹⁰ Historiker der Arbeit, der Kindheit, der Sklaverei, des Essens, der Mentalität, der Privatheit, des Alltagslebens und der Krankheit haben ähnliche Schwierigkeiten, Aufzeichnungen zu erschließen, die uns heute als unglaublich fruchtbar erscheinen. Vor 1900 haben nur wenige Forscher davon geträumt, dass so vergängliche Dinge wie das Wetter eine schreibbare Geschichte haben könnten. Dank der Dendrochronologie (die Baumringe als Indikatoren für Jahrestemperaturen untersucht) und der Entnahme von Bohrkernen aus dem Polareis, in denen kleine Luftblasen jahrhundertlang gespeichert waren, sowie dank weiteren Technologien trägt das lebendige Feld der Klimageschichte zum wachsenden Verständnis der Geschichte des irdischen Wetters bei – etwas, das angesichts der Krise der globalen Erwärmung unmittelbare Bedeutung hat. Beweise entstehen als Antworten auf Aufmerksamkeit (Geschlechtergeschichte) oder auf technische Ausrüstung (Klimageschichte), aber vielleicht ist das letztlich die selbe Sache. Das Tagebuch von Martha Ballard wäre nur halb so aufschlussreich ohne einen Leser wie Laurel Thatcher Ulrich.

⁸ Lewis Mumford, *Technics and Human Development*, New York (Harcourt, Brace, and World) 1967, 141–142. Ebenso: Zoe Sophia, *Container Technologies*, in: *Hypatia* 15, 2000, 181–201. Mumford würde es freuen, wenn er wüsste, dass mit DNA-Analysen bewaffnete Forscherinnen die Annahme widerlegt haben, dass jeder mit Waffen gefundene Körper ein männlicher gewesen sein soll.

⁹ Laurel Thatcher Ulrich, *A Midwife's Tale. The Life of Martha Ballard, Based on Her Diary, 1785–1812*, New York (Knopf) 1990, 24.

¹⁰ Laurel Thatcher Ulrich, *Well-Behaved Women Seldom Make History*, New York (Knopf) 2007, XXII, 42–43, 208–220, *passim*.

So wie es a priori keine Grenze dafür gibt, was zur Botschaft werden kann – man kann nicht nicht kommunizieren –, so gibt es keine Grenze für den Reichtum der Vergangenheit.

Die Vergangenheit entfaltet sich in der Zukunft. Ein italienischer Anthropologe, der kürzlich an der Exhumierung zweier Humanisten der Renaissance teilnahm, erklärte: «Bodies are an archive of information surrounding the life and death of a person. With today's technology, we can clear up various doubts that have been passed down for centuries and we can provide answers that could not [have] been discovered years ago.»¹¹ Pico della Mirandola ist seit 1494 tot, aber für die meiste Zeit dieser fünf Jahrhunderte war sein Körper nur ein verrottender Kadaver. Erst vor kurzem wurde er zu einem <Archiv>. Die Wissenschaftler planten eine DNA-Analyse der Körper, und natürlich ist DNA die Schlüsselfigur, dank derer aus Körpern lesbare Texte werden können. Neue Methoden der Forensik haben neue historische Speicher hervorgebracht – oder sind es alte Speicher? Das Alte entsteht ebenso wie das Neue. Der Historiker ist in der gleichen Position wie ein Zeuge: beide können nicht wissen, was die wichtigen Beweise sein werden, während die Ereignisse sich vollziehen.¹² Beweise, sowohl vor Gericht als auch in der Geschichte, sind erst *post facto* Beweise.¹³ Was heute Abfall ist, mag morgen unbezahlbar sein.¹⁴

Meine Diskussion von <Geschichte> als einer grundsätzlichen philosophischen Abstraktion ist gefährlich, weil eine solche Konzeption selbst das Produkt eines partikulären historischen Moments ist. Und selbst diese Einsicht – dass die Vergangenheit sich in der Zukunft entfaltet – ist historisch. Nur in der Moderne mit ihrem dynamischen Anschwellen der Vergangenheit durch die Geologie, durch historisch-kritische Methoden, durch Evolutionsbiologie, Kosmologie und Archäologie konnte sich ein so intensives Bewusstsein für die Wechselwirkungen historischer Aufzeichnungen bilden.¹⁵ Dank der grafischen Revolution des 19. Jahrhunderts, in welchem Fotografie, Phonografie, Myografie, Kinematografie, Spektrografie und viele weitere Technologien mit dem Langzeitmonopol der Schrift auf kulturelle Speicherung brachen, verfügen wir über ein erweitertes Verständnis dessen, was Aufzeichnungen sein können. Dank solcher automatischen Aufzeichnungen können wir nun lesen, was nie geschrieben wurde. Analoge Medien erlauben uns, nicht-intentionale Spuren zu sichern, deren Bedeutung nicht von der symbolischen Vorbearbeitung durch Sprache abhängt.¹⁶ Das modernste an der Moderne könnte unsere Sicht auf das Vergangene sein, bis zurück zur ersten Sekunde des *Big Bang*. Und den besten Einblick in zeitliche Verwerfungen liefert vielleicht nicht die Medizin oder die Technologie, sondern das andauernde Durcharbeiten der Vergangenheit. Wir leben mit dem Bewusstsein, dass es vielleicht noch Medien geben wird, die aus den unscheinbarsten Bestandteilen unseres Lebens historischen Goldstaub machen werden. Die historische Aufzeichnung schwimmt nicht nur mit der Zeit, sie kann auch an Schärfe gewinnen.

¹¹ Anonym, Researchers exhume 2 Renaissance writers, in: *Associated Press*, 27. 7. 2007. Gesehen auf www.yahoo.com am 28. 7. 2007.

¹² Geoffrey Winthrop-Young, Memories of the Nile. Egyptian Traumas and Communication Technologies in Jan Assmann's Theory of Cultural Memory, in: *New German Critique*, 96, Herbst 2005, 103–133.

¹³ John Durham Peters, Witnessing, in: *Media, Culture and Society*, 23, 2001, 707–724.

¹⁴ Michael Thompson, Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value, Oxford (Oxford University Press) 1979.

¹⁵ Steward Brand, *The Clock of the Long Now*, New York (Basic Books) 1999, 103.

¹⁶ Friedrich A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin (Brinkmann & Bose) 1986.

Historische Überlieferung

Kommunikationstheorie war zunächst Claude Shannons Forschung über die Filterung und Übertragung von Signalen über eine Distanz. Zieht man die Mathematik ab, hat Geschichtsschreibung ein ähnliches Anliegen. Die Sieger mögen die Geschichte schreiben, doch es hängt vom Zufall der Natur und dem guten Willen der Nachkommenschaft ab, ob ihre Siege überleben.

Kultur und Natur formen beide die Überlieferung und Übertragung historischer Aufzeichnungen. Wie neuere Forschungen gezeigt haben, haben auch die Institutionen der kulturellen Überlieferung – Klöster, Bibliotheken, Universitäten, Museen und Archive – je eigene Interessen politischer Art.¹⁷ So viel kann von einem Auktionskatalog oder einem königlichen Archivar abhängen. Ein Zeichen der Missgunst (und womöglich die Exekution) führte in der Sowjetunion Stalins zur Auslöschung aus historischen Fotografien. Eine solche *abolitio memoriae* kann auch in weniger kalkulierten Weisen auftreten. Wie zugänglich werden unsere historischen Aufzeichnungen in fünfzig Jahren sein, wenn CDs bereits zu zerfallen beginnen, Terabytes von Daten auf Floppy Disks dahindümpeln und ungespielte LPs und VHS-Kassetten die Regale füllen? Weite Teile des Bestands von frühem Filmmaterial haben sich bereits aufgelöst. Sibelius hat seine achte Symphonie irgendwann in den 1940er Jahren verbrannt – etwa zur gleichen Zeit, als Bachtin sein legendäres Opus Magnum geraucht haben soll, indem er aus den Manuskriptseiten Zigaretten drehte. Bevor diese Trümmer uns allzu melancholisch machen, sollten wir uns verdeutlichen, dass die Haltbarmachung von Linear B, einer Sprache, die notwendig für das Verständnis alter Schriftsysteme ist, sich einem Feuer verdankt, das zwar den Palast von Knossos zerstörte, aber die beschriebenen Lehmtafeln gebrannt hat. Das gleiche gilt für das Ugaritische.¹⁸ Die heiße Asche des Vesuv tötete das Leben der Menschen in Pompeii, aber erhielt das Leben der Stadt.

Medienwissenschaftler untersuchen die Berichterstattung in den Nachrichten, und etwas Ähnliches lässt sich in der Vergangenheit finden. Um 1800 bildete die kritische Homerphilologie und die Erforschung der Bibel das Zentrum der Revolution der Geschichtswissenschaft, und die moderne Forschung hat die Modi der Überlieferung dieser Texte nie aus dem Blick verloren. Bereits in der Antike bemerkten Koryphäen wie Cicero und Flavius Josephus die unübliche Komposition und Überlieferung Homers. Das Kennzeichen der Moderne ist die Ahnung eines unwiederbringlichen Verlustes an Quellen und Ursprüngen. Der deutsche Altphilologe Heyne schrieb Ende des 18. Jahrhunderts: «Die Iliade, wie sie aus Homers Kopf und Munde kam, erhalten wir wohl nicht wieder; das versteht sich; eben so wenig, als die Bücher Mosis und die Propheten so, wie sie aus der Verfasser Händen kamen, wieder herzustellen sind.»¹⁹ Mit der Preisgabe der Hoffnung auf eine orale oder originäre Fülle konnten die Forscher ihr Leben dem Studium der Manuskriptvarianten und der Herausschälung des besten Textes widmen. Manchmal

¹⁷ Vgl. Wolfgang Ernst, *Das Rumoren der Archive*, Berlin (Merve) 2002.

¹⁸ Barry B. Powell, *Writing and the Origins of Greek Literature*, Cambridge (Cambridge University Press) 2002, 105.

¹⁹ «We will not regain the Iliad, as it came from Homer's mind and lips – that is clear; no more than the books of Moses and the Prophets can be restored as they came from the authors' hands.» Zitiert nach Anthony Grafton, Glenn W. Most, James E. G. Zetzel, Introduction, in: Friedrich A. Wolf (Hg.), *Prolegomena to Homer*, Princeton (Princeton University Press) 1985, 13.

wurden sogar Quellentexte imaginiert, wie etwa der berühmte Text <Q> (nach dem deutschen Wort Quelle), der als Bezugspunkt der Bücher der drei Apostel Markus, Matthäus und Lukas vermutet wurde. Forscher, die sich mit dem neuen Testament beschäftigen, versuchen, die Zirkulation der Predigten Jesu nachzuvollziehen: «If the report is communicated through different people over a period of time before it achieves written form (as is the case with the gospels), revision can occur at every human link in the chain of transmission.»²⁰ Das Buch, von dem man einst glaubte, es sei den Sekretären des heiligen Geistes diktiert worden, erschien nunmehr als historischer Flickenteppich: das *Modern* der Moderne.

Übertragung ist niemals bloß ein leerer Kanal. Medien sind ebenso wenig Röhren für Inhalt, wie Zeit ein homogenes und leeres Medium ist, das die Vergangenheit transportiert. F. A. Wolf, Begründer des Begriffs <Philologie> und einer der bedeutendsten Homer-Forscher des 18. Jahrhunderts, behauptete, dass neuere Dokumente authentischer sein könnten als alte. Er glaubte, dass er über bessere Manuskripte Homers verfüge als ein Bibliothekar in Alexandria, der Homers Schriften zwei Jahrtausende zuvor edierte. (Er wusste, dass die Vergangenheit auf ungleichzeitige Weise erscheinen kann.) Manchen Forschern erscheinen offensichtliche Übersetzungsfehler in verschiedenen Übertragungen eines Textes von großem Wert – besonders, seitdem die Vorstellung einer wortgetreuen Übersetzung selbst historisch geworden ist. Die Unterscheidung zwischen Schreiber und Autor wurde im Mittelalter selten getroffen, und vielleicht hat erst die Druckerpresse die Rede von einem «gleichmäßigen und wiederholbaren Text» in die Welt gebracht.²¹ Schriftliche «errors» – misspellings, grammatical faults, transpositions, even apparent omissions – can be significant historical evidence, occasionally about the politics that informed the creation of the particular text and always about the literary technology of the age.»²² Die mundartlichen Randbemerkungen in hebräischen Texten des Bibelkommentators Rashi aus dem 11. Jahrhundert wurden von jüdischen Forschern lange als Kritzelei vernachlässigt, bis sie als Schatztruhe unbelegter Formen des mittelalterlichen Französisch entdeckt wurden.²³ Die Analyse der Bereitstellung von Beweisen ist ein Schlüsselfaktor einer systematischen Forschung.

²⁰ Paula Fredriksen, *From Jesus to Christ. The Origins of the New Testament Images of Jesus*, New Haven (Yale University Press) 1988, 5.

²¹ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto (University of Toronto Press) 1962, 134.

²² Martha Howell, Walter Prevenier, *From Reliable Sources: An Introduction to Historical Methods*, Ithaca (Cornell University Press) 2001, 62.

²³ David S. Blondheim, *Les gloses françaises dans les commentaires talmudiques de Raschi*, Baltimore (Johns Hopkins University Press) 1937, Bd. 2.

Lückenforschung

Vielleicht ist alle Forschung Medienforschung. Zumindest in der Evolutionsbiologie und in der Kosmologie ist dies offensichtlich – auf zwei Feldern, die tief in die Vergangenheit eindringen und Übertragungsprozesse in Interpretationshilfen verwandeln. Das Kapitel *On the Imperfection of the Geological Record* in Darwins *Origin of Species* (1859) stellt die ungenügenden Beweise einer vorübergehenden Verbindung zwischen Arten vor. Diese *missing links* sind aber, so Darwin, nicht durch Fossilien nachzuweisen – nicht weil sie nie entstanden sind, sondern weil die Aufzeichnung beschädigt oder unvollständig ist. Die Aufzeichnung der

Geschichte des Lebens ist Gegenstand der verschüttenden Prozesse der Erdgeschichte, von der Erosion bis zum Vulkanausbruch. Wie Garfinkel liest Darwin diese Aufzeichnungen unter Verweis auf die Prozesse, die sie geformt haben. Um die Einheitlichkeit seiner Annahmen angesichts des katastrophalen Zustands der Materialien aufrechtzuerhalten, argumentierte Darwin mit Übertragungslücken aus der Vergangenheit und nicht mit der Vergangenheit selbst. Wäre die Übertragung vollständiger, so behauptet er, würden wir bessere Hinweise auf die von ihm postulierten Übergangsformen haben. Die Suche nach Beweisen für die Verbindung zwischen den Arten in den geologischen Materialien wäre für Darwin in etwa so, als würde man die antiken Olympischen Spiele auf dem Video mit den größten Momenten der Sportgeschichte suchen.

In der Kosmologie liefern potentielle Störungen der Übertragungen entscheidende Daten für die Geschichte des Universums. Wenn wir tief in den Weltraum blicken, schauen wir in der Zeit zurück. Das Licht, das unsere Retina trifft, begann die Reise von seiner Quelle möglicherweise vor Äonen. Da wir in einem sich ausdehnenden Universum leben, ist das Licht, das am weitesten reist, den heftigsten Störungen ausgesetzt. Gemäß dem Doppler-Effekt – Wellen, die sich von einem stillstehenden Beobachter wegbewegen, werden in größere Wellenlängen gedehnt (mit entsprechend niedrigeren Frequenzen) – ist Licht aus weit entfernten Quellen in den roten, niederfrequenten Bereich verschoben. Die Rotverschiebung erlaubt es, die Geschwindigkeit solcher Quellen und damit indirekt ihr Alter zu messen. Je früher eine Lichtübertragung begann, desto schneller entfernt sich die Quelle, weil die größten Ausdehnungsgeschwindigkeiten vermutlich am Anfang des *Big Bang* herrschten. Je weiter wir in den Weltraum blicken können, desto weiter blicken wir in der Zeit zurück, und je roter das Licht, desto weiter blicken wir im Raum. Das Universum ist von Innen nach Außen gekehrt: seine entferntesten Winkel bilden seine jüngsten Teile – aber für uns sind sie die ältesten. Anstatt Rotverschiebungen als verzerrte Übertragungen zu verstehen, realisierten Astronomen wie Edwin Hubble, dass solche Verzerrungen als Beweise für die Geschichte des Universums gelesen werden können. Er lernte, den *bias* der Übertragung als Index für die Vergangenheit zu lesen. Heute werden Rotverschiebungen routinemäßig genutzt, um das Alter von astronomischen Daten zu messen. Das ist die gleiche interpretative Strategie wie das Graben in den Kommentaren Rashis.²⁴

Im 19. Jahrhundert teilen hermeneutische Geschichtskonzepte und das Kommunikationsverständnis des Spiritismus' die Träume von einer vollständigen oder perfekten Übertragung. Übertrieben schematisch gefasst, entsprach der Historismus als leitende Idee der Geschichtsschreibung seit dem 19. Jahrhundert dem Ideal einer Zeitreise, dem Errichten einer so perfekten Rekonstruktion der Vergangenheit, dass der Historiker völlig in dieser vergangenen Welt aufginge. Im Spiritismus, der zur selben Zeit die populären Konzepte der Kommunikation prägte, führt dieser Traum zu Telepathie, zur mentalen Kommunion, die den Ab-

²⁴ Dieses Argument entwickle ich in: Space, Time, and Communication Theory, in: *Canadian Journal of Communication*, 28, 2003, 397–411.

grund zwischen zwei Geistern verschwinden lassen würde. Beide Träume weben ein Begehren nach einem perfekten Medium der Kommunikation fort, das die Abgründe transzendieren würde. Beide Träume entstehen als Reaktion auf die verdichtenden Apparate der Geschichte und der Kommunikation. Die kritische Methode, die um 1800 in Deutschland aufkam, lehrte, dass Dokumente, Archive und Quellen gerade nicht transparent sind und keine neutralen Kanäle der Kommunikation darstellen. Die moderne Geschichtsforschung ist bis zu einem gewissen Grad immer eine Reflektion auf die Bedingungen ihrer eigenen (Un-)Möglichkeit. Quellenkritik ist das Gütesiegel des Historismus und Historiker wären die ersten, die zugeben würden, dass die Vergangenheit letztlich unerreichbar ist. Moderne Frauen und Männer mussten sich um 1900 mit Quellenkritik beschäftigen, während sie sich an die Kommunikation mit Telegramm, Telefon und Schnellpost gewöhnten. Sie mussten lernen, Medieneffekte (etwa die Verzögerung in der Zustellung) und Auswahlmöglichkeiten (etwa der Auswahl, nicht zu antworten) zu trennen. Als elektrische und andere Medien das Raum-Zeit-Kontinuum aufrissen, versprachen beide, die bekannten Abstände zu überwinden und drohten, die gewohnte Intimität zu zerstören. Unsere Vorstellungen von Geschichte und Kommunikation reflektieren zugleich die moderne Hoffnung auf Überschreitung und ihre Furcht vor Zusammenbruch.²⁵

Es ist allzu einfach, diese Träume zu kritisieren, aber Übertragung ist in gewisser Hinsicht eine zu wichtige Kategorie für Historiker und Medientheoretiker, um sie beiseite zu lassen. «The possibility of error» ist ein Anker in der vernünftigen Ordnung des Universums, wie der große, vergessene Josiah Royce behauptete.²⁶ Das Interesse an korrekter Übertragung wird eher vom ethischen Bemühen um Respekt vor dem Anderen bewegt als von einer epistemischen Suche nach einer Reinheit des Zugriffs oder einer Fülle der Präsenz. Den Holocaust zu leugnen ist nicht einfach nur dumm – es ist unmoralisch. Es ist weniger ein Denkfehler als eine Störung des Rechtsempfindens. Wenn wir die Vergangenheit studieren, haben wir es mit der grundlegendsten, aber auch fragilsten aller kommunikativen Beziehungen zu tun: der zwischen den Lebenden und den Toten.²⁷ Die Aufgabe des Historikers ist nicht, die Toten zu töten. Seine Aufgabe ist, zu erkennen, wie sie immer und immer wieder in der Erinnerung geboren werden, und zu erkennen, wie die Welt immer wieder mit neuen alten Dingen angefüllt wird. Das ist die zugrunde liegende Ethik, die das Studium der Geschichte und der Kommunikation und den Medien vereint.

Historische Interpretation

Die Gefahr eines Schlaganfalls durch eine Informationsüberdosis gab es in vielen historischen Momenten – daran ist nichts neu. Aber wir leben in einer Zeit höchster archivarischer Sensibilität, die zum Teil auf das Internet zurückzuführen ist. Historiker müssen sich damit auseinandersetzen, was Michael Pollan in einem anderen Kontext «the omnivore's dilemma»²⁸ genannt hat. Jede Nachforschung

²⁵ Vgl. John Durham Peters, *Speaking into the Air*, Chicago (University of Chicago Press) 1999.

²⁶ Josiah Royce, *The Religious Aspect of Philosophy*, Gloucester/MA (Peter Smith) 1885/1965.

²⁷ Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1980, Bd. 2, 691–704.

²⁸ Michael Pollan, *The Omnivore's Dilemma. A Natural History of Four Meals*, New York (Penguin) 2006.

ist potentiell bodenlos. Die fraktale Geometrie zeigt, dass jede Vergrößerungsstufe eine kontingente Wahl ist. Die Länge der Küste Großbritanniens ist eine Funktion des Messinstruments.²⁹ Jeder Dissertant verzweifelt daran, dass jeder Satz seiner Dissertation eine eigene Dissertation sein könnte, und dass seine ganze Dissertation ein Satz in der Dissertation eines anderen sein wird. Was gespeichert wird, ist ein winziger Teil dessen, was geschehen ist, und was uns überliefert wird, ist wiederum nur ein Bruchteil dessen – aber die Entscheidungen, die wir mit jeder Interpretation treffen, implizieren eine weitere Selektion. (Natürlich ist Wahl nicht nur Verkleinerung; Speicherung, Übertragung und Interpretation setzen unter Umständen erst zusammen, «was passiert ist».) Wir haben keine andere Wahl als auszuwählen, weil unsere Aufmerksamkeit begrenzt und unser Leben endlich ist. Wir können große Geschichten kleiner Dinge schreiben – wie des Kabeljaus, des Salzes oder der Unterschrift – oder kleine Geschichten großer Dinge – wie der Zeit oder der ersten Sekunde des Universums –, aber kein Autor kann in einer Lebensspanne eine Universalgeschichte verfassen. Die Auswahl ist nicht nur eine Frage des Herangehens an einen Materialkorpus, sondern betrifft die existenzielle Entscheidung dafür, womit man seine Zeit verbringt. Interpretation ist, zumindest zum Teil, ein Budgetierungsverfahren für Zeit, Raum und Energie. Die Geschichtsschreibung selbst ist Teil der Geschichte des Menschen. Unser eigenes Eingebettetsein in Geschichte formt unsere Weisen des Schreibens viel grundsätzlicher, als wir meist vermuten.

In der Kosmologie unterstreicht das «anthropische Prinzip» genau diese Verbindung zwischen Beobachterposition und Einsicht. Das Prinzip besagt, dass nur eine bestimmte Art von Universum uns als Beobachter ermöglichen konnte. Das Universum musste alt und kühl genug sein, um die komplexen Chemikalien zu erzeugen, die die notwendigen Zutaten für intelligentes Leben, wie wir es kennen, darstellen. Die Möglichkeit, dass wir überhaupt etwas über das Universum wissen, erfordert eine Art von Universum, in der wir existieren können. In dem Moment, in dem das Universum genügend differenziert ist, um Lebensformen zu beherbergen, die es bis zu einem gewissen Grad verstehen können, muss es notwendigerweise ein kalter, leerer, dunkler Ort geworden sein (wenn man eine organische Basis für intelligentes Leben annimmt). «What we can expect to observe must be restricted by the condition necessary for our presence as observers.»³⁰ Das anthropische Prinzip weist auf ein Zusammenfallen unserer existenziellen Situation mit unseren erkenntnistheoretischen Möglichkeiten hin. Als Historiker des Universums sind wir Elemente in dessen Geschichte. Nur an einem bestimmten Punkt der Geschichte des Universums können wir überhaupt zu seinen Historikern werden. Dass wir Übertragungen aus der Tiefenzeit und dem Tiefenraum des Universums empfangen können, ist unserer Position in Zeit und Raum geschuldet. Unsere Fähigkeit, solche Botschaften lesen zu können, wird von den historischen Prozessen geformt, die diese Nachrichten erzeugt haben. Historiker haben den Zugang zur Geschichte, den die Geschichte ihnen zu haben gewährt.

²⁹ Benoit Mandelbrot, *How Long is the Coast of Britain. Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension*, in: *Science* 156, 1967, 636–638.

³⁰ John D. Barrow, *The Constants of Nature*, New York (Pantheon) 2002, 160–176; Zitat von Brandon Carter auf S. 162.

Innerhalb dieser Grenzen sind sie aber gezwungen, schwierige Entscheidungen zu treffen.

Ereignisse können von einer inhärenten Unbestimmtheit sein. Die Unge-
wissheit der Vergangenheit resultiert nicht nur aus der Beschränktheit unserer
Perspektive, sondern aus der Unbestimmtheit dessen, was geschieht. Wir können
zwar fantasieren, dass eine immer perfektere Maschinerie der Aufzeichnung selbst
die Bewegung jedes Moleküls speichern könnte – aber das würde nur die Sprung-
kraft im Inneren der Dinge zeigen. Dass die Dinge umso unschärfer erscheinen,
je besser sie dokumentiert sind, können wir auch von der Quantenphysik lernen.
Die Wirklichkeit kann so vage sein wie Texte, und Texte können so unentwirrbar
sein wie die Wirklichkeit. Beschreibungen können nicht nur so unerschöpflich
sein, weil die Sprache generativ ist, sondern weil das Universum unvollständig
ist. Ebenso wie wir oft nicht wissen, was wir meinen, wenn wir sprechen, ist sich
vielleicht auch das Universum seiner selbst nicht sicher.

