6|2|2015

Meiner

Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung

SCHWERPUNKT Sendung

Mit Beiträgen von

Carmen Alfaro Giner, François de Callières, Barbara Cassin, Christian Demand, Anett Holzheid, Jochen Hörisch, Ekkehard Knörer, Tobias Nanz, Glenn Peers, John Durham Peters, Jens Schröter, Markus Stauff, Daniela Wentz

Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung

Herausgegeben von
Lorenz Engell und Bernhard Siegert

Heft 6|2 (2015)

Schwerpunkt Sendung

FELIX MEINER VERLAG | HAMBURG

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

ISSN 1869-1366 | ISBN 978-3-7873-2831-4

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2015. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Inhalt Heft 6|2 (2015)

Editorial

Lorenz Engell / Bernhard Siegert 5

Aufsätze

Jens Schröter
Das mediale Monopol des Staates und seine Verteidigungslinien 13

Glenn Peers
Framing and Conserving Byzantine Art at the Menil Collection: Experiences of Relative Identity 25

Carmen Alfaro Giner
Das Einhüllen und Fesseln des Körpers in den indoeuropäischen Kulturen. Zu einigen Metaphern des magischen Schutzes vor Toten und Wiedergeborenen 45

Debatte: Debattieren

Christian Demand / Ekkehard Knörer
Debattenkultur 61

Archiv

François de Callières
Der staatserfahrene Abgesandte 67

Tobias Nanz
Kommentar 75

Schwerpunkt: Sendung

Jochen Hörisch
»Schicksal, also ein von einer höhern Macht Gesendetes, das wir empfangen sollen«. Über Sendungen und Sendungsbewusstsein 83

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

John Durham Peters
Gott und Google 93

Daniela Wentz
Wozu senden? Sendevisionen im Ersten und Dritten Fernsehzeitalter 109

Markus Stauff
The Second Screen: Convergence as Crisis 123

Anett Holzheid
Sendungsbewusstsein im Zeitalter der Kurzkommunikation.
Die Postkarte 145

Barbara Cassin
Google Control 161

Abstracts 171

Autorenangaben 175

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Editorial

Auch die Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung erreicht ihre Leserinnen und Leser als Sendung, als Postgut auf dem Wege der Zustellung nämlich. Wer immer sie liest, hat also mit der Sendung zu tun. Allein das schon ist ein Grund, sich mit der Sendung zu befassen. Und ein gewichtiger Grund dazu: Phänomen und Begriff der Sendung haben, das leuchtet schon intuitiv jeder Postkundin, jedem Radiohörer, jedem Gottesdienstbesucher und jeder Goethe-Leserin ein, eine enorme medienwissenschaftliche Relevanz. Als empirischen, kulturtechnischen Sachverhalt kann man die Sendung – also etwa diese Ausgabe der ZMK – physisch in Händen halten (oder auch nicht, wenn die Postsache nicht ankommt), annehmen oder zurückweisen, man kann sie technisch, etwa als Druck- und Redaktionserzeugnis herstellen, sie aufgeben und abholen, verwalten und organisieren, sie bewirtschaften – aber die Sendung lässt sich auch fühlen, verspüren und bemerken, erfüllen und verfehlen, kann bewegen und berühren oder eben unberührt lassen. Ganz real affiziert und attachiert sie, richtet aus und sendet selbst. Als medienphilosophisches Konzept genommen, besitzt die Sendung folglich das Potential zur Entfaltung komplexer Grundannahmen der Medientheorie und zugleich zu ihrer reduzierenden Bündelung und Einfassung. Sie verbindet und durchkreuzt ganz grundsätzlich das begrifflich sorgsam Getrennte, zum Beispiel das Heilige und das Profane, das Materielle und das Immaterielle, das Aktive und das Passive. Sie ist darin ein genuin medienwissenschaftlicher Leitbegriff, an dem sich die gesamte Breite dessen, was Medium sein kann, entfalten lässt, von der Religion bis zum Massenmedium, von der Politik bis zum Postboten, von der Infrastruktur bis zur Entrückung. Sie erzeugt zudem in all ihrer Materialität mannigfaltige paradoxe und reflexive Verläufe – die Sendung überhaupt zu denken, heißt deshalb nicht zuletzt, selber senden und gesandt werden.