Postscriptum

Insofern die Geschichtswissenschaft, reflexiv betrachtet, Mediengeschichte ist,
haben wir Einiges an Arbeit vor uns. Eine Forschungsachse ist die Zeit selbst.
Innis wurde bislang eher zitiert, als in seinem Bemühen nachgeahmt, alte und
moderne Kulturen zu vergleichen. Die Prähistorie liefert ein reiches Feld, das
lange Zeit in der alleinigen Hand der Anthropologen war: die Domestizierung
des Feuers, die Institutionen der Verwandtschaft, Körpertechniken und Stimm-
praktiken, die Kunst des Sprechens und Schreibens. Die Domestizierung von
Pflanzen und Tieren, das Kochen und die Erziehung von Kindern, die Techniken
der Navigation und der Zeitmessung, Rituale und die Kunst der Erinnerung sind
essentielle Bestandteile der langen Geschichte der Kommunikation. Das gesam-
melte Archiv der Menschheit – religiös, philosophisch, juristisch, literarisch und
künstlerisch – birgt einen reichen Schatz an Medienpraktiken. Auch Medienge-
schichten außerhalb Europas und Nordamerikas warten auf ihre Historiker. Die
Globalisierung der wissenschaftlichen Kommunikation in der Gegenwart könnte
uns helfen, eine globalere Vergangenheit zu erschaffen. Der Druck, interdiszi-
plinär zu arbeiten, sollte uns über den Abgrund zwischen Natur- und Geisteswis-
senschaften hinweghelfen zu einer Wissenschafts- und Technikgeschichte. Von
Peirce stammt das Diktum, dass die Metaphysik der Affe der Mathematik ist, und
Physik und Mathematik stehen hinter vielen Kommunikationsweisen und Me-
dientechniken. Letztlich sollten wir, um Innis zu folgen, unseren Medienbegriff
erweitern.³¹ Um nur Einiges zu nennen: Astrolabium, Batterie, Chor, Ding, Eid,
Feuer, Glocke, Horn, Insel, Jagd, Karte, Leuchtturm, Metronom, Namen, Ob-
servatorium, Punkt, Quantum, Röntgenstrahlung, Schiff, Tastatur, Unterschrift,
Vokal, Wachs, X-Achse, Yottosekunde, Zeuge. Die Zukunft der Geschichte der
Medien wartet auf uns.³²

³¹ Ich entwickle diesen Gedanken
in: *Strange Sympathies. Horizons of
German and American Media Theory*,
in: Frank Kelleter, Daniel Stein (Hg.),
American Studies as Media Studies,
Heidelberg (Winter) 2008.

³² Ich danke Georgina Born,
Samuel McCormick, Benjamin
Peters, Peter Simonson und Geoffrey
Winthrop-Young für hilfreiche
Kommentare und Korrekturen.

FRIEDRICH KITTLER

im Interview mit CHRISTOPH WEINBERGER

DAS KALTE MODELL VON STRUKTUR

C.W. Sehen Sie Ihre Hinwendung zu Musik, Alphabet und Mathematik im antiken Griechenland, als Bruch oder Kontinuität zu Ihren Arbeiten der 1980er Jahre? Gibt es eine «Kehre» im Denken Friedrich Kittlers?

F.K. Nein, gar nicht! Ich habe gerade richtig amüsiert vom *Aufschreibesystem* -300 geschrieben in meinem neuen Text. Weil ich relativ genau rekonstruieren zu können glaube, wie Aristoteles kulturalisiert und alphabetisiert worden ist. Und wie das dann wieder in seinem Werk eine bestimmte Theorie generiert, die wie fast bei allen Griechen wahnsinnige Schwierigkeiten hat, den Unterschied zwischen Laut, Lauten und Buchstaben zu machen. Ich sehe hier eine Kontinuität und merke mit Verblüffung und leichtem Ärger, dass Leute, die mir sowieso nicht besonders gut gesonnen sind, behaupten, ich hätte jetzt überhaupt nichts mehr mit Medien im Sinne: Ich würde ja nur noch Griechen machen! Dabei hab ich das Gefühl, ich komme jetzt endlich, was unsere Kultur angeht, am Boden an, wo alles angefangen hat.

C.W. Also eine Erweiterung des Fokus der *Aufschreibesysteme 1800/1900*, die ja eine Art Gründungsdokument deutscher Medienwissenschaft darstellen?

F.K. Genau. Es geht darum, dass wir am Ende – auch im Interesse Europas – Europa wirklich ein lebensfähiges Denk-Fundament geben und zu den Griechen zurückgehen. Wollen wir etwa ins Neue Testament, ins Alte Testament, oder wollen wir in den Koran? Um Himmelswillen: Nein!

C.W. Früher haben Sie «den Menschen» als kybernetisches Datenverarbeitungssystem gefasst. Jetzt sprechen Sie aber davon, dass der Mensch das einzige Wesen ist, das den «Logos» besitzt.

F.K. Man kann ja nicht immer diese schwarze Schrofheit vor sich hertragen. Eine gute Bekannte hat mich mal gefragt: «Was ist eigentlich der Unterschied

zwischen den *Aufschreibesystemen* und *Musik und Mathematik Band 1*? Und da hab ich gesagt: «Das eine war ein Messer und das jetzt ist eine Gabel.» Man kann ja nicht nur die ganze Zeit an den Stühlen seiner Lehrer und Vorgänger und an den eigenen sägen. Das war ja auch der größte Vorwurf an die *Aufschreibesysteme*, derjenige, der mich am meisten traf, dass ich an dem Ast sägen würde, auf dem ich sitze. Germanistik hieß der damals.

C. W. Unter dem programmatischen Titel *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften* haben Sie in den 1980er Jahren eine radikale Kritik an der ideengeschichtlichen Historiografie betrieben.

F. K. Ja. Das habe ich in meiner aktuellen Vorlesung, so klamm und heimlich, gerade nochmal bezeugt. Da ging es darum, wie schön Foucaults *Les mots et les choses* ist und wie sehr es uns verändert hat. Das bedeutete einfach das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen, was ja die totale Kritik an meiner Habilitationsschrift war. Das Buch wurde immer falsch zitiert. *Aufschreibesysteme 1800 bis 1900*. Die haben den Schrägstrich zwischen 1800 und 1900 gar nicht wahrgenommen.

C. W. Würden Sie dann gewisse Dinge, die Sie in den *Aufschreibesystemen* gesagt haben, heute relativieren? Handelt es sich nicht auch um einen sehr provokanten, effekthascherischen Gestus?

F. K. Das glaube ich nicht. Das ist ein verdammt gelehrtes Buch. Und die Gelehrsamkeit versteckt sich hinter diesem provokanten Duktus. Ich finde solche Sachen wie die völlige Wortbesessenheit von Sigmund Freud im Akt der Gründung der Psychoanalyse richtig geschrieben. Sie wird so gerne revisionistisch zugedeckt. Alle wollen – im Unterschied zu mir – immer so versöhnliche Gesten machen. Was soll ich sagen – es haben sich Epochen eben nicht um 180 Grad gedreht, sondern nur um 170 Grad. Aber dann wird von vielen trotzdem so getan, als ob das ein fröhliches Kontinuum zu 1897 wäre. Ich glaube schon, dass ich recht gehabt habe. Alles hat einen historischen Index, die Gründungstexte gehören in ein bestimmtes System und sind außerhalb dieses Systems überhaupt nicht überlebensfähig. So wie Foucault ja immer sagt: Marx ist keine Innovation, sondern schwimmt wie der Fisch im Wasser in der Episteme seiner Zeit.

C. W. Auch der «Geist» schwebt nicht im luftleeren Raum.

F. K. Ja, zum Beispiel ist eine bestimmte mediale Konstellation – etwa im *Goldnen Topf* bei Hoffmann – das Wesentliche an dem Text. Was die Welt ja immer übersieht, ist, dass ich ganz brav war: Ich habe zwei richtige Musterinterpretationen in den *Aufschreibesystemen* drinnen. Ich bilde mir ein, den *Goldnen Topf* besser als viele andere interpretiert zu haben. Ich finde auch, ich habe den *Malte Laurids Brigge* minus seiner historischen Teile ziemlich gut erfasst in seiner Zeitgenossenschaft. Und damit eine Lektüre möglich gemacht, die wirklich effizienter war und mehr Text verkraften kann. Ich habe so viel Psychologie um 1800 gelesen, und so viel Psychiatrie um 1900. Das sollen die Leute erst mal nachmachen.

G.W. Sie sind ja gelernter Germanist und Romanist ...

F.K. Ja, ja. Das ist etwas, das oft so völlig falsch rüberkommt. Als sei es ein erwiesenes Faktum, dass der Strukturalismus aus Paris in Freiburg am deutschen Seminar – am germanistischen – ausgebrochen sei. Und zwar in Gestalt von Klaus Theweleit und Friedrich Kittler. Und das irgendwie Ende der Siebziger. Das ist so grotte-falsch!

G.W. Sie beide hätten den (Post)Strukturalismus, also Lacan, Foucault und Derrida, importiert?

F.K. Ja, wir beide. Das ist idiotisch. Erstens war das nicht Ende, sondern Anfang der Siebziger. Ich habe einen entscheidenden Aufsatz von Lacan, die wichtigen zwei Drittel davon, 1973 übersetzt und 1975 unter die Leute geworfen. Ich will jetzt nicht behaupten, ich sei allein gewesen; Norbert Haas und ein paar andere in Berlin und in Straßburg haben das auch für sich entdeckt. Aber bei mir war's ganz spürbar. Ich hatte mein französisches Staatsexamen, ich hatte alle Dichter gelesen, weil ich einen brillanten Romanisten als Lehrer hatte. Und war heilfroh, dass ich diese Theoriegattung entdeckte, die noch schöner war. Es war viel toller, Lacan zu lesen, als sich jetzt weiter mit mäßigen Dichtern oder Schriftstellern vom Typ Camus oder Sartre zu bescheiden.

G.W. Wobei es Leute gibt, die meinen, Sie seien auch ein Art Existentialist, der das Absurde unseres Medienzeitalters darzustellen versucht.

F.K. Was den Leuten alles einfällt! Ich glaube, dass die *Aufschreibesysteme* dadurch Epoche gemacht haben, dass ich gnadenlos Jahreszahlen benutzt habe. Und mir selber eingebläut habe, dass alles ein Datum hat, eine Adresse, einen Ort und einen Tag. Und das etwas skurrile Personenverzeichnis, das alle Berufe aufführt, die man nur irgendwie erraten konnte. Und das war <anti->, gegen alles, was da in Deutschland vorherrschend war.

G.W. Was ist damals eigentlich passiert, als die *Aufschreibesysteme* erst mit dem dreizehnten Gutachten als Habilitationsschrift angenommen wurde?

F.K. Einer der drei Gutachter, den auch ich noch ausgesucht hatte, fand im Gespräch, ich sei ein netter Mensch, aber diese Habilitation müsse er zu Fall bringen, damit kein zweiter Michel Foucault entstehe.

G.W. Was war das Feindbild damals?

F.K. Der Strukturalismus. Der Drittgutachter wollte ihn bewusstseinsfreundlicher machen. Widerlegen konnte er ihn ja nicht! Und ich war das arme Opfer ...

G.W. Und für Sie, wogegen haben Sie angeschrieben? Hermeneutik und linke Gesellschaftswissenschaft?

F.K. Die beiden, ja. Die *Aufschreibesysteme* entstanden, als die Hermeneutik schlauerweise mit Habermas diese Allianz geschlossen hatte. Oder umgekehrt. Es war ja,



Die lebende Schreibmaschine,
Szene aus der Revue *Das lachende
Berlin* von James Klein,
Fotografie, 1925

glaube ich, Habermas, der sich noch am Ende Gadamer an seine Sieger- und Triumphliste angeschmuggelt hat. Und dann war überhaupt kein Durchkommen mehr. Zur Zeit meiner Dissertation war diese Allianz noch nicht geschlossen. Man musste die Hermeneutik nur ein bisschen mit Foucault und Lacan attackieren.

C. W. Was hat diese Gegenlektüren nötig gemacht?

F. K. Als ich diese Lacan-Übersetzung ausgab – unter den Studenten und Doktoranten damals – war das nicht zur Freude des Professors. Der wollte die mit Adorno und Habermas traktieren. Und das waren sie alle gewohnt, da schwammen sie drin. In diesem Duktus waren die entstehenden Dissertationen bereits entworfen und verfasst, und dann komme ich plötzlich mit einem ganz anderen, kalten Modell von Struktur. Es hat die Leute geschockt, aber die meisten sind übergelaufen, komischerweise.

C. W. Ihre medienmaterialistische Literaturanalyse liefert – wie Sie immer sagen – «selbstredende» Ergebnisse, auch in Form von Zahlen, Daten, Fakten, die scheinbar nicht mehr interpretationsbedürftig sind.

F. K. Trotzdem sind's doch manchmal gelungene Interpretationen, wie mir scheint. Ich bin wahnsinnig stolz auf diese Entblößung von Schillers *Don Carlos*. Ich glaube nicht mal, dass Schiller das gemerkt hat, aber er hat nur von seiner eigenen Kulturation gedichtet. Und das Ganze nach Spanien versetzt. Das ist vielleicht

der Größenwahn in mir, den andere Leute zertrümmern müssen. Ich habe das Gefühl: That's it! Das war's dann. Ich brauche dann keinen zweiten Aufsatz über *Don Carlos* mehr zu schreiben oder mich zu revidieren. Aus Altersweisheit dann zu jammern: Ich war damals unwissend. Nein, das pure maschinisierte, algorithmische Gerüst von Carlos ist diese Carlos-Schule.

C.W. Im Unterschied etwa zu den Cultural Studies geht es Ihnen weniger um die Bedeutung von Medientexten und deren semiotische Lesbarkeit als um deren Wirkung.

F.K. Das ist das Problem, dass die Medienwissenschaft inzwischen vom Alltag kaum mehr zu unterscheiden ist, von den ständig produzierten Selbstverständnissen. Wobei ich sagen muss, die persönliche Dichte bei diesen Leute ist ja nicht sehr tief, mit diesen Theorieangeboten, die gerade mal für die nächste Mode reichen. Ich bin immer sehr erschrocken über diese Sinnproduktion in den USA, die irgendeinen neurophysiologischen Fund geisteswissenschaftlich aufmotzt und dann wieder ein halbes Jahr lang die Presse bestimmt.

C.W. Eine Ihrer zentralen Thesen, die Sie von Nietzsche übernehmen, ist die, dass Schreibwerkzeuge an unseren Gedanken mitschreiben. Welche Schreibwerkzeuge waren das in Ihrem Fall?

F.K. Irgendwann ging ich weg von diesen handschriftlichen Versen, die man so bis zu neun, zehn oder elf Jahren schrieb. Dann habe ich mir die Schreibmaschine meiner Eltern vorgenommen. Plötzlich bekamen die Gedichte oder Prosastücke schon eine viel stabilere Aussicht und Ansicht. Dann ging es von der Mechanischen zur Halbelektrischen zur Vollelektrischen. Die Dissertation war halbelektrisch, die Habilitation vollelektrisch, mit griechischem Kugelkopf und mit kursivem Kugelkopf.

C.W. Und was kam dann?

F.K. Als ich dann die Wonnen der Bücher und der Schreibmaschine genossen hatte, habe ich gedacht: Vielleicht gibt's ja noch was anderes außer Buchstaben. Und habe mich daran gemacht, Elektronik zu basteln. Ich finde das grässlich, wenn Medienwissenschaftler sich über Computer auslassen, ohne selbst jemals den Deckel geöffnet zu haben.

C.W. Sie vergleichen das mit dem Germanisten, der auch Gedichte selbst geschrieben – oder eben zusammengebastelt – haben muss.

F.K. Eben. Eine entsetzliche Geschichte – da hat einer zu mir gesagt: Um Germanist zu sein, braucht man doch keine Gedichte geschrieben zu haben. Natürlich, habe ich gesagt, muss man Gedichte geschrieben haben!

C.W. Sie sind ja ein Diskursbegründer. Die *Aufschreibesysteme* und die darin aufgemachte Perspektive sind unumgänglich geworden.

F.K. Ich finde mich nicht so originell. Ich hab nur nach bestem Wissen und Gewissen den methodischen Werkzeugkasten Foucaults und Lacans benutzt und Kapriolen von Foucault vielleicht weggelassen. Aber die *Aufschreibesysteme* sind viel bescheidener im Anspruch als *Les mots et les choses*. Dafür sind sie akribischer und machen keine so ganz groben Fehler, wie Foucault sie gemacht hat.

G.W. Was macht Sie eigentlich schreiben? Es steckt so viel Leidenschaft und Herzblut in Ihren Texten ...

F.K. Jemand hat mir mal erzählt, er wolle eigentlich immer Katastrophen verhindern, deshalb habe er Jura studiert. Das wollte ich eigentlich gar nicht. Ich wollte Denkmodelle basteln. Regionale Modelle, die nicht so anspruchsvoll sind wie die gesamte Seinsgeschichte bei Heidegger, mit diesem Ockhamschen Razor in einem nicht-positivistischen Sinn. Irgendwas ist doch alles. Und dass Foucault und ich so ein Interesse an funktionierenden Maschinen haben – und zwar nicht an kaputten wie im *Anti-Ödipus* –, ist vielleicht das, was uns so verbindet.

G.W. Wenn es in jeder Epoche immer eine mediale Totalität gäbe, die uns restlos zu determinieren scheint: Kann da noch irgendein Platz für Differenzen oder gar für Freiheit bleiben?

F.K. Ich finde es trostlos, wenn Bücher Trost spenden wollen. Die Freiheit muss man sich selber nehmen. Kein Buch kann einem die Freiheit vorsimulieren. Bei mir war es wie bei Dürrenmatt, der Regeln für die Komödie aufgestellt hat, nach denen man die Dinge immer etwas schlimmer machen muss als sie sind. Das kann letztlich auch einen tragischen Zug haben, wie in den *Aufschreibesystemen*. Ich bin ja nicht gerade glücklich darüber, dass alles im Rauschen der Maschinen endete in diesem Buch.

G.W. Sind Sie ein Übertreibungskünstler?

F.K. Ja, schon ein Übertreibungskünstler. Aber das aus dem puren Grund, mich selbst und die anderen nicht zu langweilen. Die sind ja bodenlos, diese abwägenderischen Bücher. Ich bin auch stolz darauf, dass *Aufschreibesysteme* eine der wenigen Habilitationen ist, die aus den frühen 80er Jahren bis heute haltbar blieb. Alle anderen Habilitationen sind dem Zeitgeist der 80er und 90er zum Dank aufgeblüht und gleich wieder verblüht.

G.W. Wie sehen Sie eigentlich die Schulbildung, die sich zweifelsohne im Anschluss an Sie ereignet hat?

F.K. Das gefällt mir, komischerweise. Das wird ja auch weltweit anerkannt, dass wir da Arbeit investiert haben. Bei McLuhan ist nachprüfbar, dass jeder fünfte Satz falsch und jeder zehnte lustig und sehr genial ist. Und Innis ist ja gar nicht mehr in die technischen Details reingekommen. Aber ich denke, je brenzlicher und je gegenwärtiger die Medien werden, umso dringlicher ist es, ihre maschinelle Struktur zu verstehen.

G.W. Glauben Sie, dass das Pendel bald wieder in eine andere Richtung ausschlagen wird?

F.K. Man fürchtet es ja ein wenig. Mit diesen ständigen Versuchen, vom einzelnen Gehirn her die Welt zu erschließen. Ich halte das für Irrsinn. Ich denke, Menschengehirne gibt es nur innerhalb der Sprache. Und diese Neuropsychologen wissen das und leugnen es mit jedem Satz, den sie theoretisch äußern. Und das Ziel war, wenn schon nicht *die* Kultur, so zumindest unsere eigene, diese *eine* Kultur, so zu begründen, dass ihre Leistungen, ihre Schrecken aus diesem Medialen heraus verständlicher werden als je zuvor. Ich sehe dann leider immer so eurozentrisch aus, das ist aber in Wahrheit die Grenze meiner Handwerkskiste.

G.W. Wie erleben Sie es, dass Sie inzwischen vom Außenseiter zum Klassiker, vom Outlaw zum Professor avanciert sind? Wie konnte Ihr Ansatz zu einer solchen Erfolgsgeschichte werden?

F.K. Naja, das war ja absehbar. «Ich will keinen zweiten Foucault!», das hieß ja auch: «Die Arbeit ist klasse, aber sie passt mir nicht, ideologisch. Aber er deckt was auf, was himmelschreiend an den Texten der deutschen Literatur sichtbar war, aber nicht richtig gesehen worden ist». Das war ein Lob als Verriss.

G.W. Medienwissenschaft ist auch in Deutschland seit einiger Zeit institutionalisiert ...

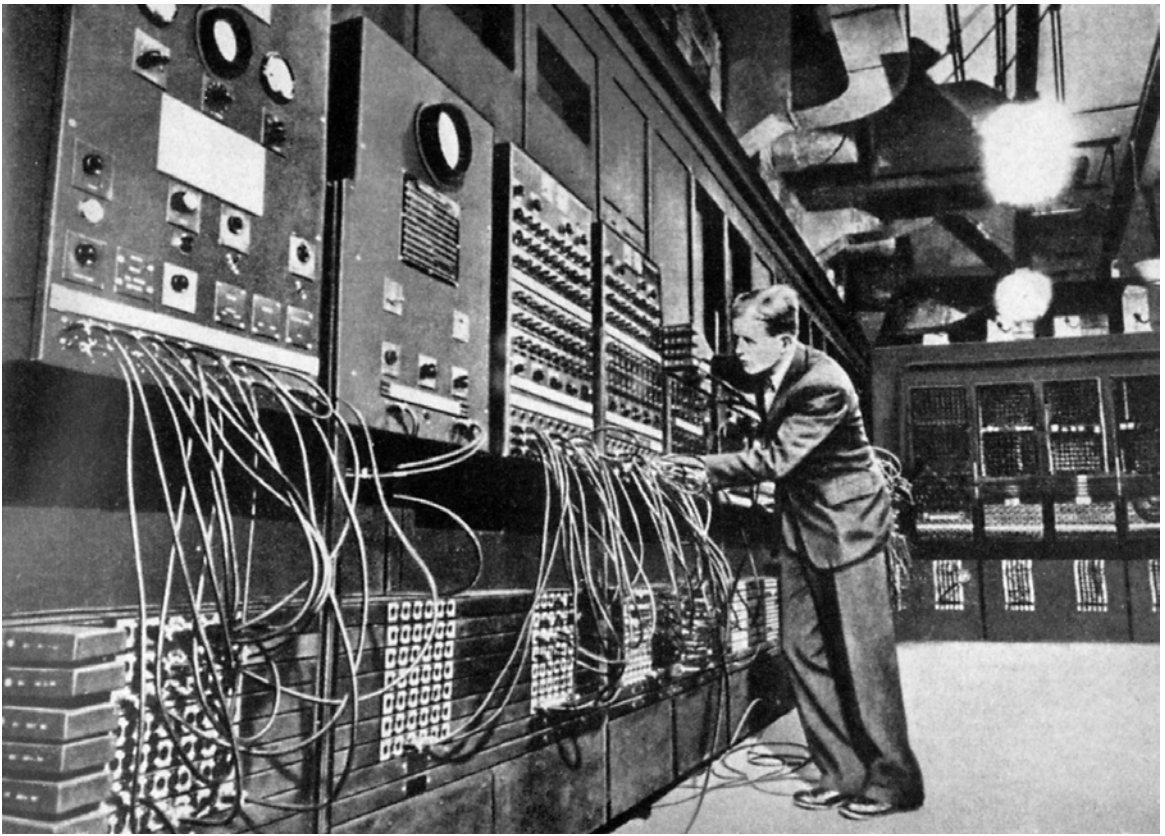
F.K. Das tut uns allen ein bisschen Leid, weil sie diesen Gründerschwingen verloren hat.

G.W. Inwieweit ist es sinnvoll, Medienwissenschaft als eigenes Fach zu betreiben?

F.K. Ich denke, das Unguteste ist, dass arbeitslose Habilitanden in Soziologie sich schnell umhabilitiert haben auf Medienwissenschaft. Die haben dieses Empfinden nicht, dass sie den Schwächen eines Faches, also den Schwächen der Germanistik die Medienwissenschaft, den Schwächen der Philosophie die Mediengeschichte entgegensetzen. Für die Soziologen ist es immer ein und derselbe trübe Kaffee. Das ist denen völlig wurscht, ob sie übers Fernsehen oder über Erlebnisgesellschaften forschen. Ich sage Ihnen, die Fähigkeit zu einer nicht bloß idiosynkratisch ausgerichteten Recherche ist unterentwickelt in Deutschland. In den Kulturwissenschaften. Manchmal macht es der *Spiegel* archäologisch besser als wir an den Universitäten.

G.W. Wo sind eigentlich die Bildmedien in den *Aufschreibesystemen*? Es gibt scheinbar nur das Universalmedium Deutsche Dichtung um 1800, sonst keine Medien?

F.K. Auch mein japanischer, sehr berühmter, älterer Kritiker hat schriftlich angemerkt, dass schon in *Grammophon Film Typewriter* der Film etwas unlieb behandelt wird. Uncharmanter als die anderen beiden Geräte. Und das habe ich einfach zugeben müssen. Ich habe ein brennendes Interesse an erotischen Bildern, aber über das kann ich schlecht schreiben.



ENIAC, Electronic Numerical
Integrator and Computer,
USA 1946

C.W. Wenn man die *Aufschreibesysteme* jetzt vergleicht mit dem zweiten großen Buch, *Grammophon Film Typewriter*, was ist der Unterschied?

F.K. Die Intention war ganz klar: Aufschreibesysteme für Kinder. Mit Bildern und nicht gekürzten Originaltexten. Also so ein richtiges Buch zum Blättern, zum Auslesen. Und eben ein fröhliches Buch, statt diesem schwarzen, das ja wirklich diese ganze Melancholie meiner Seele beinhaltet. Auch konnte ich endlich über die Medien als sie selbst schreiben. Ich musste mich nicht mehr den neugermanistischen Standards unterwerfen. Dass die Medien immer nur im Bezug auf Literatur auftauchen.

C.W. Steckt etwas Aufklärerisches in Ihrem – eigentlich antihumanistischen – Ansatz?

F.K. Man hat über mich mal gesagt, ich sei ein rasender Volkshochschullehrer. Das wurde mal in einer *taz*-Glosse geschrieben. Hat mir wahnsinnig gut gefallen. Denn das Einzige, was ich an Lacan immer anstrengend fand, ist dieses zu abgehackte, aphoristisch Hochstilisierte. Er weiß doch, was er sagt, aber warum sagt er's denn nicht?!

G.W. Die Hinwendung zu den Griechen verlängert die *Aufschreibesysteme* quasi nach hinten. Aber wie ist es in die andere Richtung, nach vorne? Das *Aufschreibesystem 2000* war ja auch so ein Projekt ...

F.K. Das gibt's dann nur noch als den Inhalt aller Server auf der Welt. Das kann doch kein Mensch mehr schreiben. Das wäre doch ... ach!

G.W. Sie zeigen in Ihren Texten, wie Medien Wirklichkeiten erzeugen und produzieren. Gleichzeitig eröffnen Medien aber auch den Zugang zum Realen, das – und zwar nicht bloß symbolisch codiert – speicherbar wird. Etwa mit dem Grammophon.

F.K. Ja. Das war immer der Streit mit Luhmann und den Konstruktivisten. Und dabei ist es doch ein Alleinstellungsmerkmal, wie es neudeutsch heißt, dieser europäischen und inzwischen global gewordenen Kultur. Dass sie eben nicht bloß über Orakel fürs Wetter verfügt. Sondern über meteorologische Computersysteme und Messgeräte. Dass wir Fernsehen am Donnerstag und Wetter gucken und dann planen können, ob wir an die Ostsee fahren, ob Sonne scheint am Wochenende. Ist doch reiner Irrsinn!

G.W. Es gibt den Vorwurf an Sie, Ihr Medienmaterialismus sei ontologisch bzw. ontologisierend und in erkenntnistheoretischer Hinsicht nicht haltbar.

F.K. Das Wort Ontologisierung ist schon deshalb blöde, weil das so nach Absichtlichkeit klingt. Wenn man der *prima philosophia* treu bleiben will, muss man doch auf dem Niveau der letzten Kategorien à la Aristoteles insistieren. Daran zu zweifeln, dass es das Ding da nicht gibt, macht keinen großen Sinn. Es gibt Ohren, es gibt Trommelfelle. Ich hab eine Mittelohrentzündung hinter mir. Ich glaub nicht, dass ich meine gesamte Welt nur konstruiere.

G.W. Wie steht's eigentlich um den Medienbegriff bei Ihnen?

F.K. Den bin ich ja erst ganz spät begriffsgeschichtlich angegangen. Ich hab ihn einfach von *Understanding Media* von McLuhan genommen. Das war damals so ein Buch wider den Zeitgeist, 1964 in Deutschland. Und alle haben damals beschlossen, das ist falsch. Wegen Adorno. Und ich hab beschlossen, nein, das ist nicht falsch!

G.W. Bei Ihnen ist nur diejenige Technik ein Medium, die Daten verarbeiten, übertragen und speichern kann. Deutsche Dichtung etwa tut das, aber als einziges Medium um 1800. Die Medien im Plural entstehen dann erst um 1900 mit Grammophon, Film und Schreibmaschine. Nur um dann, sozusagen heute, wieder im Universalmedium Computer zu verschwinden ...

F.K. Weil alle Medien da einstürzen. Es gibt ja die physiologisch-physikalischen Schnittstellen des Computers, die man weiter als Medien ansehen kann. Intern, in der Hardware oder in der Software, gibt's nix Imaginäres. In diesem Sinn: Medien sind die den Laien und Leuten zugewandten, sichtbaren Seiten einer Welt, die die Wissenschaft als *dark side of the moon* beschwört.

C. W. Herr Kittler, können Sie zusammenfassend nochmal sagen, was Sie da eigentlich machen, wenn Sie Medienwissenschaft betreiben?

F. K. Eine Seinsgeschichte, die *up do date* ist, sozusagen. Ich glaube schon, dass es in meinem Gefolge ein Einsetzen einer relativ präzisen historischen Forschung gibt. Da sind wir im Moment weltweit führend. In der Wissenschaftsgeschichte sind die Amerikaner besser. Aber dass sie die Verbindung zur Philosophie immer schon aufgegeben haben und wahrscheinlich auch noch stolz drauf sind, finde ich nicht so toll.

C. W. Das philosophische Erbe macht also den Unterschied aus?

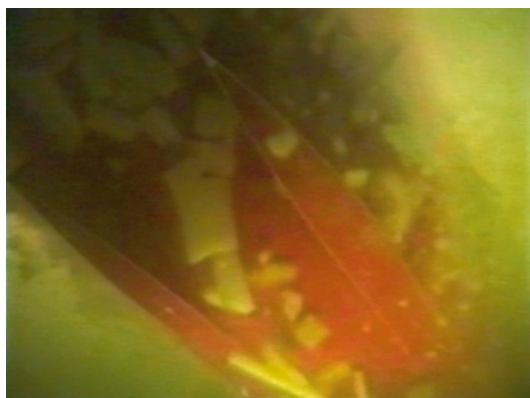
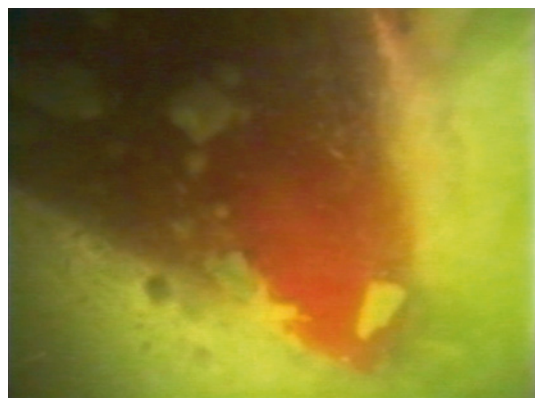
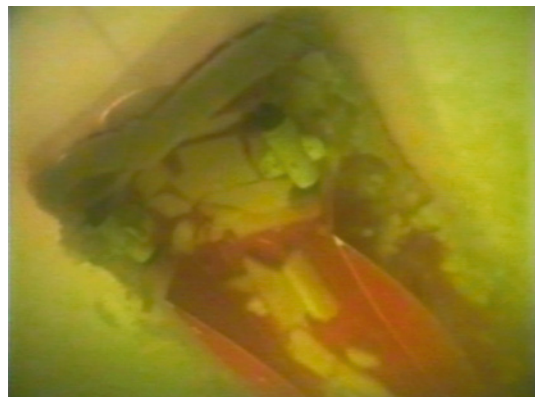
F. K. Ja. Sonst würde es ja auch nicht so gerne übersetzt, weltweit. Das jetzt schon in neun oder zehn Sprachen. Darauf kann man ja ein bisschen stolz sein.

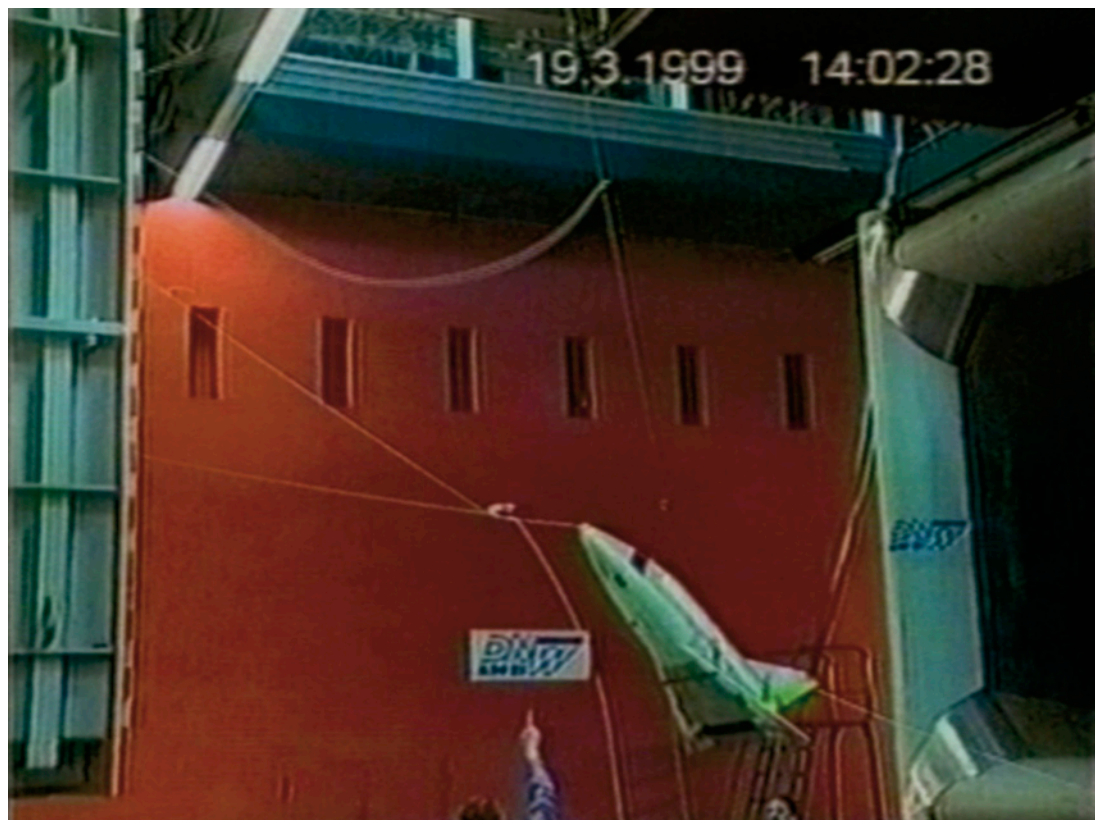
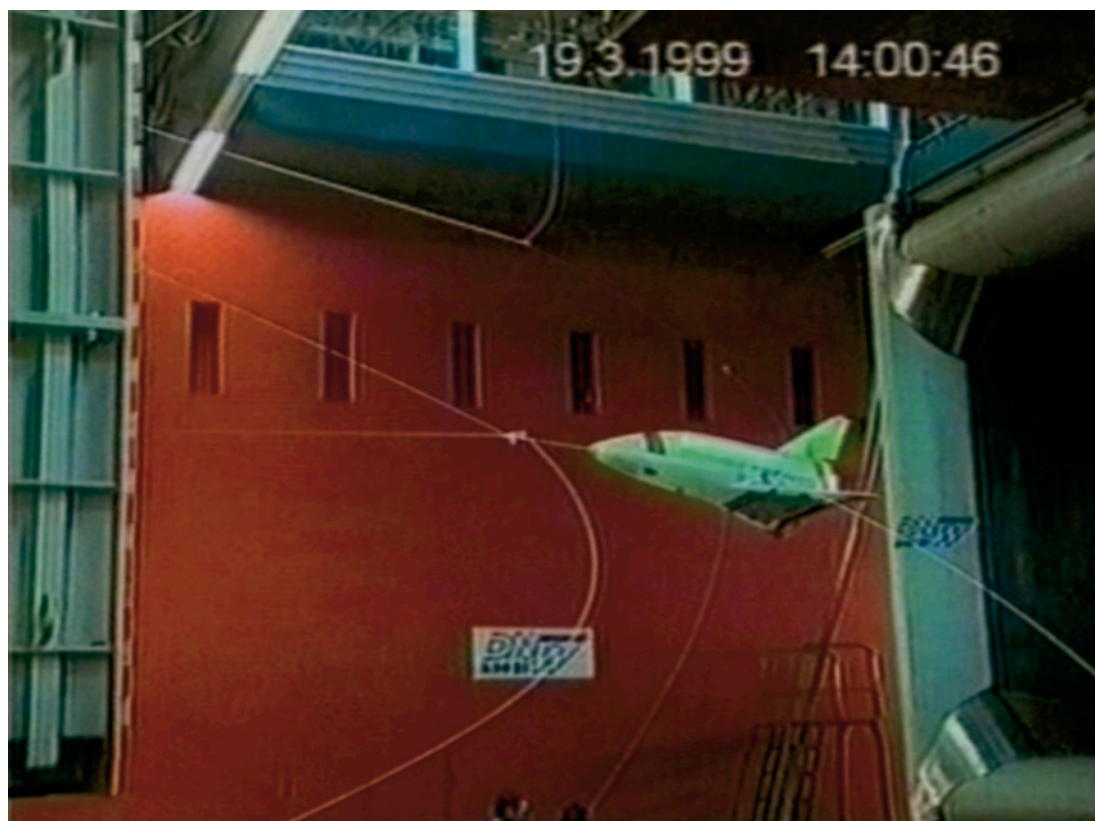
BILDSTRECKE

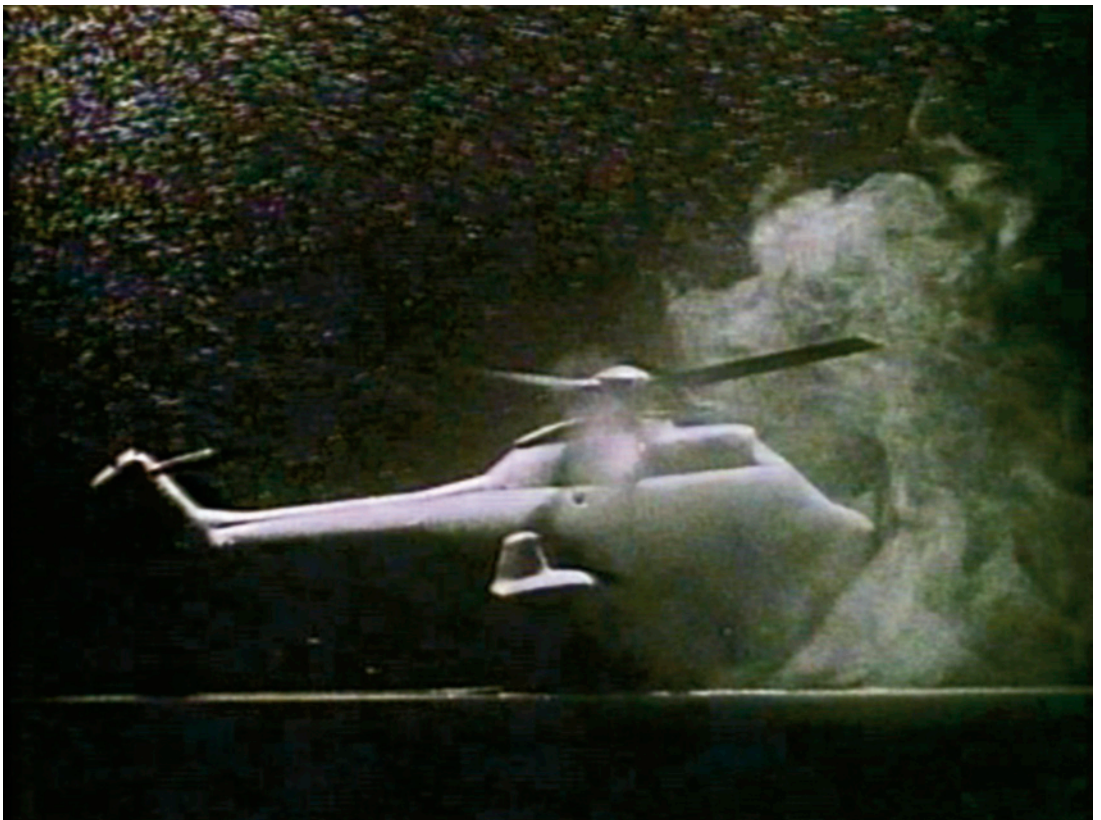
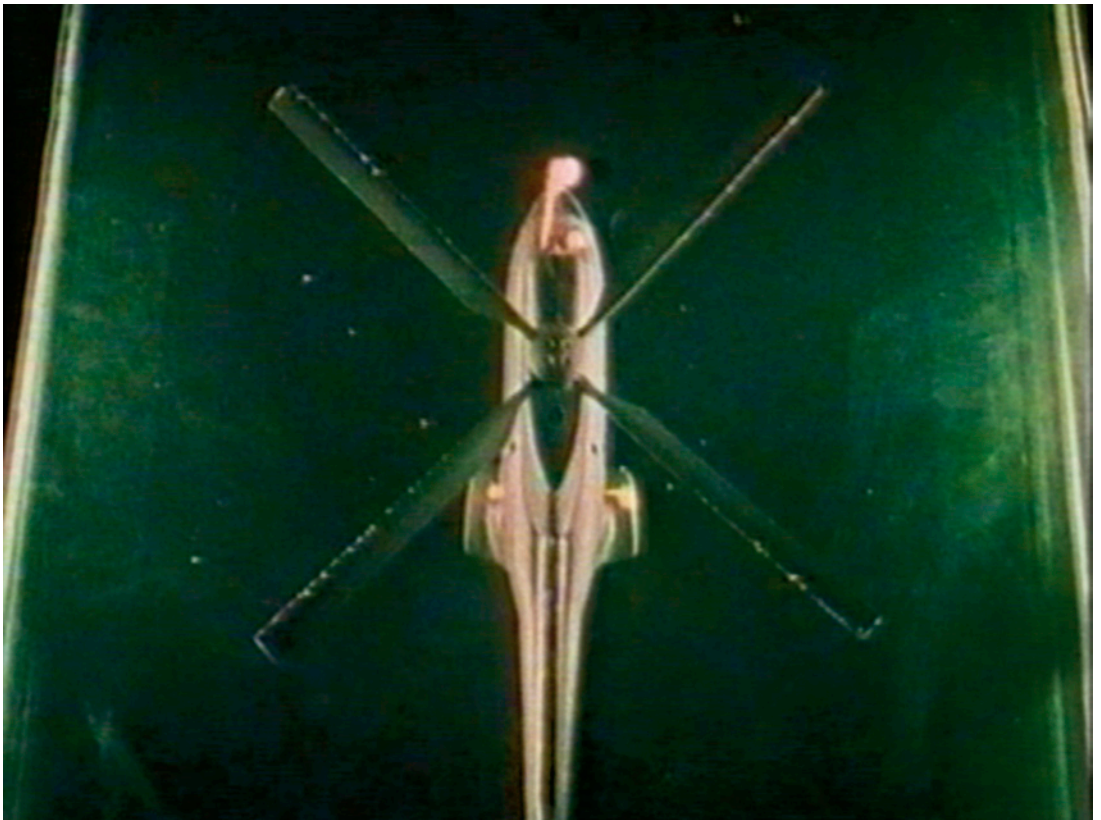
Ein Schiff kentert, ein Eisbrecher zerfurcht Packeis und ein Weltraumfahrzeug arbeitet sich durch steinigtes Gelände. Sie nehmen ganz unterschiedlichen Ausgang, die Experimente, die in der Schiffsbau- und Raumfahrtforschung durchgeführt werden. Aber nicht das Ge- oder Misslingen dieser Experimente ist für die Künstlergruppe Ohio von Interesse, sondern die Bilder sind es, die von ihnen gemacht worden sind. Eineinhalb Jahre lang hat Ohio in verschiedenen Forschungsinstituten Videos gesammelt – Videos, deren Zweck darin besteht, Versuchsverläufe zu dokumentieren, um so den nicht selten höchst kostenintensiven, aber zugleich höchst ephemeren Laborprozessen im Bild ein wenig Dauer zu verleihen. Aus ästhetischer Perspektive – und die ist es, die Ohio einzunehmen vorschlägt – fällt zunächst ein gewisser Dilettantismus in der Bildgestaltung auf. Abgesehen davon, dass man von derartigen Forschungszweigen mindestens Computervisualisierungen erwartet hätte, aber nicht Aufnahmen eines gebastelt wirkenden Minispaceshuttles, das im Windkanal trudelt. Aber gerade das Unwissen über die genaue Funktion des Gezeigten lässt die eigentümliche Ästhetik der Bilder umso stärker hervortreten.

Die Aufmerksamkeit von Ohio gilt den eher unbekannten Gebrauchsformen fotografischer und filmischer Bilder, den Bildarchiven, von denen man nicht einmal wusste, dass es sie überhaupt gibt. Seit 1995 sind 16 Ausgaben des Ohio-Magazins entstanden, das je eine Zusammenstellung von Bildmaterial aus einem solchen Konvolut präsentiert. Darunter befinden sich Dokumentationen von Sachschäden durch eine Düsseldorfer Versicherungsagentur oder Sequenzen aus dem Videoarchiv der Stiftung Warentest. Fotografien aus dem Bestand des Planning Departments der Stadt Birmingham wurden ebenso veröffentlicht wie Amateuraufnahmen aus einem Wuppertaler Modell-Eisenbahn-Club oder eine Fotoserie von Jägerhochsitzen, die ein Soziologe privat angefertigt hat. Was auf diese Weise sichtbar wird, ist die enorme Bandbreite fotografischer und filmischer Aktivitäten, für die nicht immer ästhetische Anliegen entscheidend sind, deren Veröffentlichung aber gerade deswegen die Frage aufwirft, wie künstlerische und funktionale Bildfindungen miteinander in Verbindung stehen. **KATHRIN PETERS**

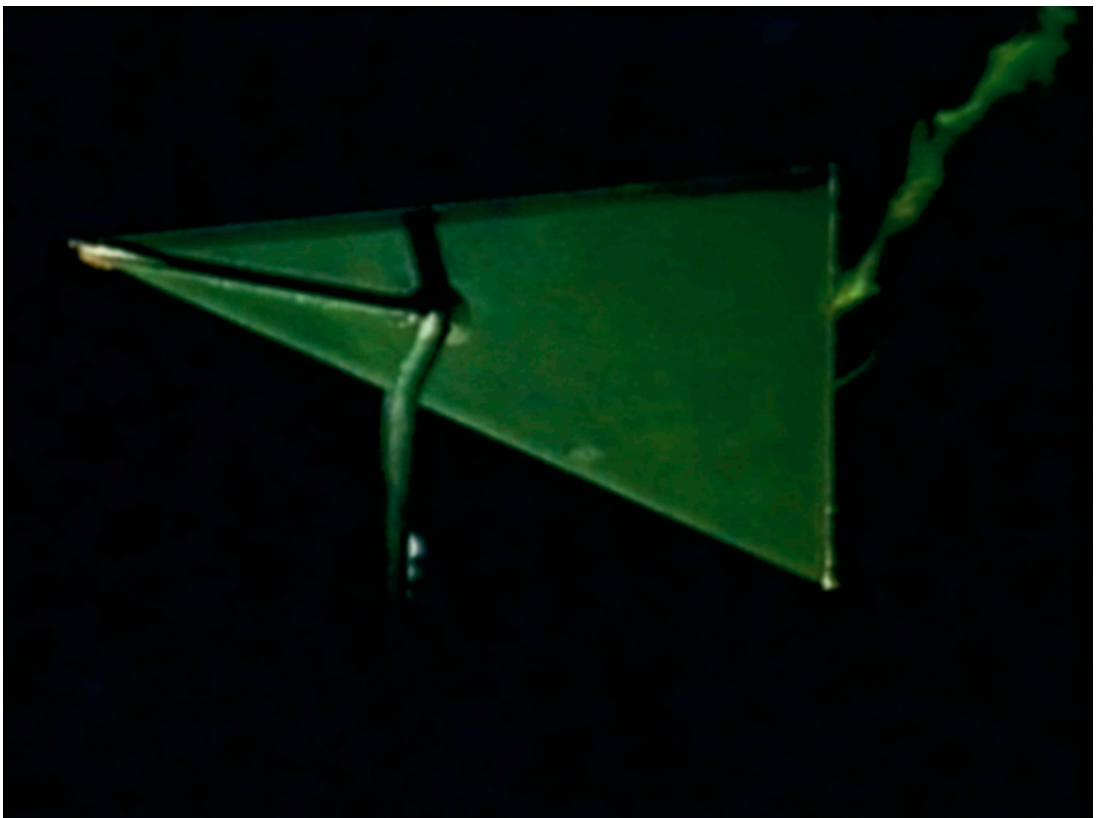
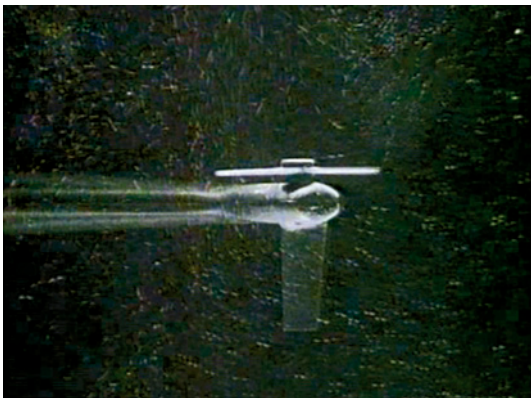
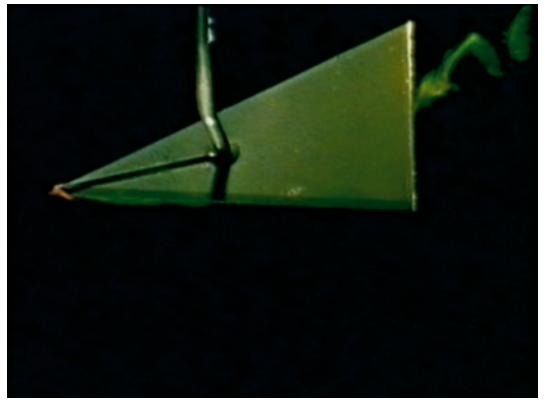