Angesichts dieser fruchtbaren medienwissenschaftlichen Ideallage der Sendung ist es wirklich erstaunlich, wie wenig einschlägige Aufmerksamkeit der Sendung bislang zuteil wurde. Sieht man einmal von bemerkenswerten Einzelfällen ab, wie etwa Dieter Daniels' Buch über »Kunst als Sendung«, so wurde die Sendung noch fast ausnahmslos indirekt im Rahmen der Betrachtung bestimmter Einzelformate von Versandstücken wie der Postkarte, dem Brief oder auch der Fernsehsendung beschrieben und theoretisiert. Während aber der Sendung aufs engste benachbarte Konzepte wie zum Beispiel die Botschaft oder die Nachricht in der Kommunikationstheorie enorme begriffliche Prominenz und sogar technische wie alltags-

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

relevante Wirksamkeit erlangten, auch in der Medienphilosophie (man denke nur an Sybille Krämers Philosophie des Boten); während auch einzelne Sachverhalte wie die Post, die Adresse, der Code breit und grundlegend Eingang in kulturtechnische Debatten gefunden haben, blieb die Sendung nahezu un-, jedenfalls unterbestimmt. Einzig und frappierend ist es das Konzept des Senders, das sich bis heute stark behauptet hat, technisch wie theoretisch, während die Sendung nahezu stumm geblieben ist.

Genau dieser Umstand aber, der epistemische und technische Erfolg des Senders und der relative Misserfolg der Sendung, zeigt möglicherweise auf, warum die Sendung und die medientheoretische Sendung, die sie wiederum verkörpert, wissenschaftlich so ungehört wie ungesehen, unzugestellt wie ungeöffnet zirkuliert, wenn nicht sogar irgendwo herumliegt. Denn der Sender ist entweder ein Gerät oder Apparat oder er ist ein Subjekt und Akteur. Beides ist im Kern stabil, denn beides ist, und ihre Unterscheidung und Beziehung nicht minder, mit unseren alteuropäischen tiefsitzenden Denk- und Handlungsgewohnheiten aufs Beste vereinbar. Um beides herum kann man eine Blackbox schließen oder öffnen, und für beides haben wir, solange wir regelkonform und sogar konformistisch verfahren, innerhalb der Medienwissenschaft eigene fachliche Zuständigkeiten, die wir voneinander unterscheidbar und im gutmütigen Sinn einander ergänzend imaginieren können, wie etwa Technikhermeneutik und Phänomenologie, Apparatustheorie und Soziologie, Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie. Wir wissen natürlich, dass Medienforschung erst da tatsächlich beginnt, wo diese jeweiligen Relata auch ineinander geschoben werden und aufeinander einwirken, wir können dann auch nachträgliche Verbindungen und Verschränkungen zulassen. Das wäre vermutlich sogar semiotisch formulierbar, es geschieht aber besonders etwa in Wissenschaftsgeschichte, Diskursanalyse und Epistemologie, in der Psychoanalyse, in der Technikphilosophie und der Medienanthropologie, weshalb diese Ansätze sich als medienwissenschaftlich so ausbaufähig und ertragreich erwiesen haben. So weit und so gut gehen die Praxis der medienwissenschaftlichen Erkenntnis und die Erkenntnis ihrer Praxis.