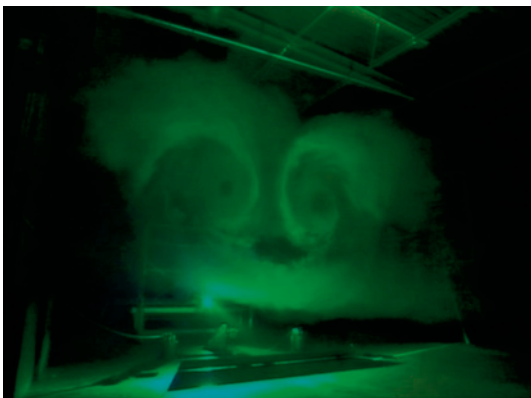
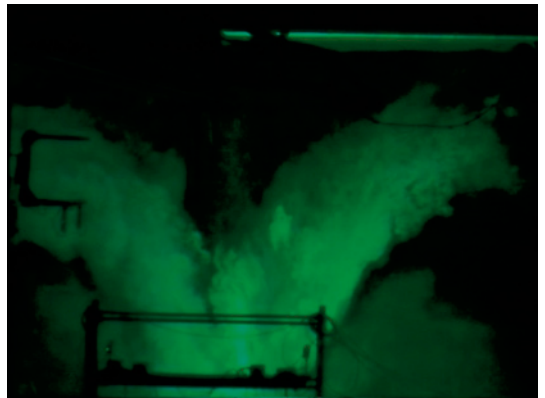
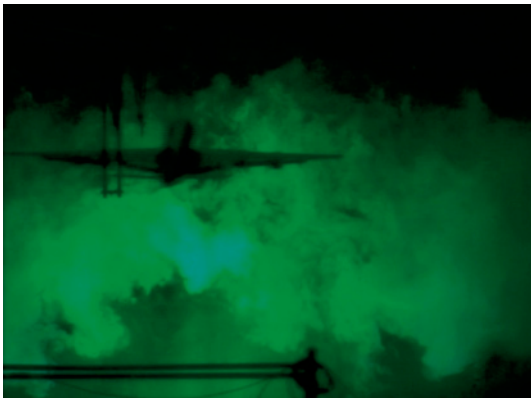
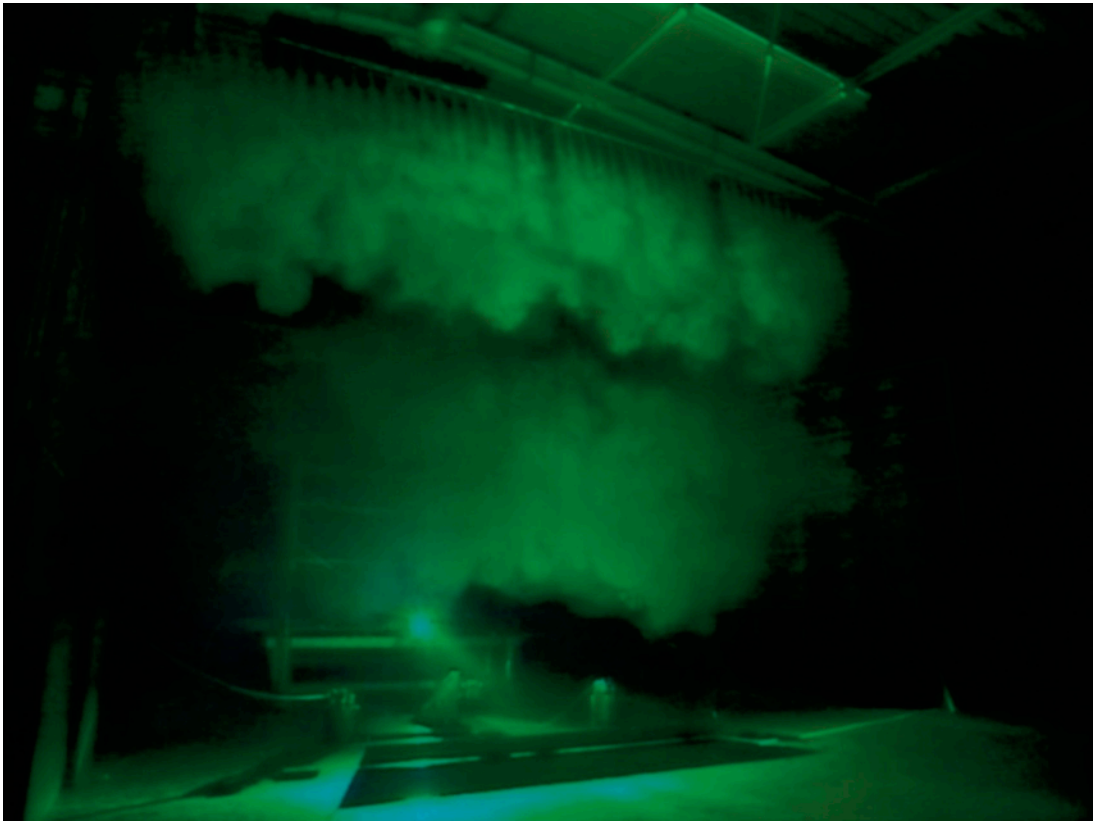












Für die Zeitschrift für Medienwissenschaft haben Uschi Huber und Jörg Paul Janka aus der Video-Ausgabe *Ohio* #13, 2004, eine mehrteilige Bildstrecke zusammengestellt.
www.ohiomagazine.de

- S.105** HSVA – Hamburger Schiffsbauversuchsanstalt
- S.106** HSVA – Hamburger Schiffsbauversuchsanstalt
- S.107** EADS – European Aeronautic Defense and Space Company (DASA)
- S.108** ONERA – Office National d’Études et des Recherches Aérospaciales
- S.109** DNW – Deutsch-Niederländische Windkanäle
- S.110** ONERA – Office National d’Études et des Recherches Aérospaciales
- S.111** DLR – Deutsches Zentrum für Luft und Raumfahrt und NASA Jet Propulsion Center
- S.112** ONERA – Office National d’Études et des Recherches Aérospaciales

LABORGESPRÄCHE

PARISFLANEUR: SPAZIERGÄNGE IN BINAURALEN HÖRRÄUMEN

Martin Rumori hat am Institut für Elektronische Musik und Akustik (IEM) der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz das Projekt «Parisflaneur» entwickelt und realisiert. Mithilfe eines optischen Trackingsystems bewegen sich Hörflaneure in einem gerechneten akustischen Raum, der jedoch nicht nur ein einziges homogenes System darstellt, sondern in dem sich akustische Inseln befinden, die Rumori «Hüte» nennt. Diese Hüte sind statische, nicht reaktive Hörräume. Flaneure können in die akustischen «Hörhüte» hineinkriechen, diese Hüte durch ihre Bewegungen verschieben und dann wieder verlassen. Auf diese Weise ändert sich die Szenerie des akustischen Gesamttraums. Die Anordnung experimentiert mit Interaktionen in virtuellen akustischen Räumen und stellt sensomotorisches (audiomotorisches) Verhalten als Orientierung und zugleich Transformation von Räumen und Räumlichkeit auf die Probe. Allerdings stellt sich nicht zuletzt das Problem, wie akustische Objekte und akustische Räume zueinander zu konstellieren sind. Martin Rumori, Musikwissenschaftler und Informatiker, ist künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Kunsthochschule für Medien, Köln.

I. Ohren-Orientierung in fremden Räumen

U.H. Der Clou bei *Parisflaneur* ist, dass sich innerhalb eines größeren, virtuellen und durch ein Trackingsystem interaktiv gehaltenen akustischen Raumes sieben kleinere akustische Räume befinden, die sogenannten «Hüte». Diese sind statisch, keine errechneten Hörräume, sondern wurden auf den Straßen von Paris mit Mikrophon aufgezeichnet.

M.R. Ich möchte damit das Verhältnis zwischen virtuell gerenderten Räumen, hier also dem im Computer erzeugten künstlichen binauralen Raum, und jenen Aufnahmen untersuchen, die ich in Paris gemacht habe. Auch diese sind binaural ... aber nicht reaktiv, sondern so, wie ich sie in Paris aufgenommen habe, statisch.

U.H. Binaural ist nicht einfach stereophon.

M.R. Es gibt raumbezogene Stereophonie und es gibt die kopfbezogene Stereophonie, die in den siebziger Jahren Kunstkopfstereophonie hieß. Bei einem Kunstkopfmikrofon sind Ohren und Kopfverhältnisse genau nachgebildet, was sehr eindrucksvolle räumliche Aufnahmen erzeugt. Bei meinen Aufnahmen in Paris habe ich im Grunde dieselbe Technik verwendet, nur dass ich keinen Kunstkopf genommen habe, sondern meinen eigenen. Ich mache das für die meisten Aufnahmen so, dass ich in eine Richtung schaue und die Szene als stummer Beobachter aufnehme, der sich nicht bewegt und der nicht richtig da ist, der nur hineinlauscht, unbeteiligt. So versuche ich die Szenen einzufangen.

U.H. In der Installation Parisflaneur gibt es innerhalb des größeren virtuellen Hörraums mehrere solche akustischen Paris-Inseln.

M.R. Es sind sechs oder sieben, nicht nur aus Paris, sondern auch aus Giverny, wo Claude Monet seinen Garten hatte, oder aus einem Park; eine Aufnahme ist nachts entstanden am Place de Dauphine, hinter dem Pont Neuf, und eine an meinem Lieblingsplatz, der Passage des Abbesses, ein kleiner Durchgang, wo jemand Harfe geübt hat. Eigentlich sind diese Klänge gar nicht eigens für die Studie *Parisflaneur* gemacht, sondern ich habe genommen, was ich eben hatte. Es gibt also in *Parisflaneur* diese Klanginseln, man kann in diese originalen binauralen Aufnahmen hineingehen, und man kann sie auch wieder verlassen.

U.H. Was heißt «reingehen und verlassen» – ist das metaphorisch gemeint?

M.R. Die «Klanghüte» sieht man nicht, und das «Hineingehen» geschieht durch Aufsetzen eines Hutes ...

U.H. ... auch das metaphorisch ...

M.R. ... völlig metaphorisch: wie man einen Hut, der irgendwo hängt, sich aufsetzen würde, indem man darunter kriecht und dann den Kopf hebt, ihn aufzieht ... metaphorisch, im übertragenen Sinne. Man sieht überhaupt gar nichts.

Virtuelle «Klanghüte» in
Parisflaneur

U.H. Der Raum insgesamt ist transparent. Wie findet man heraus, wo diese «Hüte» sind?

M.R. Der Raum ist komplett transparent, ein experimenteller Raum, in dem viele Lautsprecher installiert sind und das Trackingsystem, in diesem Fall ein optisches, mit mehreren Infrarotkameras. Die Flaneure tragen einen so genannten Tracking-Target auf dem Kopfhörer, ein Gerüst aus mehreren reflektierenden kleinen Kugeln, den rigid body, auf den die Tracking-Kameras im Raum von allen Seiten gerichtet sind. Damit lassen sich dann im Rechner sehr akkurat und auch sehr schnell die Daten berechnen, die angeben,



wo der Flaneur sich befindet und wie er sich bewegt: Richtung und Orientierung, also Blickrichtung. Entsprechende Informationen werden auf den Kopfhörer gespielt.

Den Inseln im Raum nähert der Flaneur sich schrittweise, merkt, dass er dem Klang näher kommt, wenn es lauter wird, so wie das in der Natur auch wäre.

Durch Kopfdrehen und Herumgehen merke ich, dass ich mich dem Objekt «Hut» annähere. Um mir den Hut aufzuziehen, muss ich mich bücken und druntergehen. Die Hüte haben eine bestimmte Höhe; ich habe um die 1,70, 1,80 m benutzt. Wenn man direkt darunter hockt, kommt diese originale Paris-Aufnahme schon zur virtuellen Szene hinzu. Wenn man sich dann wieder aufrichtet, verschwindet die virtuelle Szene, verschwinden alle anderen Klänge, die drumherum sind, und der Klang verändert sich, weil jetzt in diese binaurale Paris-Aufnahme übergeblendet wird.

Das Problem ist, eine virtuelle Szene zu rendern. Ich habe Einzelquellen, die ordne ich im Raum an, die eine kommt von rechts, die andere kommt von links, eine richtige 3D-Szene, genau wie in einer Game-Engine, nur sind es bei mir akustische Objekte, keine optischen. Ich muss die Möglichkeit haben, dieses binaurale Bild so zu erzeugen, als hätte ich es aufgenommen und die Szene wirklich nachgestellt.

Dazu gibt es verschiedene Möglichkeiten. Grundsätzlich geht es so, dass man einen Satz von Filtern hat, die das Richtungshören des menschlichen Gehörs beschreiben, sogenannte HRTFs, Head Related Transfer Functions. Darin ist kodiert, wie der Schall aus unterschiedlichen Richtungen von der Ohrmuschel verändert wird. Technisch wird das so gemacht, dass man ein Kunstkopfmikrofon nimmt, es in einen schalltoten Raum stellt und dann Messtöne rundherum von verschiedenen Seiten, z. B. in 5°-Schritten, aufspielt und aufnimmt.

U.H. Das heißt, man misst den menschlichen Hörapparat in eine Matrix ein.

M.R. Ganz genau, man denkt sich ein Raster aus, eine bestimmte Matrix; oben und unten ist man nicht so genau, da geht man nur in 10°- oder 15°-Schritten vor, weil das menschliche Gehör in vertikaler Richtung nicht so gut auflösen kann wie in der Horizontalen.

Impulsantwort ist der physikalische oder technische Ausdruck für den Fingerabdruck eines akustischen Systems. Im Fall von *Parisflaneur* besteht das System aus Lautsprechern und einem Kunstkopfmikrophon und dem Raum und der Luft darin. Dieser Fingerabdruck ist nicht an einen bestimmten Klang gekoppelt. Er umfasst nur die Eigenschaften dieses Systems.

Wenn man den Fingerabdruck einsetzen will, benutzt man ein Verfahren, das sich «Faltung» nennt, auf Englisch *convolution*, eine mathematische Operation aus der Signalverarbeitung. Der Fingerabdruck, die Impulsantwort, wird auf ein beliebiges Signal aufgefaltet – zum Beispiel auf eine meiner Paris-Aufnahmen – und wenn ich den Fingerabdruck von 5° vorne kombiniere mit meiner Paris-Aufnahme, das für das linke und rechte Ohr getrennt mache, und dann den

Kopfhörer aufsetze, klingt das so, als würde meine Parisaufnahme von 5° vorne kommen. Das ist das ganze Geheimnis der Binauralsynthese.

U.H. Das ist speziell für das menschliche Gehör errechnet? Wenn Du das für eine Katze auffalten wolltest, müsstest Du ganz anders vorgehen.

M.R. Dann müsste ich einen Katzenkopf nehmen, in die Ohren Mikrofone setzen, und das genauso vermessen, aber eben mit Katzenohren, oder meintest Du den Katzenklang? Nein, für eine Katze das ganze Paris.

U.H. Ja.

M.R. Da wird es spannend. Wenn ich naiv davon ausgehe, die Katze hört so ähnlich wie ein Mensch, nur dass sie anders geformte Ohren und einen anderen Ohrenabstand hat – all das ist ja in dem Fingerabdruck kodiert – dann würde es reichen, die Katze oder den Katzenkopf als Nachbildung in den schalltoten Raum zu setzen und genau so zu vermessen und dann die Katzenabdrücke anstelle der menschlichen Fingerabdrücke zu benutzen.

U.H. Man müsste die Katze gar nicht fragen, wie sie hört ...

M.R. Man müsste sie eigentlich fragen, weil man nicht weiß, ob bei ihr derselbe Eindruck entsteht. Ingenieurstechnisch reicht es, das Schallfeld, die Schalldruckänderungen, die man beim natürlichen Hören an den Ohren hat, wieder hervorzurufen. Damit kommt man ja relativ weit. Aber nicht beliebig weit.

U.H. Dann kommt die Psychophysik ins Spiel.

M.R. Die Psychoakustik. Auch wenn ich den genauen Höreindruck habe, fühle ich mich doch nicht wie auf den Straßen von Paris. Ich sehe die Lautsprecher und habe Kopfhörer auf, die ich in den Straßen von Paris nicht trage. Ingenieurmäßig kann ich das Verfahren auch bei der Katze anwenden. Ob ich die Katze genauso gut austricksen kann wie den Menschen oder nicht, das weiß ich nicht, da müsste man die Katze dann fragen.

U.H. Und die würde nur grinsen, wie wir wissen.

M.R. Das ist die Grundlage. Jetzt ist das Problem, dass ich viele Quellen um mich herum habe, oder eine Quelle, die sich auch noch bewegt, oder einen Kopf, der sich dreht. Das sind dann ja ständig unterschiedliche Richtungen, aus denen der Schall kommt. Das heißt, ich muss eigentlich, während das läuft, immer wieder einen anderen Fingerabdruck benutzen. Einmal den für 5°, und wenn ich mich drehe, ist das, vereinfacht, als ob die Quelle weiter nach rechts rutschte. Das heißt, ich muss meine Quelle drehen auf 5°, 6°, 7°, 8°, 9°, 10°. Ich muss ständig herumblenden und einen anderen Fingerabdruck wählen, damit ich dann den Eindruck habe, dass sich die Quelle bewegt.

U.H. ... oder dass sich der Kopf dreht.

M.R. ... entweder dass sich die Quelle bewegt oder dass sich der Kopf bewegt.

U.H. Und wie unterscheidet man das in Deinem Raum?

M.R. In meinem Raum wende ich einen Trick an, in dem sich das tatsächlich nicht unterscheidet. Das ist eine Vereinfachung, eine nicht zulässige, aber die wollte ich eben ausprobieren. Im völlig schalltoten Raum, in dem akustische Raumabdrücke gemessen werden, gibt es, idealerweise, keinen Hall, kein Echo, also im Prinzip gar keinen Raum. Der Akustiker spricht dann vom «Freifeld», wenn der Schall nirgends aneckt, sondern sich in alle Richtungen ausbreitet und schließlich in der Entropie verschwindet. In jedem normalen Raum haben wir jedoch Reflektionen, und das ist für unseren Höreindruck ganz entscheidend. Im schalltoten Raum macht es tatsächlich keinen Unterschied, ob sich die Quelle dreht oder der Kopf. In einem guten Binauralsystem oder einem, das dem ingenieurmäßigen nahe kommen soll, muss man die beiden Fälle jedoch unterscheiden können. Ich habe selber solche Impulsantworten, solche Fingerabdrücke gemessen, und zwar gezielt nicht im schalltoten Raum, sondern in einem realen Raum, und zwar in genau jenem Raum, in dem ich forsche, dem IEM Cube in Graz. Das heißt, ich habe Rauminformationen mit aufgenommen. Ich habe daher Fingerabdrücke, die sich so benehmen, als wäre ich in diesem Raum und würde aus einem der

Lautsprecher, die dort hängen, ein Signal hören mit den gesamten Rauminformationen. Ich habe allerdings nicht die Möglichkeit gehabt, in vielen kleinen Gradschritten zu messen, sondern ich habe einfach die 24 Lautsprecher, die im IEM Cube hängen, und das sogenannte Ambisonic-System für das Setup von 24 Lautsprechern, das da entwickelt wurde, vermessen. Ambisonic ist ein Verfahren, mit dem ein beliebiges Schallfeld wieder resynthetisiert werden kann. Der Vorteil ist, dass es universell ist: Ein in Ambisonic kodierte Format kann ich auch mit anderen Lautsprecherkonfigurationen wiedergeben. Ich muss es dann nur einfach anders dekodieren, also anders aufbereiten. In meinem Fall habe ich eben nicht 24 Lautsprecher, die im Raum hängen, sondern ich habe jetzt nur 24 Fingerabdrücke, die in diesem Raum genommen wurden. Das heißt, ich dekodiere die Ambisonic-Signale so, als wollte ich sie im Cube abspielen, schalte dann aber nicht die Lautsprecher und den Raum dahinter, sondern eine Faltungseingine, also die virtuellen 24 Lautsprecher und die Fingerabdrücke von diesem virtuellen Raum. Spiele ich das dann über Kopfhörer ab, so habe ich den Eindruck, ich wäre in der Mitte dieses Raums und hörte die 24

Parisflaneur



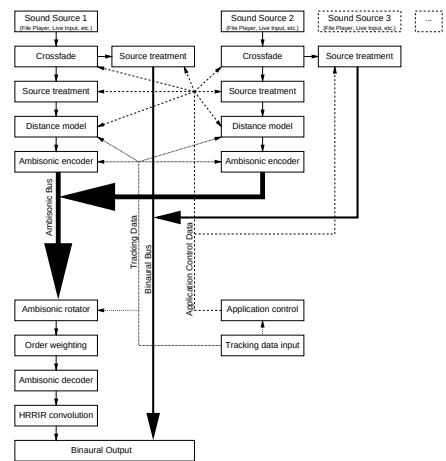
Lautsprecher inklusive des Raums um mich herum. Das ist ein vereinfachendes Verfahren, über den Umweg von Ambisonic zwischen den Fingerabdrücken zu interpolieren.

II. Die nicht-euklidische Biene und der Bienen-Raum

M.R. Wenn ich nicht nur eine starre Konfiguration von der Schallquelle und dem Hörer herstellen, sondern das Verhältnis dynamisch halten will, so dass sich entweder die Schallquellen bewegen oder der Hörer sich dreht oder bewegt, dann brauche ich irgendein Verfahren, um zwischen den Fingerabdrücken zu interpolieren. Ich benutze ein virtuelles Zwischenformat, eine Repräsentation von einem Raum, um zwischen diesen einzelnen Fingerabdrücken zu überblenden. Ich habe mich für Ambisonic entschieden, weil man im IEM Cube damit forscht, und weil es mich interessiert hat, den Realraum, so wie er ist, noch einmal abzubilden – denn dieser Raum ist kein virtueller Raum, dieser Raum ist nicht simuliert, sondern basiert auf echten Messungen. Aber der Fehler bei mir ist, dass ich die Messungen mit dem Kunstkopf in der Mitte des Raumes durchführe und die 24 Lautsprecher messe, um dazwischen dann die Quellen zu bewegen. Das heißt, ich habe eigentlich eine Messung unabhängig von der Rotation des Zuhörerkopfes, als wäre es egal, ob sich die Quelle um den Hörer herum bewegt oder aber dessen Kopf sich dreht. Der Kopf ist während der Messung starr an den Raum gebunden, und das bleibt er während der Simulation auch. Das heißt, wenn ich in der Installation den Kopf drehe, dann dreht sich eigentlich der ganze Raum mit ...

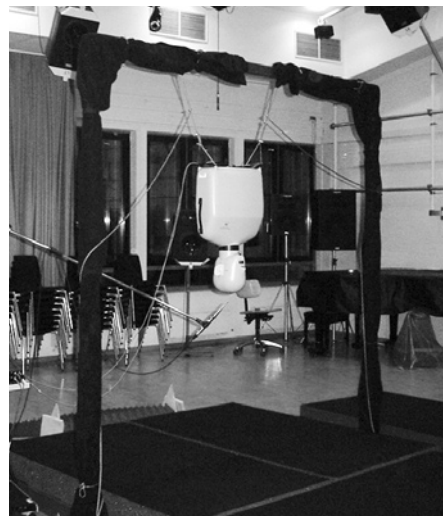
Parisflaneur:

- ▼ Funktionsprinzip des binauralen Renderings
- ▼ Kopfhörer mit Tracking-Target



U.H. ... wenn Du den Raum im Kopfhörer drehst, ist das eine Übersetzung, als drehst Du den ganzen Raum um Dich herum?

M.R. Ganz genau. Erzähle ich das einem Ingenieur, merkt der bald, dass da was faul ist: Wenn ich in meinem virtuellen Raum sitze, den Blick nach vorne, so wie der Kunstkopf gestanden hat, stimmt das Ganze. Wenn sich eine Schallquelle bewegt, so wie ich sie in jenem realen Raum, dem Ambisonic-System mit Lautsprechern, in Bewegung setzen könnte, stimmt das immer noch. Wenn ich dann den Kopf drehe, müsste sich eigentlich der Kopf relativ zum Raum drehen. Wenn ich das aber in meiner Simulation mache, tue ich so, als würde sich nur die Schallquelle bewegen. Ich korrigiere also eigentlich nur den Fehlwinkel: Angenommen, ich gucke geradeaus und die Schallquelle kommt von rechts. Wenn ich nun meinen Kopf um 90° nach links drehe, nehme ich an, es ist das gleiche, als ob sich die Schallquelle um 90° nach rechts dreht.



U.H. Das heißt, Du hast die Relation zwischen der Biene, die Dir um den Kopf saust, und den Ohren immer nur als einfache Differenz. Und das Verhältnis der Ohren zum Raum, in dem sich die sekundären Geräusche ausbreiten, lässt Du weg.

M.R. Das Problem ist, den Raum lasse ich an den Kopf drangeklebt. Das heißt, die Akustik des Raums dreht sich mit. Die Quelle bleibt da, wo sie akustisch ist ...

U.H. ... die Biene, die um Deinen Kopf schwirrt, darf machen, was sie will.

M.R. Das funktioniert, weil ich die Bewegung der Biene relativ zu meiner Kopfbewegung korrigiere, aber alle Reflektionen dieses Geräusches, die drehen sich mit, alles, was der Raum akustisch noch zu der einen Biene, die da herumschwirrt, hinzufügt ...

U.H. ... das bleibt am Kopf kleben.

M.R. Deswegen stimmt die virtuelle Szene eigentlich nicht. Der Direktschall, das, was von der Biene direkt zu meinem Ohr geht, ist das einzige, was dann noch stimmt, genauer: die Richtung dieses Schalls. Bei den Reflektionen stimmt es aber nicht mehr, die kommen immer so, wie sie kommen würden, wenn ich geradeaus schauen würde.

U.H. Der Sound der Biene macht sich selbständig gegenüber der Biene.

M.R. Richtig, ich habe dann im Prinzip zwei Bienen im Raum, eine an dem Ort «wie wenn ich geradeaus schaute», und eine, die da ist, wo sie wäre, wenn ich den Kopf drehte. Von der einen Biene gibt's nur den direkten Schallanteil und von der anderen gibt's diesen gerade nicht, nur den Rest, den Schwanz sozusagen, den der Raum draufpackt. Ein Ingenieur käme nie darauf, so etwas zu machen, weil das eben völlig falsch ist, und man weiß vom Raumhören, dass diese Reflektionen extrem wichtig sind, auch um Richtungen zu bestimmen. Das ist ein großes Problem bei den virtuellen Akustiksystemen, dass die Richtungsbestimmung und das natürliche Hören so schlecht darin funktionieren. Das heißt, ich mache das Falscheste, was man machen kann; ich führe diesem sehr komplexen kognitiven Prozess des Raumhörens noch mehr Verwirrung hinzu. Aber was mir daran aufgefallen ist: Es funktioniert eben doch erstaunlich gut. Ich wollte wissen, was passiert, wenn ich richtige Raummessungen [aus dem richtigen Grazer Experimentalraum, U.H.] verwende, denn die klingen einfach besser als jeder im Rechner simulierte Raum. Ich habe zumindest bei diesem Versuch festgestellt, dass jeder mir den Raum abgekauft hat und die Leute fanden, ein so gutes synthetisiertes binaurales System hätten sie noch nie gehört. Das funktioniert wunderbar. Ich habe allerdings noch keine systematischen Hörtests gemacht, die mir auch ein Ingenieur abkaufen würde. Aber ich habe den Eindruck, dass es dadurch funktioniert, dass der Raum glaubhaft ist, obwohl es physikalisch nicht funktioniert.

III. Zerstreute Wahrnehmung für Einzelgänger

U.H. Gegen die Idee einer kollektiven Rezeption im technisch-medialen Raum implementierst Du in diesem Projekt stärker das Individuelle und bindest individuelles Verhalten an eine akustische Situation.

M.R. Wenn man sich vorstellt, dass viele Leute in einem Kino sitzen und teilhaben an so etwas wie kollektivem Hören, ist es eigentlich nur ein anderer Grad von Gewissheit, ob der neben mir das gleiche hört wie ich. Dass man sich vorstellt, viele Leute haben Kopfhörer auf und bewegen sich in demselben realen Raum und vielleicht auch im gleichen virtuellen Raum, ist eine andere Form des Glaubens. Da muss ich natürlich darauf vertrauen, dass die Technik denen etwas reinspielt, was sie mir reinspielt, allerdings anders angepasst an ihre Position, dass aber der Raum konsistent ist. Und im Kino glaube ich das ja eigentlich auch nur. Vielleicht hört der neben mir ja gar nicht das gleiche. Im Moment arbeite ich noch an grundlegenden Sachen, schraube nur an den technologischen Parametern und denke dabei nur an eine Person. Im Prinzip geht das aber auch für mehrere Personen.

U.H. Ich habe Deine Arbeiten auch als Trainingsprogramme für eine akustisch zerstückelte Welt verstanden.

M.R. Trainingsprogramm nicht in dem Sinne, dass ich einen bestimmten Trainingsplan hätte oder einen bestimmten Bildungsauftrag, und auch gar keine Anhaltspunkte habe, was man psychoakustisch können müsste, um in dieser Welt nicht durchzudrehen.

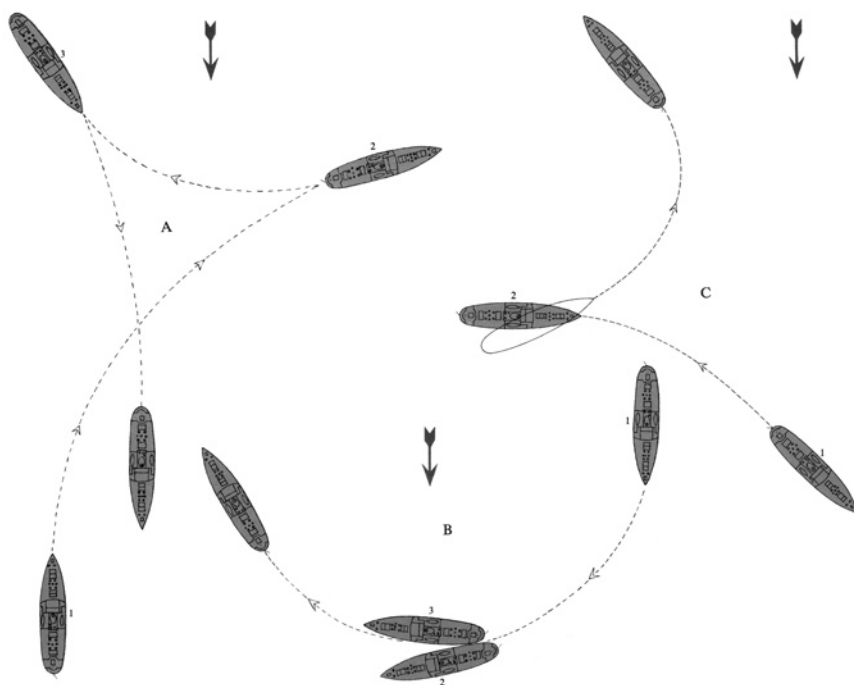
U.H. Warum Paris, warum Flaneur?

M.R. Paris wegen meiner Aufnahmen, Flaneur wegen des Spazierengehens. Ich nehme gerne auf, ich habe erst im Zuge dieses Aufnehmens angefangen zu hören, mit diesem Binauralmikrophon höre ich ganz anders, im Soundscape-Modus. Dann ist Hören kein Orientierungssinn mehr, sondern ein Genusssinn.

U.H. Der Flaneur widersetzt sich der Ökonomie.

M.R. Der Flaneur ist zweckfrei unterwegs.

BESPRECHUNGEN



Zur Debatte um den ›Sonderweg deutsche Medienwissenschaft‹

Besprochen von CLAUDIA BREGER (Indiana University, Bloomington)

Auf den ersten Blick scheint kaum etwas unzeitgemäßer als eine deutsche Sonderwegsdebatte im Jahre 2008/2009. Ich erinnere mich, dass die entsprechende Kontroverse in den Geschichtswissenschaften aktuell war, als ich im Westberlin der späten achtziger Jahre Proseminare zu belegen begann.¹ Seitdem ist methodologisch viel passiert, und aktuelle historiografische Paradigmen akzentuieren die Bedeutung des Transnationalen² – d. h. die Notwendigkeit, die Geschichte(n) auch Europas im Hinblick auf intellektuell-produktive ebenso wie gewaltsame Austauschprozesse zu schreiben, zwischen Sklavenhandel, Exil und Immigration, Kolonialismus und Globalisierung. Sollten sich die Fragestellungen, die der hier zu kommentierenden Kontroverse zugrunde liegen, demgegenüber auf das Niveau von Feuilletongeraune und Anzeigenkampagne begeben, auf dem die Interpellation ins Nationale (‹Du bist Deutschland!›) in den letzten Jahren allemal wieder Konjunktur gehabt hat?

Selbstverständlich nicht. Die Mehrzahl der Debattenbeiträge, allen voran Geoffrey Winthrop-Youngs eröffnende Provokation, sind methodologisch gerade den kritisch-analytischen Blicken auf nationale Identitäten verpflichtet, die seit den 1980ern im Zeichen des Postkolonialismus, der Globalisierung und nun eben der Transnationalität entwickelt worden sind – oder, näher am Stein des Anstoßes formuliert: im Zeichen der (nicht mit ›Kulturwissenschaft‹ zu verwechselnden) *Cultural Studies*, die, wie Winthrop-Young formuliert, «beispielsweise in England» jene «akademische Energie auf sich gezogen» haben, die in Deutschland der «Medienforschung» gegolten hat (S. 121). Nationen sind diesen Paradigmen zufolge (ähnlich wie, worauf gleich einleitend insistiert sei, akademische Disziplinen) medial erzeugte *Imagined Communities*³, die konstitutiv instabil, heterogen und von Kämpfen um soziale Hegemonie durchzogen sind und deren Historizität und Prozesscharakter die Möglichkeit ihrer kritischen Reartikulation einschließen. In vieler Hinsicht sind es überhaupt erst transnationale Austauschprozesse, die Nationen ihre Konturen verleihen – und zwar nicht nur

in der offensichtlich von Sklavenhandel und Kolonialismus geprägten ›Neuen Welt‹, sondern auch im preußisch-deutschen Reich, das sich angesichts einwanderungswilliger Hugenotten großzügig aufgeklärte Toleranz auf seine Fahnen schrieb, später allerdings aus Angst davor, dass ›Kolonial-subjekte‹ Rechte auf Staatsbürgerschaft einklagen könnten, letztere mit Gültigkeit für den Rest des 20. Jahrhunderts an das Kriterium des (implizit: weißen) Blutes knüpfte.⁴

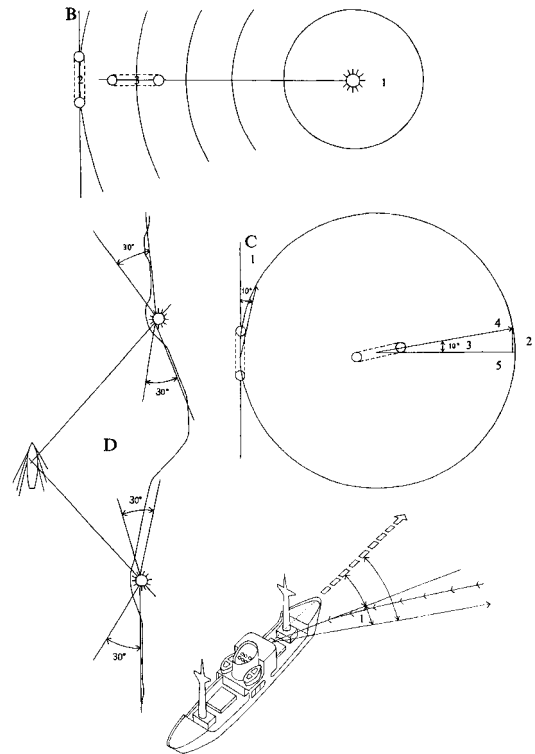
Auch die deutschen Medienwissenschaften sind, wie Winthrop-Youngs (im Rekurs vor allem auf McLuhan) ›kanadische‹ Reflexionen und auf dem Siegener Podium explizit Erhard Schüttpez festhielten, das Produkt solch transnationaler Austauschprozesse. Als Friedrich Kittler, dessen Werk in Nordamerika allzu oft für die deutsche Medienwissenschaft insgesamt einstehen muss, antrat, den Geist (wennschon, wie er heute unterstreicht, primär im Singular) aus den Geisteswissenschaften auszutreiben, bezog er sich theoretisch bekanntlich nicht nur auf die Kanadier, sondern auch auf den in Deutschland tatsächlich oft unter nationalem Label verhandelten französischen Poststrukturalismus. Versetzt mit der Freiburger Provinz Heidegger'scher Seinsbegriffe ergab das allenfalls national ›hybride‹ Theorie. Die Frage ist allerdings, ob, bzw. in welcher Hinsicht, solche ›gemischten‹ – und für das Fach insgesamt vielfältig transnationalen – intellektuellen Genealogien die Sonderwegsfrage, wie auf dem Siegener Podium ebenfalls diskutiert wurde, schon hinfällig machen. Gerade wenn man die methodologische Einsicht in die grundsätzlich transnationale Konstitution der Nation ernst nimmt, gewinnt die Untersuchung der sie erzeugenden Prozesse mehr oder minder kollektiver Identifizierung, diskursiver Verdichtung und institutioneller Kristallisierung ja von hier erst ihre Konturen. Im Hinblick auf die Medienwissenschaften ginge es dann um Rezeptionsakzente, um die lokale Verstärkung, Umlenkung oder Verknüpfung spezifischer Theorieströme und – wie auch in Siegen wiederholt formuliert – die Verschränkung von Theorieproduktion mit spezifischen institutionellen Bedingungen.

Meine eigene Antwort auf die Debattenfrage beginnt nichtsdestotrotz mit dem Plädoyer, im vorliegenden Kontext auf den historisch allzu eindeutig, dramatisch und methodologisch reduktiv besetzten Begriff des Sonderwegs zu verzichten. Auch über die Ebene des *labeling* hinaus bleibt im Einzelnen nachzufragen, wofür es jeweils sinnvoll ist, die Frage nach aktuellen intellektuell-akademischen Konfigurationen im Rekurs auf die Kategorie der Nation zu stellen. Diese Differenzierungsarbeit lässt sich allerdings genau im Ernstnehmen der – sich überlappenden, aber in ihren Implikationen auch divergenten – Thesen leisten, die in der Zeitschrift für Kulturwissenschaften und in Siegen im Einzelnen vorgebracht wurden.

In einer Geste spielerischer Mimikry an McLuhans globalgeschichtliche «Brachialität» schlägt Winthrop-Young vor, dass «Produktivität und Profil der deutschen Medientheorie» als der «akademische Niederschlag einschneidender [...] kollektiver Erfahrungen» zu verstehen seien, d. h. genauer, dass sie sich der geteilten Wahrnehmung von überwältigender Medienmacht zwischen Modernisierung und Goebbels'scher Propagandamaschine verdanken (S. 122, 124). Im Gegensatz zum Interesse der anglo-amerikanischen Cultural Studies an sozialen Binnendifferenzen wie *race* und *gender* haben hierzulande solche Varianten z. B. von Systemtheorie, Poststrukturalismus und Konstruktivismus Konjunktur gehabt, die – im Stil «inkompatibler Supertheorien» mit «konzeptuellen Ausschließlichkeitsansprüchen» – Homogenisierungszwänge und die Verselbständigung der Medien, eher denn die potentiell kritischen Spielräume individueller NutzerInnen, akzentuieren (S. 118, 122).

Motivisch korrespondiert diese Diagnose sowohl mit den – Winthrop-Youngs Provokation insgesamt unterstützenden – Antworten Rüdiger Campes und Helmut Lethens⁵ als auch mit Gumbrechts Eröffnungsreferat zur Siegener Podiumsdiskussion. Gumbrecht brachte (in meiner leichten Revision seiner Dezimalordnung) vier epistemologisch signifikante Momente deutscher geisteswissenschaftlicher Diskurse ins Spiel: 1. die «Sehnsucht nach dem Referenten», 2. einen nicht primär marxistischen Materialismus, 3. die (in Kittlers Verabschiedung der Software kulminierende) Dekonstruktion des Subjekts und 4. die Dominanz welt- und zeitungspannender Entwürfe von der Geschichtsphilosophie bis zur philosophischen Anthropologie des 20. Jahrhunderts.⁶

Vielleicht ist, wie ich zu bedenken geben würde, der Einfluss letzterer selbst in Winthrop-Youngs Reformulierungen von McLuhans «globale[r] Mediengrammatik» (S. 148) noch zu spüren (deren Sonderwegimplikationen, wie Friedrich Balke unterstreicht, bereits von Helmut Plessner vorgebracht worden waren): Die Rede von «kollektiven Medienerfahrungen» bleibt mit ihrer unterstellten Allgemeinverbindlichkeit und ihrem Akzent auf Wahrnehmung (eher denn z. B.



Ideologie) den diagnostizierten deutschen «Diskursphänomenen» immanent. Unmissverständlich scheint mir der von Winthrop-Young in anderem Zusammenhang ebenfalls gebrauchte Begriff der *Hegemonie* zu sein, der die Prominenz bestimmter Themen und Theoreme im Spiel sozio-symbolischer Mächte bezeichnen, dabei vor allem in der Verbindung mit einem Adjektiv wie *relativ* aber zugleich unterstreichen kann, dass ein genauerer Blick auf die Vielfältigkeit der deutschen Theorielandschaft eben auch alternative Zugänge zu sehen gibt.

Als Aussage über relativ hegemoniale Theoriemotive verdienen die kombinierten Diagnosen meines Erachtens allemal eine ausführlichere Diskussion. Allerdings ist dabei – um noch eine Verschiebung vorzuschlagen – der Blick vielleicht weniger auf die Medienwissenschaft als solche zu richten, die an verschiedenen deutschen Universitäten methodologisch und curricular ganz unterschiedlich profiliert ist (wie sich während der Podiumsdiskussion in der lokalpatriotischen Appropriation des Sonderwegmotivs durch die Siegener Gastgeber andeutete), als auf die – u. a. dezidiert medientheoretisch profilierte – deutsche Kulturwissenschaft im Sinne eines institutionell-disziplinär primär an der Humboldt-Universität zu Berlin verankerten, aber auch darüber hinaus einflussreichen theoretischen Konkurrenzmodells zu den Cultural Studies.

Als methodologisches Paradigma eher denn Gegenstand ist das Mediale hier, wie Florian Cramer in seinem Beitrag zur (mittlerweile auch online fortgeführten) Debatte ausgeführt hat⁷, zum Fokus einer an der Warburg-Schule orientierten, interdisziplinären geisteswissenschaftlichen Untersuchung von Wissensgeschichte und kulturellem Gedächtnis geworden. Im politischen Klima des vereinigten Deutschlands – bzw., wie im Hinblick auf die Kittler-Gumbrecht-Allianz auf dem Siegener Podium geopolitisch zu generalisieren wäre, auch in der Abwendung der 1968er von ihrer politischen Vergangenheit – hat diese deutsche Kulturwissenschaft sich tatsächlich nicht zuletzt gegen die sozio-symbolischen Egalisierungsprojekte der anglo-amerikanischen *Cultural Studies* konstituiert. Von letzteren beeinflusste alternative Strömungen sammelten sich, wie Cramer ausführt, demgegenüber in Deutschland zunächst primär im Medienkunstbereich (um Zeitschriften wie *Texte zur Kunst* herum), obgleich sie von dort, wie ich ergänzen würde, mittlerweile auch auf Mittelbaustellen und in den letzten Jahren auf neuberufene Professuren gelangt sind.

Auch das so zugespitzt umrissene Paradigma deutscher Kulturwissenschaft selbst ist kein monolithischer Theorienblock, sondern eher ein von alternativen Fäden durchwirktes, breitmaschiges Motivgewebe. Allerdings fällt auch mir – als einer akademisch in Deutschland sozialisierten, aber selbst transatlantisch migrierten Leserin aktueller deutschsprachiger Theorie – beispielsweise die Prominenz von Heteronomie-Motiven auf, die eben nicht nur in der Kittler-Schule zu beobachten ist, sondern z. B. auch in der Medientheorie (denominativ philosophischer Herkunft) von Sybille Krämer, die von Winthrop-Young (zu recht) als «intellektuell ... bestechend[e] Alternative» gepriesen wird (S. 120). So ist der Bote, in dem das Mediale in Krämers jüngster Monografie figuralisiert wird, maßgeblich durch seine Heteronomie nicht bloß in dem Sinne bestimmt, dass er nicht souverän ist (was auch ich jederzeit unterschreiben würde), sondern in dem (stärkeren, mit Handlungsfähigkeit kaum noch kompatibel erscheinenden) einer nicht-dialogischen, von Krämer primär in religiösen und monarchischen Bildern beschriebenen «Fremdbestimmung».⁸

Einem Heteronomiemotiv verpflichtet ist auch Gumbrechts Insistenz darauf, die von ihm diagnostizierte Sonderentwicklung nicht bewerten, sondern schlicht beschreiben zu wollen, da sie ohnehin nicht ohne weiteres umkehrbar und ihre Evaluation insofern ohne politisch-pragmatische Konsequenz sei. Auf dem Podium hat ihm Schüttpelz diesbezüglich explizit widersprochen, und ich kann mir den ergänzenden Kommentar nicht verkneifen, dass es genau die hier von Gumbrecht wieder verwendete Rhetorik neutraler Beschreibung war, die einst die von ihm selbst retrospektiv in Gießen als «Neohermeneutik» beschriebene Hermeneutik-

kritik des Dekonstruktivismus trug. In anderen Worten: Die Frage, wie die in der Debatte konturierten Befunde zur relativen Hegemonie spezifischer Theoriemotive zu bewerten, und wie ihnen zu begegnen ist, ist allemal entscheidend.

Im Prinzip dürfte unter allen DebattantInnen Konsens sein, dass es nicht darum gehen kann, die Welt im 21. Jahrhundert am deutschen Theoriewesen – oder, mit der von Gumbrecht und Kittler auf dem Podium unterstrichenen Heideggervokabel, Sein – noch einmal genesen zu lassen.⁹ Ebenso wenig sollte man den Verweis eines kalifornischen Gastes auf die Stärke deutscher Universitäten oder seine Rhetorik des Anti-Anti-Nationalen, und schon gar nicht das auf dem Podium anschließend laut gewordene Plädoyer für mehr Export deutscher Medientheorie (Lovink, vorsichtiger auch Winkler) mit der eingangs anzitierten neuen Konjunktur des Nationalen im populären Diskurs kurzschließen. Bei Lovink und Winkler wenigstens geht es dezidiert um die politischen Reflexionspotentiale, welche die in der deutschen Theorie produktiv akzentuierte Vermittlung – so Winklers Vorschlag – zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten freisetzen kann. In Abgrenzung von amerikanischem Pragmatismus würde ich das, anders als Winkler, allerdings nicht so pauschal formulieren: Zu unterscheiden wäre hier z. B. zwischen (in der Tat hegemonial «pragmatischen») amerikanischen Philosophietraditionen und theoretisch orientierten Beiträgen aus *Cultural Studies*, Rhetorik und Literaturwissenschaft, die bewusster und/oder mit offenerem Blick zu importieren und in Bemühungen um internationale Fachgeschichtsschreibung zu integrieren (so Irmela Schneider auf dem Podium, ähnlich Schüttpelz) die Abstraktionsleistungen lokaler Theorieproduktion keineswegs schmälern müsste.

Worum es geht, sind – abschließend – letztlich eben theoretische Verhandlungen zur Sache. Gegen die genannten Hegemonialmotive deutscher Kulturwissenschaft, deren Charakterisierung im Einklang mit dem hier Gesagten lediglich als gezielt fokussierte Momentaufnahme zu verstehen ist, würde ich selbst in der Tat eine kräftige Dosis jener «weichen» Mittelchen [sic] verschreiben, die der (in der Debatte ebenfalls wiederholt zitierten) aktuellen Krise deutscher Medienwissenschaft vielleicht qua Balance effektiver entgegenwirken könnten als «harte» Totalisierungstheoreme: *software*, Medienästhetik, Rhetorik, in Verbindung mit Akzenten auf historischer Differenz, synchroner Vielstimmigkeit, einer bei Foucault geborgten anti-monarchischen Machtkonzeption und einem Interesse an Handlungsspielräumen diesseits von Souveränitätsphantasmen. Das ist prinzipiell alles andere als neu, aber vielleicht im Namen emphatisch transnationaler Theorieproduktion gegen die Sehnsüchte nach eindeutig-nationalen Referenzen – und mit Lust an der fortgesetzten Debatte im Abstrakten wie Konkreten – weiterhin sehr produktiv.

1 Jürgen Kocka, German History before Hitler: The Debate about the German Sonderweg, in: *Journal of Contemporary History* 23, 1988, 3–16.

2 Vgl. z. B. Forum Transnationalism, in: *H-German*, dort datiert Januar 2006, http://www.h-net.org/ffigerman/discuss/Trans/forum_trans_index.htm, gesehen am 1. 5. 2009.

3 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, rev. ed. London (Verso) 1991 (vgl. Winthrop-Young, Von gelobten und verfluchten Medienländern. Kanadischer Gesprächsvorschlag zu einem deutschen Theoriephänomen, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2/2008, S. 113–127, 124).

4 Vgl. z. B. Fatima El Tayeb, Dangerous Liaisons: Race, Nation and German Identity, in: Patricia Mazón, Reinhold Steingröver (Hg.), *Not So Plain as Black and White. Afro-German Culture and History, 1890–2000*, Rochester (University of Rochester Press) 2005, 27–60.

5 Campe akzentuiert die strukturelle Skandalposition, die der Technik im großen System der Philosophie zukommt und Lethen u. a. die vorherrschende Abwendung von der sozialen Sphäre des Austauschs zwischen extremen Positionen als signifikante Akzente deutscher Theoriebildung.

6 Die von Gumbrecht ergänzend genannten institutionellen Komponenten finde ich weniger einleuchtend, mit Ausnahme der Stilisierung des (idealtypisch männlichen) deutschen Professors zur Figur der Wahrheitsverkündung, d. h. seiner im Vergleich z. B. zu den USA noch größeren sozialen Autorität in Verbindung mit dem traditionell personalisierten, mittlerweile immerhin partiell reformierten persönlichen Abhängigkeitssystem universitärer Personalstruktur, das ich selbst (ähnlich wie Winthrop-Young, S. 120) polemisch als feudal beschreiben würde. Dagegen hilft, wie im Hinblick auf Balkes Replik zu ergänzen ist, selbstredend kein universitärer Absolutismus (S. 131), sondern nur – mit Bitte um Entschuldigung für die historische Plattitüde – mehr Demokratie.

7 Antworten von Florian Cramer, Medienwissenschaft: Ein deutscher Sonderweg?, dort datiert 19. 4. 2009, <http://medienumbrueche.uni-siegen.de/groups/medienwissenschaften/blog/>, gesehen am 27. 5. 2009.

8 Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2008, 10.

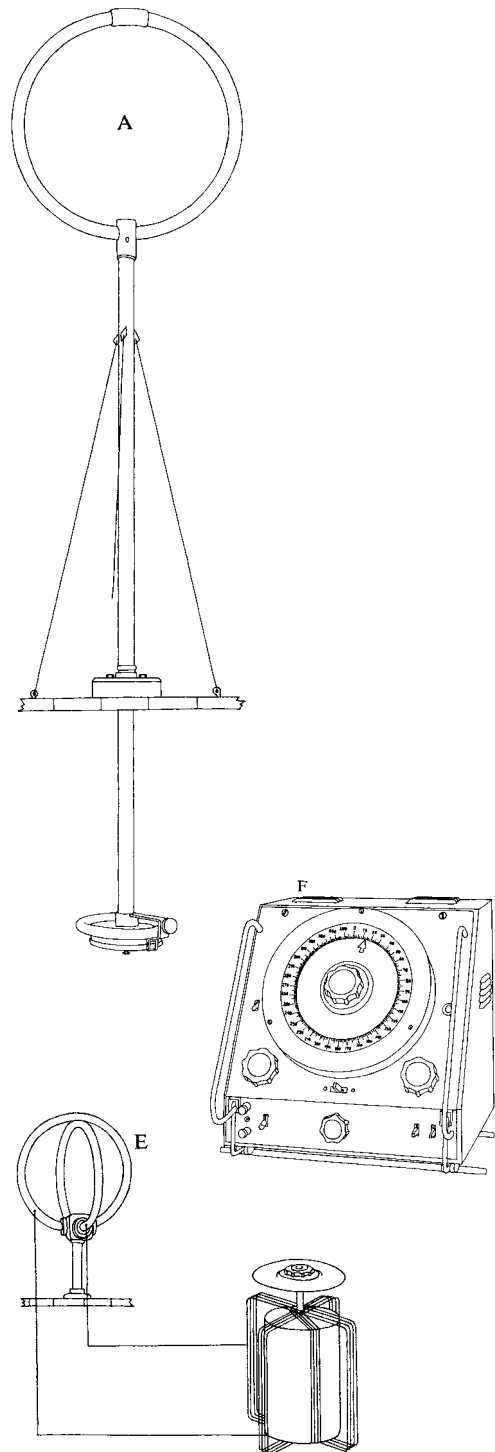
9 Leise Zweifel habe ich allerdings hinsichtlich einiger Adepten in der anschließenden Online-Debatte – vgl. z. B. Peter C. Krells dezidiertes Plädoyer für Isolation, in: 3 Responses to «German Media Theory: Too shy to admit its own greatness», dort datiert 14. 4. 2009, <http://netzmedium.de/2009/04/10/german-media-theory-too-shy-to-admit-its-own-greatness/>, gesehen am 29. 5. 2009.

Literatur:

«Medienwissenschaft. Eine transatlantische Kontroverse» (Debattenteil der *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2/2008, Tübingen (transcript), 113–152, mit einem Statement und einem Schlusswort von Geoffrey Winthrop-Young sowie Repliken von Friedrich Balke, Rüdiger Campe, Helmut Lethen und Ludwig Pfeiffer)

Webvideos:

«Medienwissenschaft: Ein deutscher Sonderweg?» Podiumsdiskussion an der Universität Siegen am 22. 4. 2009 (mit einem Eröffnungsreferat von Hans Ulrich Gumbrecht sowie Friedrich Kittler, Irmela Schneider, Hartmut Winkler, Geert Lovink und Erhard Schüttelz; im Netz dokumentiert unter: <http://www.fk615.uni-siegen.de/de/media.php>).