Die Sendung aber, und deshalb bleibt sie unterschätzt und jedenfalls untertheoretisiert, geht darüber hinaus und stellt neue Anforderungen an die Medienforschung. Sie unterläuft nämlich die Unterscheidung von offener und geschlossener Black Box, das Verhältnis von Ding und Prozess, Bewegung und Stillstand, Gerät und Subjekt, Werkzeug und Akteur, Reflexivität und Irreflexivität, Hinweg und Rückweg. Vor all dem jedoch ist sie stets Objekt und Operation in einem. Die Sendung ist eine exemplarische operative Ontologie. Deshalb interessieren wir uns hier für sie, denn die Auslotung und Ausbreitung operativer Ontologien ist die Sendung, auf der die Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung sich befindet.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Drei Grundzüge der Sendung mögen dies, die Betrachtung der Sendung als operative Ontologie, plausibel erscheinen lassen. Da ist zum Ersten die Tatsache, dass eine Sendung etwas Versandtes oder Gesendetes, Ausgeschicktes ist (ein Paket, eine Fernsehshow, eine Diplomatin), etwas also, das wir uns in der Art eines Körpers, eines Gegenstands, einer delimitierten Entität in Zeit und/oder Raum vorstellen können, kurz, als Person oder als Objekt (Objekt allerdings hier nicht bereits im Gegensatz zum Subjekt genommen). Da ist zum Zweiten der Umstand, dass mit »Sendung« aber auch die Tätigkeit, die Operation bzw. die Operationskette, oder auch die Energie und die Bewegung gemeint ist, durch die und in deren Verlauf diese Person oder dieses Objekt versandt wird. Diese beiden Pole der Sendung verhalten sich zueinander zunächst wie das Geworfene und der Wurf im berühmten Beispiel des Aristoteles. Die grundlegende Zusammengehörigkeit beider Aspekte der Sendung, ihr Charakter als Ding und Bewegung, als Bewegtes und als Bewegendes, in ihrer, um mit Gilles Deleuze zu sprechen, Verschiedenheit bei gleichzeitiger Ununterscheidbarkeit, kommt neuerdings in der post- und transporttechnischen Implementierung in aller wünschenswerten Klarheit makroskopisch zum Ausdruck: Container und Postpakete nämlich suchen sich ihren Weg mittlerweile selbst, sie sind ihre eigenen Pfadfinder, wie das die Verläufe des Datenverkehrs in den Datensätzen schon lange tun; eben dies meint ja die Rede vom »Internet der Dinge«. Daran wiederum arbeitet der Weg seinerseits mit, und auch das haben die mit Leitsystemen aller Art, mit Wegweisern, Pfosten, Distanzangaben, allerlei Spuren und Hinweisschildern ausgestatteten Wege in gewissem Umfang immer schon getan. Insofern arbeiten in der Sendung, aristotelisch gesprochen, nicht nur Geworfenes und Wurf, sondern auch Wurf und Werfer zusammen, sodass es nunmehr einen verteilten Beweger und gar keinen Letztbeweger gibt. Anderenfalls gäbe es ja auch keine Irrläufer unter den Sendungen. Sowohl das versandte Objekt als auch der Versandweg werden aktiv jeweils im Dienste des anderen, haben Anteil an der Veranlassung und Ausführung der Bewegung und erzeugen in ihrem Zusammenwirken genau das, was wir in beiden Bedeutungen als »Sendung« bezeichnen.

Freilich darf dies nicht zu der Annahme verleiten, die Sendung als versandtes Objekt sei damit ausschließlich und zur Gänze selbstreferentiell, sei als Bewegtes irrelevant und in ihrer Bewegung durch Raum und Zeit restlos aufgegangen. Am Ende gilt dies ja nicht einmal für den Suchverlauf im Internet. Empfängerinnen und Empfänger, die Paketsendungen noch immer öffnen und über Comedy Shows lachen, wissen das. Sendung als Prozess und Sendung als Ding haben je Überschüsse, die ins je andere nicht auflösbar sind. Sie sind operativ miteinander verschränkt, und sie sind einander auch ontogenetisch unentbehrlich, da sie einander erst möglich und vor allem wirklich machen, gleichsam erst wechselseitig ins Sein rufen (ohne Zustellung kein Paket und umgekehrt). Dennoch und geradezu des-

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

wegen sind sie verschieden, ineinander unübersetzbar. Das gilt operativ in ihrem Verhalten, etwa im Bezug auf die Bewegung, die das Paket, obwohl in sich als *immutable mobile* kompakt und statisch, dennoch vollzieht, sich selbst aber keineswegs ebenfalls bewegt. Und es gilt folglich hinsichtlich ihrer ontischen Verfassung, wenn denn nach den Grundannahmen operativer Ontologie die Existenzweisen je nach Art ihres Vollzugs und die Dinge je nach Art ihres Hervorgerufenseins beurteilt werden müssen.

Zu dieser zweiseitigen Entfaltung der Sendung gesellt sich aber entscheidend noch ein Drittes. Denn die Sendung meint nicht nur Bewegendes und Bewegtes, sondern vor allem auch den Auftrag, in dessen Namen beide überhaupt operativ werden – und den sie selbst erteilt. Eben dies ist die Mission der Sendung. Sie hat wiederum zwei Seiten. Die Sendung erfolgt in gewissem Auftrag – eine religiöse, eine schicksalhafte, eine patriotische, eine erotische Sendung –, den sie zugleich verkörpert wie ausführt oder verfehlt, und sie beauftragt ihrerseits oder veranlasst eine Ausführung. Sie ist also auch jenseits der Verstrickung von (seinerseits, wie gesehen, aus Beweger und Weg zusammengesetzten) Bewegendem und Bewegtem in Bewegung gesetzt von einer Instanz, die nicht Teil des Prozesses ist, auch dann nicht, wenn sie sich als Absender in das Bewegte einträgt, und auch dann nicht Paket wird, wenn sie selbst mit verschickt wird. Denn erneut hat der Auftrag als Sendung Überschüsse in beide Richtungen, wie oben schon zwischen Objekt und Operation, zwischen Ding und Prozess gesehen. Und ebenso löst die Sendung ihrerseits Bewegung, ja neuerliche, weitere Sendung aus, die durch alle Adressen – ihrerseits als Teil des Wegesystems adressierbar – hindurch und weiter verläuft.