Neue Medien, neue Ökonomie, neue Kultur: Über einige Beiträge zu einer «cultural science» im Zeichen der digitalen Netzwerkkommunikation

Besprochen von VINZENZ HEDIGER

1982 schrieb Klaus Kreimeier einen Beitrag für *Media, Culture & Society* mit dem Titel *Fundamental Reflections on a Materialist Theory of the Mass Media*. Darin beklagte er, dass die bourgeoise Kulturtheorie das Werk von *cultural mythologists* sei und die Produktionsbedingungen von Kultur stets ausblende. «The term «cultural economics», so Kreimeier in einer erläuternden Klammerbemerkung, «is only to be found in the lexicons of the Socialist countries.» Heute, fast dreißig Jahre später, gibt es ein englischsprachiges *Journal of Cultural Economics*, das von Springer in Wien (ehemals blockfrei) und New York (Welthauptstadt des Kapitalismus) verlegt wird, und an den Wirtschaftsfakultäten rund um die Welt sind immerhin rund 200 Professorinnen und Professoren auf das Studium kultureller und medialer Phänomene unter dem Gesichtspunkt der Frage nach Markt und Preis spezialisiert – nicht viel, wenn man an die in die Zehntausende gehende Gesamtzahl der universitären Ökonomen denkt, aber doch schon deutlich mehr als es an deutschen Universitäten Medienwissenschaftler gibt. Seit kurzem unterhält das Wissenschaftszentrum in Berlin, das Flaggschiff der sozialwissenschaftlichen Forschung in der Bundesrepublik, sogar eine eigene Abteilung zur Untersuchung der kulturellen Quellen von Innovation.

Was ist passiert? Haben die Kommunisten eine fünfte Kolonne gebildet und die Wirtschaftswissenschaft unterwandert, mit dem längerfristigen Ziel, von diesem neuen Brückenkopf aus – spät, aber doch noch – die Kulturtheorie zu entbourgeoisieren? Oder haben die «Kulturmythologen», deren Geschäft die Produktion bourgeoisier Kulturtheorie ist, ein Einsehen gehabt und das Feld, das ihnen die sozialistische Gesellschaftstheorie überließ, mit ihrer eigenen Fassung der Analyse der Produktionsmittel besetzt?

Weder noch. Vielmehr war es die Liebe zur Kunst einiger bedeutender Ökonomen, die zum Ferment der neuen Subdisziplin der Kulturökonomik wurde, einer Subdisziplin, die mitunter in eine *Neue Medienökonomik* übergeht, um den Titel des letzten Buches des Kulturökonom Michael

Hutter zu zitieren, der die besagte Abteilung am WZB leitet. Der Begriff markiert einen Unterschied zu dem, was in der Publizistik «Medienökonomie» heißt: Das Durchleuchten der Medienindustrien am Leitfaden der Frage, wem welches Medienunternehmen gehört und wer wen kontrolliert. Gemeint ist vielmehr die Untersuchung kultureller und medialer Phänomene hinsichtlich ihrer ökonomischen Aspekte, was auch bedeutet: die Analyse medialer Phänomene unter dem Gesichtspunkt der Frage, inwiefern die klassischen Modelle der Wirtschaftswissenschaften diesen überhaupt noch Rechnung zu tragen vermögen.

Das ist für Medienwissenschaftler deshalb von Interesse, weil die Kultur- und Medienökonomik dort, wo sie in solche Randbereiche vorstößt, interdisziplinär wird und sich unter anderem auf die Medienwissenschaft verwiesen sieht. Seit etwas mehr als zehn Jahren, seit die *New Labour*-Regierung von Tony Blair TV, Film, Musik, Kunst, Sport und *heritage* in einem eigenen Ministerialbereich zusammenfasste, laufen die einstigen «Kulturindustrien» und «Bewusstseinsindustrien» unter dem Titel *creative industries*. Benutzt man, wie mittlerweile in ganz Europa, aber auch in den USA und in Australien üblich, diese kulturpolitische Definition, dann macht die Kultur- und Kreativwirtschaft in westlichen Gesellschaften rund 20% des gesamten Wirtschaftsaufkommens aus. In Deutschland entspricht dies etwa der Größe der chemischen oder der Automobilindustrie.

Das sind Dimensionen, die an sich schon die Entwicklung eines eigenen Forschungsfeldes rechtfertigen. Es handelt sich aber auch um ein Gegenstandsfeld, das so komplex ist, dass ihm letztlich nur mit einer interdisziplinären Vorgehensweise beizukommen ist. Ein Modell für eine solche Kooperation liefert etwa die *Queensland University of Technology* in Australien, wo der Medienwissenschaftler John Hartley mit dem Soziologen Stuart Cunningham und dem Ökonomen Jason Potts eine Forschungsgruppe unterhält, die in den letzten Jahren viele der maßgeblichen Beiträge zur wachsenden Literatur über die Kultur- und Kreativwirtschaft geleistet hat.

Für eine deutschsprachige Leserschaft von Interesse ist dabei nicht zuletzt die Tatsache, dass die beteiligten Forscher ihre Kooperation unter den Titel *cultural science* stellen, ein Label, das Friedrich Kittler vorübergehend als englische Übersetzung des deutschen Markennamens «Kulturwissenschaft» zu besetzen versuchte.

Der Preis der Kultur

Die Anfänge der Kultur- und Medienökonomik, die unter den Bedingungen der entfalteten *creative industries* in eine interdisziplinäre *cultural science* mündet, liegen in den 1960er Jahren, als sich eine kleine Gruppe von kulturinteressierten Ökonomen für die ökonomischen Aspekte von Kulturpolitik in westlichen Gesellschaften zu interessieren begann. So untersuchte der amerikanische Ökonom William J. Baumol, der in ähnlicher Weise zu den ständigen Anwärtern auf den Wirtschaftsnobelpreis zählt wie Philip Roth zu den Anwärtern auf den Literaturnobelpreis, über einen längeren Zeitraum die Budgets von großen amerikanischen Orchestern. Auf der Grundlage der analysierten Daten diagnostizierte er das, was seither in der Volkswirtschaftslehre «Kostenkrankheit» heißt.¹ Kulturinstitutionen wie Orchester, so sein Befund, weisen die Eigenheit auf, dass sie bei steigenden Kosten keine Rationalisierungsgewinne erzielen. In herkömmlichen Industrien steigern neue Technologien und Arbeitsformen sukzessive die Produktivität, und auch wenn die Kosten aufgrund von Inflation und anderen Faktoren laufend steigen, entstehen dadurch Einsparungen und größere Gewinnmargen, eben Rationalisierungsgewinne. In Kulturbetrieben hingegen tut sich eine Schere auf. Die Ausbildung von Orchestermusikern dauert Jahre; wer ein Orchester von Rang unterhalten will, muss die talentiertesten Musiker zu einem angemessenen Gehalt einstellen, und wer eine Mahler-Symphonie aufführen will, braucht einhundert oder mehr davon. Nicht zur Verfügung steht die Option, den Musiker durch ein technisches Gerät zu ersetzen und dadurch Einsparungen zu erzielen. Die Kosten steigen, nicht aber die Produktivität.

Die Brisanz von Baumols Befund bestand darin, dass diese Analyse für den Dienstleistungssektor überhaupt gilt. So müssen die Gehälter von Lehrern oder Universitätsprofessoren mit Teuerung und Inflation steigen, ohne dass diese in ihrer Arbeit Produktivitätsgewinne erzielen könnten. Oder zumindest war dies bis vor einigen Jahren noch der Fall. Die neue W-Besoldung an deutschen Universitäten mit ihren tiefen Grundgehältern und fehlenden jährlichen Zulagen ist letztlich nichts anderes als ein groß angelegtes Sozialexperiment: nämlich der Versuch, die Folgen der Kostenkrankheit auf den Verursacher abzuwälzen, und die Zulagen für Drittmittelerwerbung sind Anreize, in einem Bereich Rationalisierungsgewinne zu erzielen, der solche gar nicht kennt.

Spätestens mit Baumols Theorie der Kostenkrankheit lag auf der Hand, dass der Kultursektor den ernsthaften Ökonomen auch dann interessieren musste, wenn er nicht der Liebe zur klassischen Musik oder anderen Kunstformen huldigte. Die theoretischen Probleme, die Wirtschaftswissenschaftler bekamen, wenn sie sich für Kultur und Medien interessierten, standen damit aber erst am Anfang. So werfen Kulturgüter ein Wertproblem auf. Die klassische politische Ökonomie von Smith bis Marx bemaß den Preis einer Ware nach den Kosten der Rohstoffe und der investierten (bzw. gesellschaftlich notwendigen) Arbeit. Die neoklassische Ökonomietheorie ersetzte diese durch eine relationale Werttheorie, der gemäß der Preis das ist, was in einer Marktsituation für eine bestimmte Ware gezahlt wird – wobei die Kosten der Herstellung nach wie vor ein ausschlaggebendes Kriterium bleiben. Zwischen dem Materialwert eines Van Gogh-Gemäldes und der investierten Arbeitszeit einerseits und dem derzeitigen Handelspreis von 150 Mio. Dollar andererseits allerdings besteht keinerlei substantielle Relation mehr. Was ein Verkaufspreis wie derjenige, den ein Van Gogh-Gemälde derzeit erzielt, aussagt, ist dies: dass es für diese Ware im Grunde keinen Preis gibt. Er drückt das basale Paradox aus, vor das Kulturgüter die Wirtschaftswissenschaft stellt: das Paradox, Kriterien für die Bestimmung des Preises von etwas festlegen zu müssen, dessen Wert sich – ähnlich wie der Wert des Lebens oder der Gesundheit – im Grunde nicht in einem Preis ausdrücken lässt. Nicht von ungefähr heißt ein frühes Buch zur Kulturökonomik von William Grapp aus dem Jahr 1989 *Pricing the Priceless*.

Mag die Preislosigkeit bei Kulturgütern wie einem Gemälde oder einer Fotografie noch mit der schwierigen Quantifizierbarkeit von Geschmacksurteilen zu tun haben, so zeigt sich bei der medialen Kommunikation, dass das Problem grundlegender Natur ist und von deren Güterstruktur herührt. So unterscheiden sich Informationsgüter – worunter etwa all das fällt, was in der Medienwissenschaft Programm oder Format genannt wird (ein Film, eine Serie etc.) – von herkömmlichen Gütern in entscheidenden Hinsichten. Informationsgüter kennzeichnen sich dadurch, dass sie stets im Überfluss vorhanden, d. h. nicht knapp sind. Es gibt immer mehr Drehbücher und Romane als publiziert werden (können), und es gibt fast so viele Blogs wie potentielle Leser. Ferner geht es bei Informationsgütern um Zugang und nicht primär um Besitz. Wohl kaufen wir Bücher und Filme, aber wir bezahlen damit nur für die Option, nach unserem Gutdünken Zugang zu dem Text oder dem Werk zu haben. Mit der Einrichtung von Streaming-Plattformen und neuen devices wie dem Kindle, mit dem Druckfaksimiles ganzer Bibliotheken heruntergeladen werden können, erübrigt sich letztlich auch diese Art der Sicherung des Zugriffs auf Informationsgüter. Immerhin brauchen Bücher viel Platz, während der

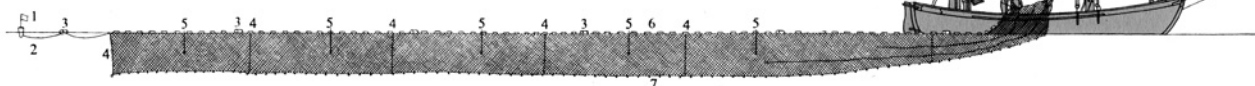
Kindle in der Hosentasche Platz hat. Und schließlich zirkulieren Informationsgüter in Netzwerken und *communities* von Nutzern, anstatt auf herkömmlichen Märkten gehandelt zu werden.²

In der Kombination mit den Möglichkeiten, die das Internet eröffnet, führen die Strukturmerkmale von Informationsgütern zu einem grundlegenden Wandel dessen, was wir uns angewöhnt haben, die «Wirtschaft» zu nennen. In seinem Buch *The Wealth of Networks* (2006), einem der wenigen bislang vorliegenden wissenschaftlichen Werke über die wirtschaftlichen und politischen Aspekte des Internets, die weder in Euphorie noch in frenetischen Dystopismus verfallen und längerfristig Bestand haben werden, zeigt der Jurist und Ökonom Yochai Benkler, dass unter den Bedingungen des Internets vormals marginale Formen der Produktion und der Wertschöpfung in den *Mainstream* der ökonomischen Aktivität vordringen. Namentlich gilt dies für die Aktivität des Teilens und Mitteilens in sozialen Netzwerken. Unter Netzwerkbedingungen stellt sich heraus, dass Produzenten bereit sind, ihre Produkte den Konsumenten ohne formalisiertes Entgelt zur Verfügung zu stellen. Wer bloggt, tut dies in der Hoffnung, Leser zu finden. Wer Videos für YouTube produziert, freut sich über Zuspruch und hofft nicht auf ein Einkommen. Und ganz im Sinne seines eigenen Arguments stellt Benkler sein Buch im Rahmen einer *creative commons licence* als PDF-Datei zum Herunterladen zur Verfügung, obwohl es in der gedruckten Fassung vom Verleger Yale University Press nach wie vor angeboten wird.

Benkler spricht in diesem Zusammenhang von *social production*; unter Rückgriff auf Erkenntnisse der Ethnologie wird bisweilen auch der Begriff der «Geschenkökonomie» in Anschlag gebracht. Unter den Bedingungen von Google und YouTube wird aber nicht nur die *social production* zu einem dominanten Modus der Produktion. Kommunikation selbst wird zu einem Prozess der Wertschöpfung. Das paradoxe Problem, den Preis dessen festzulegen, was keinen Preis hat, stellt sich angesichts der potentiell schrankenlosen Zirkulation von Informationsgütern in digitalen Netzwerken in verschärfter Form. Nicht zuletzt einem Bedürfnis einschlägiger Unternehmen und Investoren entsprechend, hat der Obama-Berater Austan Goolsbee zusammen mit Peter Klenow den Vorschlag gemacht, den Wert von Online-Informationsgütern nach der individuellen Lebenszeit zu bemessen, die in deren Kenntnisnahme investiert wird (Goolsbee/Klenow 2006). Google und YouTube haben dieses Problem indes schon auf einer praktischen Ebene gelöst. Mit ihren Algorithmen generieren die beiden Websites personalisierte Werbung. In

den Werbefenstern erscheinen Inserate, von denen man aufgrund von Such- und Sehvorlieben des jeweiligen users annehmen kann, dass sie ihn interessieren (es handelt sich um eine Variation des Programms, das die Kauftipps für *return customers* bei Amazon generiert). Jeder Klick auf ein Inserat wird den Inserenten verrechnet, und die Einnahmen finanzieren den Betrieb der Portale. Das Prinzip ist immer noch das gleiche wie beim kommerziellen Fernsehen: Fernsehsender *sell audiences to advertisers*, wie es seit den 1950er Jahren heißt. Google und YouTube schaffen einzig eine ungleich größere Feinverteilung. Für beide Bereiche aber gilt, dass Kommunikation als solche eine Form der Wertschöpfung darstellt: Mit jedem Klick auf ein Inserat schaffe ich Wert, und insofern dieser Wert in die Gewährleistung einer Fortführung der Kommunikation einfließt, könnte man sagen, dass die Netzwerkkommunikation – wie zuvor schon das Fernsehen, nur mit einer größeren Zielgenauigkeit – die Unwahrscheinlichkeit von Kommunikation in den Bereich des ökonomisch Wahrscheinlichen, da Profitablen überführt.

Noch offenkundiger wird der Wertschöpfungscharakter von Kommunikation in der Figur des Prosumers, der längst zu so etwas wie dem romantischen Helden der Kultur der «sozialen Produktion» geworden ist. Sein Loblied singt der Urheberrechtsspezialist Lawrence Lessig in seinem neuen Buch *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy* (2008). Das 20. Jahrhundert, so Lessig, war dominiert von «read/only»-Medien wie Radio, Film und Fernsehen. Es war eine Kultur, in der wenige mit vielen kommunizierten und der Zugang zu den Medien der Kommunikation die Überwindung hoher ökonomischer Hürden voraussetzte. Am Beginn des 21. Jahrhunderts hingegen ermöglichte die rasche Verbreitung digitaler Technologien die Entfaltung einer neuen «read/write»-Kultur, in der jeder Empfänger auch Sender und jeder Konsument auch Produzent sein kann: Wer einen Computer mit Internet-Zugang besitzt, kann im Prinzip einen Blog unterhalten oder Videos auf YouTube veröffentlichen. Lessigs Ansatzpunkt ist die Frage nach dem Copyright, und seine Analyse der Remix-Kultur läuft auf ein Plädoyer für eine vollständige Entkriminalisierung von Zweitverwendungen von urheberrechtlich geschütztem Material hinaus. Seine Emphase speist sich aus einem genuin modernen Pathos von Freiheit und Individualität, und in seiner Version erscheint der «prosumer» in der Tat als Wergänger des romantischen Künstlers, der jeden kleinen



Vorfall zum Anlass künstlerischer Produktivität macht. Mit den kühleren analytischen Arbeiten von Hartley, Potts et al. verbindet Lessig indes sein interdisziplinärer Zugang. Sein medienwissenschaftlicher Hauptzeuge ist Henry Jenkins, einer der Pioniere der Forschung zu Fan-Artefakten, dessen Buch *Textual Poachers* von 1992 sich mittlerweile liest wie eine Analyse der Remix-Kultur zu Zeiten, als diese ökonomisch gesprochen noch ein unbedeutendes Phänomen war.

Wie sehr das Unterfangen einer kultur- und medienökonomisch orientierten *cultural science* arbeitsteilig zu bewältigen sein wird, erhellt indes am besten der Titel eines theoretischen Schlüsseltextes, den Hartley, Potts und Cunningham letzten Herbst zusammen mit Paul Ormerod im *Journal of Cultural Economics* publizierten. *Social Network Markets* lautet der Haupttitel des Aufsatzes, der sich vornimmt, eine neue Definition der *creative industries* zu leisten. Nicht mehr das traditionelle Verfahren der Bestimmung von Industrien nach ihrem Input und Output verwenden die Autoren, um die Spezifik der *creative industries* zu bestimmen. Vielmehr charakterisieren sie die Kreativwirtschaft als Sektor, in dem in kommunikativen Netzwerken Neuheit produziert wird. Michael Hutter spricht in diesem Zusammenhang statt von Input und Output von einer «Neuheitsspirale» (Hutter 2006). Neuheit ist nach einem solchen Ansatz keine Eigenschaft von Produkten oder Dienstleistungen, sondern eine Frage von Zuschreibungen, die in sozialen «Arenen» oder eben Netzwerken stattfinden. Ein Gut zirkuliert, so lange es als neu eingestuft und taxiert wird. Veraltet das Gut, so muss es ersetzt oder aber verbessert werden, um den Kreislauf der Neuheit auf einer weiteren Spirale durchlaufen zu können. Genau das passiert etwa, wenn ein bereits ausgespielter Film als *collector's edition* auf DVD erscheint und damit eine neue Runde der Zirkulation antreten kann. Die Fokussierung auf die Zuschreibung von Neuheit in Netzwerken als Form der Produktivität ist insofern eine radikale Lösung, als damit der ganze Bereich der Traditionspflege außer Betracht fällt, der gemeinhin zur Kreativwirtschaft gezählt wird, also etwa ausdrücklich auch das Symphonie-Orchester, das doch gerade am Anfang der Entwicklung des Feldes stand. Was an dem Text von Potts et al. innovativ ist, verrät indes schon der Titel *Social network markets*. Man wird lange suchen müssen, um in einer wirtschaftswissenschaftlichen Fachzeitschrift die Begriffe «social» und «network» in der Kombination mit «markets» in einem Aufsatztitel zu finden. Wirtschaftswissenschaftliche Marktmodelle basieren normalerweise auf der Annahme, dass Markttransaktionen von rational handelnden Individuen vollzogen werden, die auf die Optimierung ihres Eigennutzens bedacht sind. «Soziale Netzwerke» kommen in diesen Modellen nicht vor. Wenn Ökonomen wie Potts und Hutter davon sprechen, dass es Märkte gibt, die als soziale Netzwerke strukturiert sind, und wenn ein Ökonom wie Potts, um diese Märkte mo-

dellieren zu können, Soziologen und Medienwissenschaftler zu Rate ziehen muss, dann ist in der Tat der Punkt erreicht, an dem die Wirtschaftswissenschaft zugeben muss, dass sie es mit Gegenständen zu tun hat, bei denen ihre traditionellen theoretischen Modelle an die Grenze ihrer Erklärungskraft stoßen. Es wird auch und gerade für Medienwissenschaftler in den nächsten Jahren von größtem Interesse sein, was in diesem Grenzbereich einer sich abzeichnenden neuen *cultural science* weiter passiert – und was sie zur Entwicklung dieses Feldes beitragen können.

1 Vgl. William J. Baumol, *Macroeconomics of Unbalanced Growth: The Anatomy of Urban Crisis*, in: *American Economic Review* 57, 1967, 416–426.

2 Vgl. hierzu Michael Hutter, *Information Goods*, in: Ruth Towse (Hg.), *A Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham (Edward Elgar) 2003, 263–268.

Literatur:

John Banks, Jason Potts, *A Cultural Science of Social Network Markets: Agent-Based Computational Modeling of Online Co-Creative Networks*, in: *Proceedings of the WebSci'09: Society On-Line*, 18.–20. 3. 2009, Athen, (im Druck).

Yochai Benkler, *The Wealth of Networks. How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven (Yale University Press) 2006 (download mit einer Creative Commons Licence unter http://www.benkler.org/Benkler_Wealth_Of_Networks.pdf).

Austan Goolsbee, Peter Klenow, *Valuing Consumer Goods by the Time Spent Using Them. An Application to the Internet*, in: *American Economic Review (Papers and Proceedings)*, 96, 2, 2006, 108–113 ([http://faculty.chicagobooth.edu/austan.goolsbee/research/time use.pdf](http://faculty.chicagobooth.edu/austan.goolsbee/research/time%20use.pdf)).

William J. Grampp, *Pricing the Priceless. Art, Artists, and Economics*, New York (Basic Books) 1989.

Michael Hutter, *Neue Medienökonomik*, München (Fink) 2006.

Lawrence Lessig, *Remix. Making Art and Commerce Drive in the Hybrid Economy*, New York (Penguin) 2008.

Jason Potts, Stuart Cunningham, John Hartley und Paul Ormerod, *Social Network Markets: A New Definition of the Creative Industries*, in: *Journal of Cultural Economics*, 32, 3, 2008, 167–185.

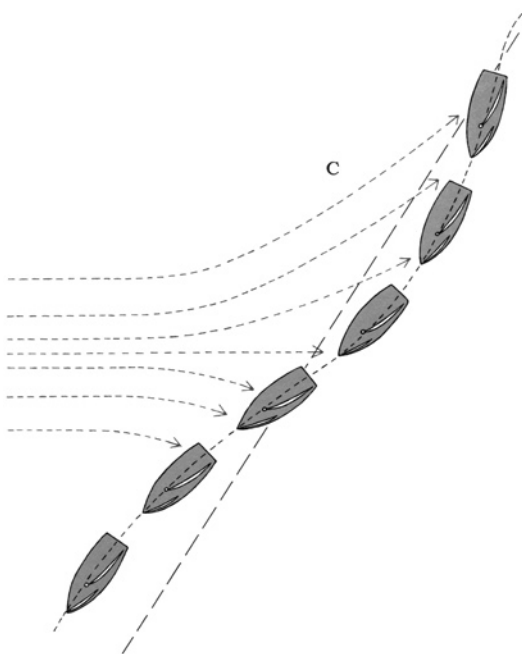
Kollektive, Agenturen, Unmengen: Medienwissenschaftliche Anschlüsse an die Actor-Network-Theory

Besprochen von ANDREA SEIER

Übertragen oder erzeugen Medien etwas? Vermitteln sie nur etwas und bleiben selbst als neutrale Vehikel im Hintergrund? Oder sind sie konstitutiv an dem, was sie vermitteln, beteiligt? Die Frage nach der Sekundarität oder dem Primat von Medien hat Sybille Krämer einmal zur «Gretchenfrage» der Medientheorie erklärt.¹ Während die erste Einschätzung kaum noch zur (medientheoretischen) Debatte steht, ist die zweite hingegen zum Allgemeinplatz geworden: Medien transportieren nicht nur, sie modulieren zugleich auch das, was sie transportieren, und stellen es unter (ihre) Bedingungen. Unter dieser «Formel» lassen sich mittlerweile die meisten – in anderen Fragen durchaus divergierenden – neueren medientheoretischen Ansätze subsumieren. Die «Gretchenfrage» der Medientheorie ist damit allerdings nicht erledigt, sondern hat sich nur verschoben. Noch immer geht es darum, diese modulierende und formierende Funktion der Medien näher zu bestimmen und umgekehrt die kulturelle Formierung der Medien mit zu bedenken. Wenn Sybille Krämer 2003 das Ziel formuliert, eine Konstitutionsleistung der Medien, d. h. ihre formierende und gestaltende Dimension berücksichtigen zu können, ohne ein mediales bzw. technisches Apriori zu unterstellen², so erfährt diese Problemstellung in jüngster Zeit eine überaus viel versprechende Neu-Formulierung: Eine ganze Reihe neuerer Publikationen deutet auf ein anhaltendes Interesse der Medienwissenschaft, an die im inter- und transdisziplinären Kontext von Soziologie, Technikphilosophie, Wissenschaftsgeschichte und Kulturanthropologie etablierte Actor-Network-Theory (ANT) anzuknüpfen, um so Alternativen zur Gegenüberstellung von technischem oder menschlichem/sozialem Apriori zu durchdenken.³ Insbesondere die von Bruno Latour, Michel Callon, John Law u. a. entwickelten Konzepte von verteilter Handlungsmacht und eine damit verknüpfte Neubestimmung des Sozialen, die nicht nur Menschen, sondern auch Dinge und technische Objekte als konstitutive Bestandteile betrachtet, bieten der Medienwissenschaft offensichtlich attraktive Anknüpfungspunkte. Handlungspotenzial (Agency)

wird dabei nicht als schlichte Eigenschaft von menschlichen und nicht-menschlichen Lebewesen, von Dingen und technischen Artefakten betrachtet, sondern ergibt sich vielmehr aus deren stetiger Interaktion in netzwerkartig strukturierten Operationsketten. Vor allem diese Vorgängigkeit der Operationsketten gegenüber den Aktanten, die lediglich sich ständig transformierende, soziotechnische Knotenpunkte darstellen, hält für die Medienwissenschaft das Versprechen bereit, die Dichotomie zwischen einem entweder technischen oder menschlichen (bzw. sozialen oder anthropologischen) Apriori zu verabschieden. Bruno Latour verdeutlicht dies u. a. am Beispiel des Marionettenspielers: Nicht nur der Puppenspieler bewegt in eindeutiger Aktiv/Passiv-Verteilung die Marionette, sondern auch die Marionette strukturiert und bedingt die Bewegungen des Puppenspielers. Die Konsequenzen und Potenziale einer solchen Perspektive für die Medienwissenschaft werden erst seit kurzem systematisch diskutiert und sind in ihrer Tragweite bei weitem noch nicht ausbuchstabiert.