Beides, Auftrag und Wirkung, können und werden selbstverständlich erneut verschieden sein, selbst wenn sie gleichnamig und bisweilen gleichsam durchgestellt erscheinen mögen. Wir können diese Dimension der Sendung auch als ihren Sinn beschreiben, einen Sinn allerdings, der seinerseits erstens doppelsinnig (wie gesehen: Auftrag und Wirkung) und zweitens erneut in die sinnfreie Verstrickung von Bewegendem und Bewegtem vollkommen verstrickt ist. Für die Sendung gilt daher, um einen Parallelfall aufzuführen, mindestens näherungsweise das, was auch für die Unterscheidung gilt in dem Gebrauch, den Niklas Luhmann von ihr macht. Denn »Unterscheidung« meint bei Luhmann ununterschieden sowohl die Operation des Unterscheidens selbst als auch deren Produkt, den Unterschied also. Und drittens ist die Unterscheidung bei Luhmann nur relevant, insofern sie wirksam ist, insofern sie im Sinne Gregory Batesons eine Unterscheidung macht. Lediglich dem Aspekt des Auftrags, von dem die Unterscheidung ausgeht (ergänzend zum Auftrag, der komplementär von der Sendung ausgeht), fehlt bei Luhmann die Theoretisierung. Dieser Auftrag, dem sich die Unterscheidung unterstellt, wird jedoch transzendent in den Befehl gefasst, den Luhmann von George Spencer-Brown entgegennimmt und der für ihn der Anfang von allem ist: »Triff

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

eine Unterscheidung!«. In unseren Termini hieße das hier: »Gehe auf Sendung!« – mit dem gewichtigen Unterschied eben, dass diese zweitgenannte Order sich in ihrer Ausführung noch selbst mit aufführt.

Diese dreifach (bzw., wenn man Auftrag und Wirkung noch differenziert, vierfach) verwobene Dimension der Sendung scheint sich nun in mindestens dreierlei Weise in der Sendung zu verkörpern, wobei die Verkörperung technisch zu denken ist, administrativ, aber durchaus auch biologisch. Sendungen haben nämlich erstens gänzlich unbeschadet ihrer beschriebenen dreifachen Auffächerung in die Aspekte Objekt, Operation und Sinn, als Bewegtes, als Bewegendes oder als Auftrag und Wirkung, immer eine Richtung, sie sind gerichtet (und richten ihrerseits aus). Zweitens haben sie jenseits ihres Bewegtseins oder Unbewegtseins eine »phorische« Existenz (um einen Ausdruck Michel Chions zu bemühen), das heißt, sie sind existenziell tragend. Und drittens sind Sendungen grundlegend verwoben mit Programmen, deren Teil und Produkt sie sind, das heißt mit anderen Sendungen. Alle drei, die Qualität der Richtung, das Potential des Phorischen und die Bedingung ihrer Pluralität als Programm, machen zusammen das aus, was Sendung (nicht) wird und leistet.

Und sie sind je sehr implikationsreich. Etwa müssen bei der Richtung oder Ausrichtung von Sendungen erneut Unterscheidungen eingeführt werden. Die umkehrbare, reziproke und dialogische Richtungsgebung ist stets grundlegend von der unumkehrbaren, einsinnigen unterschieden worden, und dies wird heute noch zur Charakterisierung verschiedener Gebrauchsweisen digitaler Versendungswege – Fernsehen und Internet zum Beispiel – genutzt. Dabei sind natürlich Verschränkungen und Übergänge die aufschlussreichsten Sachverhalte. Genau so sind vektorielle und individualisierende Richtungsweisen, Gerichtetheit einer Briefsendung vom Absender zum Adressaten, die etwa Diskretion in allen ihren Bedeutungen produziert, zu unterscheiden von der räumlichen und zusammenfassenden Unidirektionalität der elektronischen Massenmedien, die Kontinuität und Teilhabe produziert, besonders dann, wenn sie sich auf Bilder bezieht und damit doppelt einvernehmlich verläuft. Wie bereits gut erforscht ist, bemühen sich Sendungen in vielen Fällen, das eine als das andere auszugeben bzw. operativ zu machen. Soziologisch stünden damit verschiedene Begriffe der Öffentlichkeit zur Disposition. In traditioneller philosophischer Begrifflichkeit würden dann auch *táxis* als Ausrichtung, als Blick-, Marsch- und Handlungsrichtung einerseits, und *méthexis* als Anteilhabe und Übereinstimmung andererseits aufeinander bezogen sein; und weiter würde die Sendung das gesamte Regime der Affiziertheit und der Anhänglichkeit in Relation zu Wirkung und Bewegung setzen. Auf der anderen Seite verweist das Phänomen der Richtung aber auch von der *táxis* zur *deixis* und damit zur Indexikalität (und Taktilität). So macht die Sendung als Richtung die Kontinuität sichtbar und wirksam, in der die Kinematik, die bloße Gerichtetheit