Eine Schwierigkeit dieses Transfers dürfte darin liegen, dass in der Actor-Network-Theory das Problem der Vermittlung, Übertragung, Übersetzung so weit gefasst ist, dass seine Relevanz für Medien (im engeren Sinne) zunächst unklar bleibt. Schließlich geht es der ANT darum, unterschiedlichste Aktanten, seien sie menschlich oder nicht, als Medien im Sinne von Durchgangsstationen, Umwandlungen, von Ver- und Übermittlungen, von Transkriptionen und Übersetzungen aufzufassen. Aus Sicht der Medienwissenschaft stellt sich deshalb die Frage, inwiefern ANT parallel zur Entgrenzung des Sozialen auch eine Entgrenzung des Medialen zur Folge hat und in welcher Weise diese Entgrenzung zu plausibilisieren wäre. Der Band Bruno Latours *Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen* greift in sehr genauen Reflexionen des Vokabulars von ANT diese Frage explizit auf – und kann zugleich als Symptom dieser Entgrenzung gelesen werden. Neben der Rolle wissenschaftlicher und technischer Objekte, der Materialität der Dinge und Bruno



Latours Moderne-Diagnosen wird auch der Frage von «Medien und Mediatoren» ein eigenes Kapitel gewidmet, wobei der Schwerpunkt deutlich auf dem letzteren liegt. So stehen nicht Medien, sondern Latours mehrstufiges Konzept der technischen Vermittlung (Übersetzung, Vermittlung, Reversibles Blackboxing etc.) im Zentrum eines fingierten «Trials», den Christian Kassung und Albert Kümmel-Schnur mit Bruno Latour (der in Form von zitierten Textpassagen beteiligt ist) führen. Betont wird dabei das de-ontologisierende Potenzial der ANT, das etwa durch den analytischen Blick auf konkrete Operationen von Aktanten gewonnen werden kann. Der für Latour zentrale Begriff der Blackbox wird hingegen vor dem Hintergrund einer von Foucault und Latour gleichermaßen inspirierten Wissensgeschichte problematisiert, insofern er die Trennung zwischen Technischem und Nichttechnischem nach Auffassung der Autoren restituieren, anstatt sie zu überwinden. Wenn Technik immer schon als Kulturtechnik, als komplexe kulturelle Praxis zu begreifen ist, wäre der Begriff der Blackbox zu verabschieden. Was dies wiederum für das Verständnis von (Einzel-)Medien bedeutet, wird noch zu erörtern sein. Tristan Thielmann knüpft in seiner Medien- bzw. Technikgeschichte der Autonavigationssysteme, die im größeren Kontext einer Mediengeografie steht⁴, an Latours Konzept der *immutable mobiles* an. Autonavigationssysteme werden dabei gleichermaßen als «Large Technological Systems» wie auch als Medien analysiert, insofern sie, ob analog oder digital, Welt in Zeichen verwandeln, Wissen (traditioneller Weise das Wissen der BeifahrerInnen) und das

Verhältnis von Welt und Selbst, von Innen und Außen neu anordnen. Hinsichtlich der von Bruno Latour bereitgestellten Medientheorie weist Thielmann auf eine Einschränkung hin: Ihr Einsatzbereich sei «zunächst auf indexikalische Medien wie Karten, Börsenticker, Flugzeuginstrumente etc. beschränkt» (S. 207). Insofern ANT es ermögliche, «Daten- und Formenwandel als Teil einer Übersetzungskette zu beschreiben, ohne zwischen Aufzeichnungs- und Wiedergabemedium trennen zu müssen» (S. 212), sei sie ganz besonders als Theorie digitaler Medien brauchbar. Den Abschluss des Kapitels bilden die Beiträge von Wolfram Nitsch, der die Arbeiten Bruno Latours im Kontext einer französischen Tradition der Technikphilosophie (Mauss, Haudricourt, Levi-Strauss, Leroi-Gourhan) platziert und Erhard Schüttelpelz, der eine ANT zwischen «Heuristik» und «ontologischer Provokation» verortet und dabei Anregungen für eine künftige Medientheorie diskutiert.⁵ Das Postulat der Vorgängigkeit der Operationsketten führt den Blick von den Medien ebenso weg wie vom technischen Apriori⁶: «Jeder vormals determinierende Faktor wird als Übersetzungsfaktor (zwischen Personen, Dingen und Zeichen) auflösbar, und er wird als Effekt von vorgängigen Verkettungen integrierbar» (S. 239). Wie aber ist daraus eine medienwissenschaftliche Perspektive abzuleiten? Wofür würde sie sich zuständig fühlen? Und was würde sie nicht mehr zu ihren Gegenständen zählen? Die vorläufige Antwort wäre vermutlich: sie würde sich vor allem nicht mehr auf Gegenstände beziehen, insofern «jede feste Grenzziehung zwischen materiellen, medialen und personalisierten Abläufen» sich auf der Basis der ANT «nicht nur als arbiträr, sondern als kontraproduktiv» erweist (S. 238).

Auch das *Weimarer Archiv für Mediengeschichte* widmet sein aktuelles Heft der Frage verteilter Handlungsmacht und bezieht diese vor allem auf die Möglichkeiten einer medialen Historiografie. Das Vorwort stellt gegenüber den ebenso verbreiteten wie mittlerweile vielfach problematisierten Formen jener Mediengeschichtsschreibung, die individuelle Personen, Institutionen, immaterielle Gebilde (wie Diskurse, Wissen, gesellschaftliche Gedächtnisse) als historische Akteure konstruieren, das Modell einer in Agenturen verteilten Form der Handlungsmacht gegenüber. «Der Agent handelt einerseits im fremden Auftrag ohne eigenes Anliegen, entwickelt aber andererseits sehr wohl Eigeninteresse und Eigengravitation, auch dann, wenn diese z.B. niemals explizit und sichtbar werden, sondern sich nur im Resultat der Handlung, im Produkt eintragen.» (S. 6) Das Konzept der Agenturen geht im Unterschied zu traditionellen Netzwerkmodellen gerade nicht davon aus, dass ökonomische, technische, ästhetische, soziale und individuelle Aspekte zusammen ein Netzwerk bilden, das als Akteur historischer Medienentwicklung anzunehmen wäre. Vielmehr geht es um das Problem, dass sich historische Entwicklungsschritte und einzelne Operationen

gerade nicht mehr auf einzelne Beteiligte und/oder Bereiche zurückführen lassen: «[D]as Feld als Ganzes ist schließlich die einzig beobachtbare handlungstragende Größe» (S. 6).

In einer ersten Annäherung wird darauf verwiesen, dass Medien und Agenturen gleichermaßen im Hintergrund agieren. Sie sind (so lautet hier die Antwort auf die «Gretchenfrage» der Medientheorie) sowohl Vermittler und Vollstrecker und prägen dennoch «dem Handeln und seinen Resultaten ihre eigenen Merkmale auf» (ebd.). Und bei näherem Hinsehen, so heißt es weiter,

entpuppt sich sogar, dass Medien, ganz wie Agenten, immer schon durchaus eigene, wenngleich oftmals unisolvierbare Interessen verfolgt haben und dass schließlich sie es waren und weiterhin sind, die die Basisunterscheidungen, auf denen das ganze Modell des Handelns, auch des historischen, beruht – diejenigen zwischen Subjekt und Objekt, Handlungsintention und Handlungsziel, Voraussetzung und Resultat, Botschaft und Medium usw. – dass die Medien und Agenten es also sind, die diese Basisunterscheidungen überhaupt erst einmal produzieren und artikulieren oder doch wenigstens möglich und kommunizierbar machen. (S. 6f.)

Anhand historischer Figuren wie dem Boten (Torsten Hahn), den Agenten der Diplomatie (Tobias Nanz), den Dämonen (Markus Krajewski), aber auch anhand von James Bond/«007», einem Hybrid-Akteur aus Waffe und Schütze und seinen filmischen Transkriptionen (Harun Maye/Bernhard Siegert), untersuchen die Einzelbeiträge solche «Überlagerung des Medialen mit dem Agentischen». (S. 6) Gemessen am programmatischen Vorwort ist das Themenspektrum der versammelten Beiträge überaus weitläufig. Medien (im engeren Sinne) stehen hier seltener im Vordergrund als Prozesse der Ver- und Übermittlung, die sich auch als mediale Prozesse diskutieren lassen. Die Herausforderungen der *Actor-Network-Theory* für die Bedingungen und Prämissen der Medientheorie werden vor allem in Friedrich Balkes Beitrag *The Parrot Hits Back* diskutiert. Anhand John Lockes Figur des vernünftigen Papageis, der die fixe Grenzziehung zwischen handelnden, vernunftbegabten Subjekten und Tieren aufhebt (auch wenn er nur plappert und nicht spricht), problematisiert der Beitrag die Frage nach dem sozialen und kulturellen Status von Medien: «Vermittler oder Medien», so fasst Balke zusammen, «reichern unsichere Dinge oder Ereignisse mit zusätzlicher Referenz an und richten auf diese Weise Adressen ein und begründen oder entziehen Handlungsmacht. Medien bringen den Raum der kollektiven wie individuellen Adressierung und damit: die Grenzen der Gesellschaft bzw. die Grenzen kommunikativer Erreichbarkeit und Zugehörigkeit allererst hervor» (S. 21). Das Potenzial von ANT sieht Balke darin, dass die Frage

der Adressierung und Be-/Handlung prozesshaft und damit offen und variabel bleibt. Er verdeutlicht dies im Vergleich mit der Systemtheorie, die zu einer Irrealisierung des Sozialen und einer Entwertung des Dings beigetragen habe und die Frage der Agenten und Adressaten von Kommunikationen als immer schon gelöst annehme, anstatt sich mit ihrer divergierenden und konflikthaften Genese zu befassen.

Auch der Sammelband *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?* greift das Problem des delegierten und verteilten Handelns auf. In einer breit angelegten kulturwissenschaftlichen Perspektive setzt sich der Band mit der Frage auseinander, welche Konsequenzen das Konzept einer verteilten Handlungsmacht für Modelle von Gemeinschaft, Gesellschaft, Kultur und Politik hat, und welche Neu-Perspektivierungen von Medien in diesem Kontext möglich und notwendig werden. Wiederum wird in der Einleitung betont, dass es bei der «verteilten Handlungsmacht» eben nicht darum geht, eine gegebene Größe möglichst gerecht zu verteilen. Stattdessen ist mit dem Begriff der Unmenge «das Spannungsfeld einer geteilten Situation» (S. 8) aufgerufen, das darauf verweist, dass Aktanten im Sinne Bruno Latours nicht mit sich selbst identisch sind und sich in und durch die Gemeinschaft mit anderen Aktanten verändern. Der Begriff der Unmenge zielt auch darauf, diejenigen Anteile der Menge zu bestimmen, die «repräsentational keinen Anteil» haben (S. 9). Mit Bezug auf die Arbeiten von Jean-Luc Nancy, Antonio Negri, Jacques Rancière, Gilles Deleuze und Jacques Derrida soll die Verteilung der Handlungsmacht und die Existenz einer Vielheit von Aktanten als Konflikt begriffen (und erhalten) werden. Von der «Gretchenfrage» der Medientheorie führt diese Publikation insgesamt allerdings weg. Stattdessen wird die politische und konflikthafte Dimension der verteilten Handlungsmacht gestärkt, die wiederum in den vorher genannten Publikationen vernachlässigt wird.

Die Verteilung von Handlungsmacht zwischen Personen, Dingen und Apparaten wird im Sammelband anhand von Philosophie und Tanz (Leander Scholz; Astrid Kusser), Kunst und Kolonialdiskursen (Ilka Becker; Felix Aster), aber auch Literatur und Film (Michael Cuntz; Thomas Elsaesser; Lorenz Engell) untersucht. Schon die beiden Beiträge zum Film zeigen, wie vielfältig die punktuellen und konzeptionellen Anschlüsse an ANT ausfallen. Während sich Thomas Elsaessers Beitrag etwa mit der Frage befasst, wie innerhalb des Films und der Filmgeschichte Handlungsmacht zur Kategorisierung von Figuren eingesetzt wird und das Verhältnis von ProtagonistInnen und Nebenfiguren ebenso hervorbringt wie unterschiedliche Typen von ProtagonistInnen, befragt der Beitrag von Lorenz Engell die Kinematografie selbst als eine Form der verteilten Handlungsmacht. Das bewegte Bild erscheint dabei als «Mischwesen», das als Ding oder Artefakt sieht und selbst gesehen wird, denkt und selbst bedacht wird, handelt

und (z. B. filmwissenschaftlich) behandelt wird. Anhand der Darstellung von Massenszenen, des filmischen Verhältnisses zum Ding und seiner Affinität zu Traum- und Gedächtnissequenzen wird der Film als Agentur, die Handlungsmacht zugleich bündelt und dezentriert, untersucht. Es geht hier weniger darum, das Medium selbst als actor-network zu analysieren und in Operationsketten zu überführen, als darum, zu zeigen, wie das Medium Film Handlungsmacht verteilt und dies zugleich (mit-)reflektiert.

Alle genannten Publikationen deuten auf das enorme Potenzial der Actor-Network-Theory für die Medienwissenschaft hin. Es wird künftig darum gehen, dieses Potenzial noch spezifischer für die unterschiedlichen Bereiche und Ebenen der Medienwissenschaft, von der Medientheorie und Medien-geschichte bis hin zu Produktions- und Rezeptionsstudien auszuloten. Um eine genauere Bestimmung des Gewinns und der innovativen Qualität der Actor-Network-Theory für die Medienwissenschaft vornehmen zu können, erscheint es außerdem ratsam, längst etablierte medienwissenschaftliche Modelle, die (bislang auch ohne Bezug zur Actor-Network-Theory) einen prozessual bestimmten Medienbegriff vorangetrieben haben, in die aktuelle Debatte einzubeziehen. Denn so produktiv die skizzierte Entgrenzung des Medialen auch sein mag, wird sie – anders als in der Sozialwissenschaft – für die Medienwissenschaft erst dann produktiv, wenn sie zwischen Medialisierungsprozessen und Medien (als deren kurzfristige Effekte) eine plausible Relation herstellen kann und nicht etwa alles zum Medium werden lässt. Anschlüsse wären hier ebenso an die Cultural Studies denkbar, etwa an Jay David Bolter und Richard Grusins Begriff der Remediation (*a medium is that which remediates*), aber auch an diejenigen Arbeiten, die sich auf Einzelmedien beziehen. Hier könnte die Actor-Network-Theory die Frage des Mediengebrauchs durchaus erhellen und gegebenenfalls neu konzeptualisieren. Auch die Frage, wie sich Netzwerke von Aktanten beispielsweise zu Foucaults Dispositivbegriff verhalten (als Ergänzung oder Ersetzung?), blieb in der bisherigen Debatte unberücksichtigt. Und schließlich wäre auch der Rückgriff auf medien-theoretische Modelle (z. B. Medien-Werden, Technologien als Diskurse, Mediologie) geeignet, um den Gewinn der ANT für die Medienwissenschaft deutlicher als bisher zu profilieren. Dass stattdessen im Kontext der deutschsprachigen Rezeption der Actor-Network-Theory die Frage der Technik und des technischen Aprioris im Vordergrund steht, muss nicht verwundern. Geoffrey Winthrop-Young hat soeben, in einer anderen aktuellen Debatte, eine Erklärung angeboten: Das technische/mediale Apriori gilt demnach, selbst noch im Versuch seiner Überwindung, als Lieblingsproblem der deutschsprachigen Medientheorie.

1 Sybille Krämer, Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren, in: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/M. (Fischer) 2003, 78–90.

2 Krämers aktuelle Auseinandersetzung mit dem Modell des Boten knüpft ebenfalls an diese Problemstellung an. Vgl. Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2008.

3 Z. B. auch: AG Medienwissenschaft und Wissenschaftsforschung, «Hot Stuff»: Referentialität in der Wissenschaftsforschung, in: Harro Segeberg (Hg.), *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*, Marburg (Schüren) 2009, 52–79.

4 Vgl. hierzu umfassend: Tristan Thielman, Jörg Doring (Hg.), *Medien-geographie. Theorie – Analyse – Diskussion*, Bielefeld (transcript) 2009. (Neben einer Übersetzung von Bruno Latours Text über die Logistik der *immutable mobiles* enthält der Band auch Beiträge von Manovich, Virilio, Schüttelpelz u. a.).

5 Vgl. hierzu auch einen Band, der erst nach Fertigstellung dieser Rezension erscheint: Tristan Thielmann, Erhard Schüttelpelz, Peter Gendolla (Hg.), *Akteur – Medien – Theorie*, Bielefeld (transcript) 2009. Dieser stellt vor allem die Arbeiten aus dem Umfeld des *Centre de la Sociologie de l'Innovation*, darunter die Arbeiten von Antoine Hennion, vor.

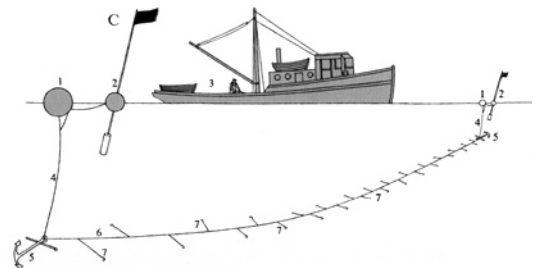
6 Vgl. hierzu auch Erhard Schüttelpelz, Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken, in: *Archiv für Mediengeschichte*. Bd. 6, Kultur-geschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?), Weimar (Verlag der Bauhaus-Universität Weimar) 2006, 87–110.

Literatur:

Georg Kneer, Markus Schroer, Erhard Schüttelpelz (Hg.), *Bruno Latours Kollektive*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2008.

Lorenz Engell, Joseph Vogl, Bernhard Siegert (Hg.), *Agenten und Agenturen* (Archiv für Mediengeschichte Bd. 8), Weimar (Verlag der Bauhaus-Universität Weimar) 2008.

Ilka Becker, Michael Cuntz, Astrid Kusser (Hg.), *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?* (Mediologie Bd. 16), München (Fink) 2008.



Empathie, Affekt und die «ethische Wende» in Kultur- und Medienwissenschaft

Besprochen von MICHAEL WEDEL

Medien, Film und Fernsehen zumal, vermitteln nicht nur Informationen, sie produzieren auch Emotionen. In der Regel verlaufen dabei beide Prozesse, der Prozess der Informationsvermittlung und der Prozess der emotionalen Affizierung, parallel zueinander und sind reziprok aufeinander bezogen. Sie gewinnen dadurch eine Komplexität, die ihre jeweilige theoretische Fassung und analytische Sondierung vor nicht zu unterschätzende Herausforderungen stellt. Die medienwissenschaftliche Forschung ist diesen Herausforderungen lange eher ausgewichen, als dass sie sich ihnen gestellt hätte. So haben sich zum Beispiel strikt narratologisch bzw. kognitionspsychologisch ausgerichtete Ansätze immer wieder auf Positionen zurückgezogen, die in der Wechselwirkung von intentionaler Kodierung und rational gesteuertem Verstehen diskursiver Zusammenhänge das dominante Wahrnehmungsmuster von Filmen und Fernsehsendungen erkannten. Die Frage, welchen Anteil die emotionale Involvement des Zuschauers an Verstehensprozessen hat, ist von der internationalen Forschung spät, von der deutschsprachigen Film- und Fernsehwissenschaft gar erst in den letzten Jahren entschiedener in den Blick genommen worden.¹

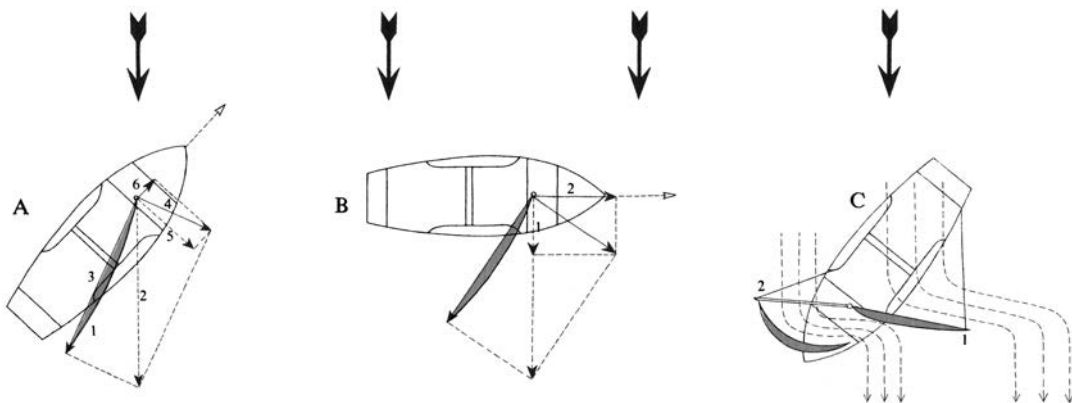
Angesichts des offensichtlichen Affizierungspotenzials von Film und Fernsehen – ganz zu schweigen von interaktiven Digital-Formaten wie Computerspielen – mutet die reichlich verspätete Hinwendung zur emotionalen Wirkungsdimension medial vermittelter Erfahrung umso befremdlicher an. Auch scheint sie weniger fachspezifisch motiviert zu sein als vielmehr wissenschaftsstrategisch im Zusammenhang mit jüngeren Tendenzen einer kulturwissenschaftlichen Emotionsforschung zu stehen, der es darum geht, textsemiotische und rezeptionsästhetische Ansätze mit Theoremen der philosophischen Ästhetik und Erkenntnissen der Verhaltensbiologie, klinischen Psychologie und der Neuropsychiatrie zu verbinden.² Allgemein ist hier zu beobachten, dass klassische ästhetische bzw. psychoanalytisch inspirierte Konzepte subjektiver Gefühlsübertragung, wie die der «Einfühlung» oder der «Identifikation», von einer theoretischen Modellierung

abgelöst werden, die «Affekt» und «Empathie» als zentrale Größen medialer Emotionalisierung betrachtet.³

Als durchaus repräsentativ für diese übergreifende kulturwissenschaftliche Trendwende können die Arbeiten des Literaturwissenschaftlers Fritz Breithaupt gelten, die in *Kulturen der Empathie* zu einer schlüssigen Theorie ausgearbeitet sind.⁴ Aus drei grundlegenden Elementen kulturell induzierter Empathie-Phänomene – ihrer Verzeitlichung, Situationsbedingtheit und dem notwendigen Akt der Parteinahme innerhalb einer triadischen Struktur der Konfliktbeobachtung – synthetisiert Breithaupt ein Modell narrativer Empathie, das anderen Prozessen der emotionalen Anbindung, z.B. eben jenen der «Einfühlung», «Identifikation» oder «Sympathie/Antipathie», funktional vorgelagert ist. Können die genannten Prozesse laut Breithaupt als «Formen der kommunikativen Reziprozität von Emotionen» verstanden werden, so kommt der Empathie eine besondere Funktion zu, insofern sie «erst ermittelt, worin in bestimmten Situationen eine Sympathie-Leistung bestehen könnte» (S. 111). In ihrer grundlegenden katalytischen Funktion ist Empathie ihrerseits abhängig von der «Urszene der Parteinahme» (vgl. S. 16) im Prozess eines je spezifisch verlaufenden «Mechanismus der Narration» (S. 114). Entsprechend wird der Begriff von Breithaupt wie folgt definiert:

Empathie ist die Zugehörigkeit, die man empfindet, wenn man die Partei für den einen (und nicht den anderen) ergriffen hat. Hervorgerufen wird diese Zugehörigkeitsempfindung durch die (emotionalen und rationalen) Strategien, durch die man seine Entscheidung zur Parteinahme narrativ legitimiert. Ein mögliches Ende der Zugehörigkeitsempfindung ergibt sich aus dem Ende des Konflikts, in dem sich der andere befindet. (S. 116)

Die Entwicklung empathischer Gefühle setzt damit immer auch einen aktiven Zuschauer voraus, dessen Rezeptionsakt über die reine Beobachtung hinaus zumindest zwei funkti-



onal aufeinander bezogene Leistungen umfasst: Zum einen die kausale Verknüpfung einzelner Begebenheiten und die kritische Evaluierung der im Verlauf der Narration angebotenen Erklärungen, inklusive der Projektion alternativer Szenarien. Sowie zum anderen die Entscheidung, wessen Partei bei diesem narrativen Brückenbau, der normative wie auch individuelle oder kulturelle Kriterien involviert, ergriffen wird (vgl. S. 165)

Das Modell narrativer Empathie als Parteinahme impliziert zugleich die Zurückweisung einer als imaginäre Verschmelzung der Perspektiven von Zuschauer und Figur gedachten Identifikation, die auf Ähnlichkeit beruht und situationsunabhängig ist. Es operiert vielmehr mit einem prozessual-dynamischen und radikal konstruktivistischen Subjekt-Begriff. Jeder Vorstellung von einem «essentiellen Ich» als Grundlage einer «intimen Zweierbeziehung», als die Identifikation seit Theodor Lipps oft verstanden worden ist, wird auf diese Weise auf beiden Seiten der Boden entzogen. Als Kernstruktur von Empathie disqualifiziert Breithaupt die identifikatorische Logik entsprechend als «ein eher kulturell-historisch determiniertes Vorurteil» (S. 166).

Als Fallstudien zur Analyse von narrativer Empathie in fiktionalen Werken dienen Breithaupt in erster Linie literarische Werke (vor allem E. T. A. Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* und Theodor Fontanes *Effi Briest*). Obwohl einzelne Fernsehsendungen und Filmbeispiele im Verlauf der Argumentation nur am Rande Erwähnung finden, wird den technischen Medien als solchen doch an verschiedenen Stellen hervorgehobene Bedeutung bei der kulturellen Konstruktion narrativer Empathie zugestanden (vgl. S. 147, 151, 156). So bestche die Besonderheit der filmischen Induktion von Empathie darin, dass sie «Möglichkeiten der Teilnahme außerhalb des Narrativen» biete:

Zum einen ist der Film bestens geeignet, Affekte wie die emotionale Ansteckung hervorzurufen, oder mittels Spiegelneuronen unmittelbare Synchronisation mit dem

Zuschauer zu bewirken. Zum anderen kann die durch die Kamera vorgegebene Perspektive (etwa: «subjektive Kamera») dem Zuschauer die Auswahl der Perspektive abnehmen. Insofern dem Zuschauer damit ein Teil seiner Entscheidung abgenommen wird, erweist sich der Film als weniger narrativ, da der Zuschauer weniger Spielraum findet (und seiner Parteinahme teilweise enthoben ist [...]). Die neue und nicht-narrative Aufgabe, die dem Zuschauer damit zufällt, ist diejenige der schnellen Anpassung an vorgegebene Perspektivwechsel. (S. 145)

Die von Breithaupt an dieser Stelle nur kurz und schematisch angerissenen Möglichkeiten eines primär ästhetisch definierten, sinnlich vermittelten Affizierungsvermögens des Films öffnen ein weites Feld jenseits des Narrativen, das sich auf ähnliche Weise auch für andere Formen emotionaler Anteilnahme geltend machen lässt.

Am Beispiel des US-amerikanischen Kinos hat Carl Plantinga ihnen in seinem jüngsten Buch einen systematischen Fassungsversuch gewidmet, dem die Unterscheidung zwischen Emotionen als *concern-based construals* und der breiter angelegten Kategorie der Affekte zur Bezeichnung jeder Art von Gefühlszuständen und Zuständen sinnlich-körperlicher Erregung zugrunde liegt. Wie für Breithaupt Empathie, so beinhalten Emotionen für Plantinga generell eine stärkere kognitive Komponente, da sie narrativ motiviert, situationsbedingt und auf die Anliegen und Bedürfnisse der jeweiligen Zuschauer bezogen sind, während affektive Erfahrung jeder bewussten Durchdringung unzugänglich bleiben kann (S. 29). Das Filmerlebnis eines klassischen Hollywoodfilms konstituiert sich demnach als ein Agglomerat von Emotionen und Affekten, das von Plantinga in einen ganzen Katalog von Unterkategorien aufgefächert wird: direkte, sympathetische / anti-pathetische, Artefakt- und Meta-Emotionen verbinden sich hier mit Strategien der affektiven Präfokussierung und der affektiven Mimikry. Aus der Gesamtheit der möglichen Effekte und ihrer charakteristischen Orchestrierung leitet

By returning to the psychoanalytic concept of identification, but not through Lacan, my project follows through some missed conceptual openings for working through rather than closing down the project that emerged around identification and representation. First, I propose that the concept of filmic identification may be reworked by shifting the discussion from identification to a related term: empathy. By «empathy», I mean the reflexive experience of awareness of the thoughts, emotions [...] or concerns of an other or others. [...] My second proposal is that projection and the concept of projective identification can be important aspects of empathetic identification. (S. 23 f.)

Cartwrights für die Analyse ihrer Filmbeispiele in Anschlag gebrachten Kernkonzepte der «projektiven Identifikation», der «Introjektion», «Inkorporation» und des «potenziellen Raumes» eröffnen nicht nur die Diskussion um die Relevanz psychoanalytischer Theoriebildung für die Analyse affektiver Filmwirkungen neu. Sie verlagern zugleich, in Fortführung früherer Arbeiten von Mary Ann Doane und Kaja Silverman, den Schwerpunkt von der Ebene des Visuellen in den Bereich des Akustischen, wo die affektive Scharnierfunktion von Sprachvermögen und Stimmwahrnehmung sowohl in den intersubjektiven Binnenverhältnissen der Fiktion als auch im Außenverhältnis zum Zuschauer in den Vordergrund tritt.

Gerade weil die Ansätze und Gegenstände der drei besprochenen Bücher sich so sehr voneinander unterscheiden, erscheinen ihre Gemeinsamkeiten symptomatisch für die übergeordneten aktuellen Tendenzen der kultur- und medienwissenschaftlichen Emotionsforschung. Zu ihnen gehört der bemerkenswerte Umstand, dass alle drei Autoren jene Formen von Gemeinschaft, die von den untersuchten Empathie-, Emotions- und Affekt-Phänomenen hergestellt werden, nicht nur akribisch in ihrer narrativen und ästhetischen Verfasstheit ausmodellieren, sondern auch kritisch auf ihre moralischen und gesellschaftlichen Implikationen hin befragen: Im Akt der emotionalen Parteinahme generiert Empathie immer zugleich auch Antipathie, das Gefühl von subjektiver Teilhabe immer zugleich auch die Konstruktion und Ausgrenzung eines «Anderen». Ungeachtet der Grabenkämpfe zwischen verschiedenen theoretischen Schulen und ihren Begrifflichkeiten auf diesem boomenden Forschungsfeld besteht in der Tatsache seiner «ethischen Wende» am Ende vielleicht die wichtigste Erkenntnis.

1 Zu nennen sind hier die Kieler Jahrestagung der GfM im Jahr 2000 und der entsprechende Tagungsband: Jan Sellmer, Hans J. Wulff (Hg.), *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*, Marburg (Schüren) 2002 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, Bd. 10); der aus einer Zürcher Tagung zu Ehren Christine Noll Brinkmanns resultierende Band: Matthias Brüttsch, Vinzenz Hediger, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler, Ursula von Keitz (Hg.), *Kinoergefühle. Emotion und Film*, Marburg (Schüren) 2005 (Zürcher Filmstudien, Bd. 12); sowie die internationale Tagung der Society for Cognitive Studies of the Moving Image (SCSMI) 2006 in Potsdam, deren Beiträge in zwei Sammelbänden dokumentiert sind: Joseph D. Anderson, Barbara Fisher Anderson (Hg.), *Narration and Spectatorship in Moving Images*, Newcastle (Cambridge Scholars Publishing) 2007; Thomas Schick, Tobias Ebbrecht (Hg.), *Emotion – Empathie – Figur. Spielformen der Filmwahrnehmung*, Berlin (Vistas) 2008 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 62).

2 Ein prominentes Beispiel für diese Tendenz ist im deutschsprachigen Raum der an der Freien Universität Berlin angesiedelte Exzellenzcluster *Languages of Emotion*: www.languages-of-emotion.de/, gesehen am 7. 7. 2009.

3 In der Filmtheorie kann der gehobene Stellenwert beider Begriffe einerseits auf den Affekt-Begriff im Rahmen der Kino-Philosophie von Gilles Deleuze zurückgeführt werden, andererseits auf die Entdeckung der sogenannten «Spiegelneuronen» als neurologischer Basis von Empathie. Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1989, insbes. 123–170; Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *Empathie und Spiegelneuronen. Die biologische Basis des Mitgefühls*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2008.

4 Vgl. z. B. das von Fritz Breithaupt zusammen mit Claudia Breger als Gastherausgeber verantwortete Sonderheft «Empathie und Erzählung» der Deutschen Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjS), Heft 3, Stuttgart (Metzler) 2008.

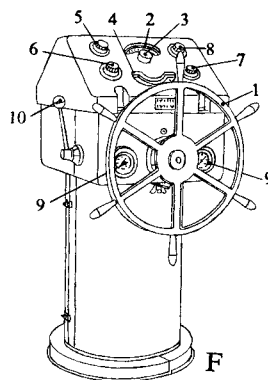
5 Breithaupt unternimmt eine ähnlich gelagerte Revision des Katharsis-Effekts in der klassischen Tragödientheorie. Für ihn stellt die «aristotelische Schere», die sich in der Katharsis öffnet, das Kernparadox empathischer Erfahrung dar. Vgl. Breithaupt, *Empathie*, 139 ff.

Literatur:

Fritz Breithaupt, *Kulturen der Empathie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2009.

Lisa Cartwright, *Moral Spectatorship. Technologies of Voice and Affect in Postwar Representations of the Child*, Durham, London (Duke University Press) 2008.

Carl Plantinga, *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley, Los Angeles, London (University of California Press) 2009.



AUTORINNEN

Thomas Brandstetter, Universität Wien, wiss. Mitarbeiter am Institut für Philosophie, Forschungsschwerpunkte: Wissenschaftsgeschichte, Technikgeschichte, Kulturwissenschaften. Letzte Publikationen: *Kräfte messen. Die Maschine von Marly und die Kultur der Technik*, Berlin (Kadmos) 2008; (hg. mit Dirk Rupnow, Christina Wessely) *Sachunterricht. Fundstücke aus der Wissenschaftsgeschichte*, Wien (Löcker) 2008; *Leben im Modus des Als-Ob. Spielräume eines alternativen Mechanismus um 1900*, in: A. Avanesian, W. Menninghaus, J. Völker (Hg.), *Vita Aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Berlin (Diaphanes) 2009, 237–249.

Claudia Bregor, Indiana University (Bloomington, USA), Associate Professor of Germanic Studies und Adjunct Associate Professor of Communication and Culture and Gender Studies. Arbeitsschwerpunkte: Literatur, Film und Theater des 20. und 21. Jahrhunderts mit Schwerpunkt auf den Interrelationen von Gender, Sexualität und Ethnizität sowie Literatur-, Medien- und Kulturtheorie. Buchprojekt zur Ästhetik «narrativer Performanz» in der Gegenwartskultur. Aktuelle Buchpublikation: (hg. mit Fritz Breithaupt), *Empathie und Erzählung*, Freiburg, Breisgau (Rombach) 2009 (im Druck); thematisch einschlägige Aufsatzpublikation: *Gods, German Scholars, and the Gift of Greece: Friedrich Kittler's Philhellenic Fantasies*, in: *Theory, Culture, and Society*, 23, 7–8, Dez. 2006, 111–134.

Georges Didi-Huberman ist Philosoph und Kunsthistoriker an der *Ecole des hautes études en sciences sociales* in Paris und war 2009 Fellow am IKKM Weimar. Publikationen in deutscher Sprache: *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München (Fink) 1997; *Was wir sehen, blickt uns an – Zur Metapsychologie des Bildes*, München (Fink) 1999; *Ähnlichkeit und Berührung*, Köln (Dumont) 1999; *Bilder trotz allem*, München (Fink) 2007; *Der Mensch, der in der Farbe ging*, Zürich, Berlin (Diaphanes) 2009.

Lorenz Engell ist Professor für Medienphilosophie an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar und einer von zwei Direktoren des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) der Bauhaus-Universität. Zur Zeit forscht er zu Film und Fernsehen als philosophische Apparaturen und Agenturen, als mediale Historiografien und als Zeichensysteme sowie zu kinematografischen Motiven. Jüngste Publikationen: *Bilder der Endlichkeit*, Weimar (VDG) 2005; (hg. mit Oliver Fahle) *Philosophie des Fernsehens*, München (Fink) 2005; (hg. mit Birgit Leitner) *Philosophie des Films*, Weimar (Verlag der Bauhaus-Universität) 2007.

Vinzenz Hediger ist Professor für Film- und Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum und Mitbegründer des Forschungsnetzwerks NECS (www.necs-initiative.org). Zu seinen Publikationen zählen: (hg. mit Patrick Vonderau) *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam (Amsterdam University Press) 2009; *Nostalgia for the Coming Attraction. American Movie Trailer and the Culture of Consumption*, New York (Columbia University Press) 2010.

OHIO, Uschi Huber, geb. 1966 in Burghausen. Studium: University of Brighton und Kunstakademie Düsseldorf. Lebt in Köln. **Jörg Paul Janka**, geb. 1965 in Duisburg. Studium: Kunstakademie Düsseldorf. Lebt in Düsseldorf. Seit 1995 gemeinsame Herausgabe des Photomagazins *Ohio*. Aktivitäten mit *Ohio* (Auswahl): Präsentation *Ohio#16*, Filmpalette Köln und Parkhaus Düsseldorf, 2009; *In Stock*, Noorderlicht Fotofestival, Leeuwarden, NL, 2008; *Found and Shared*, Photographer's Gallery, London, 2007; *Ohio-e.V.*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf; *Out of print*, International Project Space, UCE Birmingham, 2004; *Ökonomien der Zeit*, Museum Ludwig, Köln, 2002.

Friedrich Kittler, Stiftungsprofessor für Medienphilosophie an der Humboldt Universität zu Berlin. Publikationen: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München (Fink) 1985; *Grammophon Film Typewriter*, Berlin (Brinkmann & Bose) 1986; *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig (Reclam) 1993; *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München (Fink) 2000; *Musik und Mathematik I. Hellas 1: Aphrodite*, Paderborn (Fink) 2006; *Musik und Mathematik I. Hellas 2: Eros*, Paderborn (Fink) 2009.

Gertrud Koch, Freie Universität Berlin, Professorin für Filmwissenschaft, Sprecherin des SFB 626 Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste, Forschungsschwerpunkte: Filmtheorie, Ästhetische Theorie, Bildtheorie, letzte Publikationen: (hg. mit Christiane Voss) *Es ist als ob. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*, München (Fink) 2009; (hg. mit Robin Curtis) *Einfühlung*, München (Fink) 2009.

John Durham Peters ist F. Wendell Miller Distinguished Professor und Department Chair of Communication Studies an der University of Iowa, Iowa City. Publikationen aus seinen Arbeitsschwerpunkten *media history and theory*: *Speaking into the Air*, Chicago (University of Chicago Press) 1999; *Courting the Abyss*, Chicago (University of Chicago Press) 2005 sowie zahlreiche neuere Aufsätze.

Sibylle Peters, Dr. phil., Projektemacherin zwischen Kulturwissenschaft und Theater. Seit 1997 in Forschung und Lehre an den Universitäten in Hamburg, München, Wales, Basel und Berlin (FU) tätig. Derzeit Projektleitung in der Forschergruppe «Interactive Science» am ZMI Universität Gießen. Leitung des Forschungstheaters im FUNDUS THEATER Hamburg. Als Performerin und Regisseurin hat sie zahlreiche Projekte realisiert – u. a. mit der *geheimagentur* (www.geheimagentur.net/). Schwerpunkte in Forschung und künstlerischer Produktion: der Vortrag als Performance, der mediale Gebrauch der Zeit, kollektive Forschungsprozesse, Theatralität und Evidenz, Theorie des Unwahrscheinlichkeitsdrives. Aktuelle Publikationen: (hg. mit Gabriele Brandstetter) *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste*, Freiburg (Rombach) 2008; (hg. mit Gabriele Brandstetter, Kai von Eikels) *Prognosen über Bewegungen*, Berlin (b-books) 2009.

Martin Rumori, Jahrgang 1976, studierte Musikwissenschaft und Informatik in Berlin. Freischaffende Tätigkeit als Klangkünstler und Klangprogrammierer. Seit 2005 künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter im Klanglabor der Kunsthochschule für Medien, Köln (KHM). Dissertationsprojekt zu interaktiven *Audio Augmented Environments* am Institut für Elektronische Musik und Akustik Graz (IEM).

Dirk Scheuring beschäftigt sich als Autor und Programmierer mit Künstlicher Intelligenz und der Kommunikation zwischen Avataren und Menschen. In den 1980er Jahren schrieb er für die Zeitschrift *Spex*, deren Herausgeber er zeitweise auch war.

Andrea Seier, Ruhr-Universität Bochum, Institut für Medienwissenschaft, Vertr.-Prof. für Filmtheorie und Filmästhetik, Forschungsschwerpunkte: Kultur- und Medientheorie, Medien und Selbstführung, Gender und Medien. Jüngste Publikationen: (mit Kathrin Peters) *Home Dance: Mediacy and Aesthetics of the Self on YouTube*, in: Pelle Snickars, Patrick Vonderau (Hg.), *The YouTube-Reader*. Stockholm, London 2009; *Mikropolitik des Fernsehens. Reality Fernsehen als Regierung aus der Distanz*, in: *KultuRRevolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie*. Heft 55/56, März 2009, Essen (Klartext), 47–52.

Martin Warnke ist Privatdozent für Informatik/Digitale Medien an der Leuphana Universität Lüneburg und Leiter des dortigen Rechen- und Medienzentrums. Zusammen mit Rolf Großmann verantwortet er den Minor «Digitale Medien/Kulturinformatik». Bis einschließlich 2008 war er Sprecher des Fachbereichs «Informatik und Gesellschaft» des GI e.V. Publikationen: (Hg. mit Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen), *HyperKult*, Basel (Stroemfeld) 1997 und *HyperKult II*, Bielefeld (transcript) 2005; *Der Zeitpfeil im Digitalen*, Stuttgart (Alcatel SEL Stiftung) 2004.

Michael Wedel, Universität Amsterdam, Assistenzprofessor für Geschichte und Theorie der Medien und Kultur. Forschungsschwerpunkte: Mediengeschichte, Filmästhetik, Genretheorie. Letzte Publikation: Konrad Wolf – Werk und Wirkung, in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* (BFF), Bd. 63, hg. mit Elke Schieber, Berlin (Vistas) 2009.

Christoph Weinberger studierte Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien. Er betreibt derzeit ein Doktoratsstudium im Fachbereich Philosophie an der Universität Wien und war von 2007 bis 2008 Junior-Fellow am IFK (Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften) in Wien. Forschungsaufenthalte an der Humboldt Universität zu Berlin (2007) und an der Columbia University in New York (2008–2009). Diverse Publikationen in österreichischen Tageszeitungen als Kultur- und Wissenschaftsjournalist (u. a. in: *Die Presse*).

André Wendler ist wissenschaftlicher Mitarbeiter des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie an der Bauhaus-Universität Weimar. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Geschichte und Philosophie des Films und des Kinos sowie in der Geschichte und Theorie der Medien der Musik. Zuletzt erschienen: *Wasermusik*, in: Butis Butis (Hg.), *Stehende Gewässer: Medien der Stagnation*, Berlin (Diaphanes) 2007, 295–304; *Bach im Kino. Wer und was Geschichte machen*, in: *Archiv für Medien-geschichte. Agenten und Agenturen*, 8/2008, Weimar, 93–100.

BILDNACHWEISE

- S. 8** aus: *Der große Duden*, Bd. 3: *Bildwörterbuch der deutschen Sprache*, 2. Aufl., Mannheim (Bibliographisches Institut AG) 1958, 450
- S. 16** <http://netzspannung.org/tele-lectures/series/iconic-turn/>, dort datiert 13. 7. 2007, zuletzt gesehen am 6. 7. 2009
- S. 17 oben** <http://videlectures.net>, zuletzt gesehen am 6. 7. 2009
- S. 17 unten** <http://www.yovisto.com/play/1133>, dort datiert Oktober 2005, zuletzt gesehen am 30. 8. 2009
- S. 20** <http://www.yovisto.com/play/10502>, dort datiert Oktober 2008, zuletzt gesehen am 6. 7. 2009
- S. 21 oben** http://video.lernfunk.de/watch?seminar=femafog&lecture=femafog_2009_4_17_10_18&related=lernfunk#, dort datiert 17. 4. 2009, zuletzt gesehen am 6. 7. 2009
- S. 21 unten** <http://www.abendschule-der-verschwendung.org/vorlesungen/berger-mann-vom-wissen-zum-unwissen>, dort datiert Juni 2009, zuletzt gesehen am 6. 7. 2009
- S. 22** <http://www.netzeitung.de/entertainment/kuttner/658732.html>, dort nicht datiert, zuletzt gesehen am 6. 7. 2009
- S. 23** <http://www.abendschule-der-verschwendung.org/vorlesungen/peschka-auto-didaktismus>, dort datiert Juni 2009, zuletzt gesehen am 6. 7. 2009
- S. 24 oben** <http://www.ted.com/>, dort nicht datiert, zuletzt gesehen am 6. 7. 2009
- S. 24 unten** http://www.ted.com/talks/bill_gates_unplugged.html, dort datiert Februar 2009, zuletzt gesehen am 6. 7. 2009
- S. 27** http://www.youtube.com/watch?v=ji5_MqicxSo, dort datiert 20. 12. 2007, zuletzt gesehen am 6. 7. 2009
- S. 28** aus: *Der große Duden*, Bd. 3: *Bildwörterbuch der deutschen Sprache*, 2. Aufl., Mannheim (Bibliographisches Institut AG) 1958, 241
- S. 33** aus: *Der große Duden*, Bd. 3: *Bildwörterbuch der deutschen Sprache*, 2. Aufl., Mannheim (Bibliographisches Institut AG) 1958, 424/425
- S. 36** aus: *Der Duden*, Bd. 3: *Bildwörterbuch der deutschen Sprache*, 3. Aufl., Mannheim, Wien, Zürich (Bibliographisches Institut) 1977, 244
- S. 50** Copyright: Georges Méridon. Originalabzug: 50,8 cm x 61 cm, Farbe
- S. 54/55** aus: *Écrits d'Eisenstein* (8), in: *Cahiers du Cinéma* 217, November 1969, 14–23, 16
- S. 62** <http://www.i-tn.de/>, dort nicht datiert, zuletzt gesehen 30. 8. 2009
- S. 63** <http://www.hunch.com>, dort nicht datiert, zuletzt gesehen 30. 8. 2009
- S. 65** Die Ginsterkatze, aus: Gustav von Hayek, *Handbuch der Zoologie*, Bd. 4: *Vertebrata allantoidica: Reptilia, Aves, Mammalia*, Wien (Carl Gerold's Sohn) 1893, 504
- S. 67** Raubkatzen, aus: *Bilder-Atlas zum Conversations-Lexikon: ikonographische Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, bearbeitet von Johann Georg Heck, Abth. 1: *Mathematische und Naturwissenschaften*, Leipzig (Brockhaus) 1849, o. S.
- S. 70** Echsen, aus: *Bilder-Atlas zum Conversations-Lexikon: ikonographische Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, bearbeitet von Johann Georg Heck, Abth. 1: *Mathematische und Naturwissenschaften*, Leipzig (Brockhaus) 1849, o. S.
- S. 73** *Chamaeleo vulgarius*, aus: Gustav von Hayek, *Handbuch der Zoologie*, Bd. 4: *Vertebrata allantoidica: Reptilia, Aves, Mammalia*, Wien (Carl Gerold's Sohn) 1893, 22
- S. 76** aus: Jasia Reichardt (Hg.), *Cybernetics Serendipity. The Computer and the Arts*, London, New York (Studio International) 1968 (Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung, Institute of Contemporary Art, London), 39
- S. 79** aus: Rolf Strehl, *Die Roboter sind unter uns. Ein Tatsachenbericht*, Oldenburg (Gerhard Stalling) 1952, zwischen 160 und 161
- S. 96** aus: Helmut Gold, Annette Koch (Hg.), *Fräulein von Amt*, München (Prestel) 1993, 29
- S. 100** aus: Rolf Strehl, *Die Roboter sind unter uns. Ein Tatsachenbericht*, Oldenburg (Gerhard Stalling) 1952, zwischen 32 und 33
- S. 105–112** Copyright für die Zusammenstellung der Bilder: Ohio, 2009
- S. 116, 119, 120** Copyright: Martin Rumori, 2008
- S. 123–141** alle Abbildungen aus: *Tre Tryckare, Seefahrt. Nautisches Lexikon in Bildern*, 3. Aufl., Bielefeld, Berlin (Verlag Delius, Klasing & Co) 1972, 252, 235, 178, 245, 178, 244, 177, 47

IMPRESSUM

Herausgeberin Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V.
c/o Prof. Dr. Vinzenz Hediger, Ruhr-Universität Bochum,
Institut für Medienwissenschaft, Universitätsstr. 150,
44780 Bochum, info@gfmedienwissenschaft.de,
www.gfmedienwissenschaft.de

Redaktion Ulrike Bergermann, Braunschweig (V.i.S.d.P.);
Oliver Fahle, Bochum (Koordination Beirat); Ute Holl, Basel
(Koordination Laborgespräche); Andreas Jahn-Sudmann,
Göttingen (Koordination Webseite); Petra Löffler, Wien
(Koordination Peer Reviewing); Kathrin Peters, Braunschweig
(Bildredaktion); Claus Pias, Wien; Markus Stauff,
Amsterdam (Redaktion Besprechungen)

Redaktionsanschrift: Zeitschrift für Medienwissenschaft
c/o Prof. Dr. Ulrike Bergermann, HBK Braunschweig,
Institut für Medienforschung, Postfach 25 38,
38015 Braunschweig, info@zfmedienwissenschaft.de,
www.zfmedienwissenschaft.de

Schwerpunktredaktion Heft 1

Ulrike Bergermann, Claus Pias

Beirat Marie-Luise Angerer (Köln), Inge Baxmann
(Leipzig), Cornelius Borck (Lübeck), Mary Ann Doane
(Providence), Mladen Dolar (Ljubljana), Lorenz Engell
(Weimar), Gertrud Koch (Berlin), Thomas Y. Levin
(Princeton), Anthony Moore (Köln), Avital Ronell (New
York), Martin Warnke (Lüneburg), Hartmut Winkler
(Paderborn), Geoffrey Winthrop-Young (Vancouver)

Grafische Konzeption und Satz Stephan Fiedler, Berlin
www.stephanfiedler.eu

Druck und buchbinderische Weiterverarbeitung
MB Medienhaus Berlin GmbH

Die **Zeitschrift für Medienwissenschaft** erscheint 2009
in einem Band mit einem Heft. Ab 2010 wird die Zeitschrift
in einem Band mit zwei Heften erscheinen.

Jahresabonnement (Print und Online 2010) € 54,80
Einzelheft (Print) € 29,80 (Preise zzgl. Versandkosten)

Das Abonnement verlängert sich jeweils um ein weiteres
Jahr, falls es nicht 8 Wochen vor Ablauf eines Kalenderjahres
gekündigt wird.

Mitglieder der Gesellschaft für Medienwissenschaft erhalten
die Zeitschrift für Medienwissenschaft kostenlos.
Mitgliedschaft: www.gfmedienwissenschaft.de/gfm/mitglieder/

Verlag Akademie Verlag GmbH,
Markgrafenstr. 12 – 14, 10969 Berlin,
info@akademie-verlag.de, www.akademie-verlag.de

Geschäftsführung: Dr. Christine Autenrieth
Verlagsleitung: Dr. Sabine Cofalla

Anzeigenannahme: Christina Gericke, Akademie Verlag
GmbH, Telefon (030) 422 006 40; Fax (030) 422 006 57;
E-Mail: gericke@akademie-verlag.de

Bestellung: Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH,
Journals Service, Rosenheimer Str. 145, 81671 München,
Telefon (089) 450 512 29; Fax (089) 450 513 33;
E-Mail: vertrieb-zs@oldenbourg.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die der Übersetzung.
Kein Teil dieser Zeitschrift darf in irgendeiner Form – durch
Fotokopie, Mikrofilm oder irgendein anderes Verfahren –
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenver-
arbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen oder
übersetzt werden.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

© 2009 by Akademie Verlag GmbH
Printed in the Federal Republic of Germany

ISSN 1869-1722

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Deutschen Forschungsgemeinschaft

DFG

Dank Die ZfM dankt der Deutschen Forschungsgemein-
schaft für die finanzielle Förderung im Rahmen der
Programme für wissenschaftliche Literatur- und Informa-
tionssysteme (LIS), der Hochschule für Bildende Künste
Braunschweig für die Mittel aus der Forschungsförderung
sowie dem Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Lehrstuhl
für Theorie und Geschichte bilddokumentarischer Formen
am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität
Bochum für ihre finanzielle Unterstützung. Beim Korrektorat
war Theresa Bränzel (Braunschweig) eine große Hilfe.