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

einer physikalischen Bewegung (Wasser fließt, Wind weht, Gravitation zieht an, Elektronen kreisen) mit *dýnamis*, Ursächlichkeit und Wirkung steht, also mit Kausalität, und weiter sogar mit dem schwierigen Phänomen der Intentionalität: »hat« ein Paket, »hat« ein Gebot, »hat« eine Fußballübertragung jeweils ein Ziel, und nicht nur der respektive Absender? Was wollen Sendeanlagen, und was wollen Ausstrahlungen, was die Kabel und Protokolle, was die Daten und Metadaten? Das Problem der Richtung der Sendung kann, so gewendet, dazu beitragen, das Verhältnis von Operation und Handlung zu installieren und mithin einen Beitrag zur Kontur operativer Ontologien überhaupt zu leisten.

Das Phorische der Sendung, ihre operative Seinsweise als »tragend« und natürlich auch als »übertragen(d)« im technischen wie metaphorischen Sinn, darf nach allem nicht allein in dem verkürzten Sinn aufgefasst werden, der etwa Ross und Reiter oder die Modulation von der Trägerwelle hierarchisch unterscheidet, obwohl derlei Differenzen natürlich relevant bleiben und hilfreich sind. Daten und Metadaten von Sendungen – Adressen, Beschriftungen – können und werden in ein- und demselben Material verfasst sein, sie tragen sich ineinander ein. Ebenso sind Zeichen, gesehen als Sendungen, tragend. Aber sie tragen die Bedeutung, die sie tragen, nicht obenauf und abtrennbar, sondern in sich oder in sich ein. Das Phorische der Sendung ist dann eine selbstreferentielle Größe insofern, als sie selbst etwas trägt oder überträgt, denn sie überbrückt ihrerseits den Gegensatz zwischen dem Speichern und dem Übertragen, freilich in markant asymmetrischer Weise: alles, was aufgezeichnet wird, sind eben Sendungen (und seien es Träume oder Erlebnisse oder Erkenntnisse, wie Heinz von Förster gezeigt hat); sonst müssten sie ja auch nicht aufgezeichnet werden. Das Umgekehrte dagegen gilt keinesfalls, denn was immer als Sendung in Raum und Zeit übertragen wird, ist nicht die Aufzeichnung selbst, sondern ihre aktualisierte Ausgabe. Beides jedoch, Speicherung wie Übertragung, sind Modi des Tragens, in beiden Fällen ruht etwas in einem Träger, einem *support*, aber nicht wie die Last auf der Stütze, sondern in ihr. Und folglich übersteigt die Sendung in ihrer phorischen Existenz auch die Spannung zwischen dem Ruhenden – oder erneut: dem Objekt – und der Bewegung – oder erneut: der Operation. Insofern verhandelt die Sendung in ihrer phorischen Existenz auch ausdrücklich, was ihr bereits im Phänomen der Richtung eignet, nämlich den wechselseitigen Umschlag von Raum und Relation zu Zeit und Operation; das »Inerte« oder Träge, das Chion dem Phorischen entgegenstellt, ist ihm nur als Zustand eingeschrieben, und die Sendung besteht operativ im Ausloten des Umschlagens vom einen ins andere – immer im Rahmen des Phorischen.

Schließlich ist die Programmgebundenheit der Sendung in mehrfacher und mehrfach zu erforschender Hinsicht relevant. Sie bezieht sich zum einen – wenn denn das Programm eine syntagmatische Abfolge ist wie eine Folge von Darbietungen, eine Speisenfolge oder eine Schrittfolge von Verrichtungen – auf die

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

entweder gestaltbildende oder auch bloß aufzählbare Sukzession von Sendungen und damit auf die offenkundige Serialität, in der sie einander ablösen und einander zugleich hervorquellen lassen, nicht nur im Fall von Fernseh- oder Radiosendungen, sondern auch in Kettenbriefen, in den Retouren (und den Routinen) des Versandgeschäfts oder den neuerdings gefürchteten elektrographischen Massenverunglimpfungen. Auch diese hier vorliegende Ausgabe der ZMK ist in diesem Sinn Teil einer – sogar sorgsam nummerierten – Abfolge. Ein Programm kann zudem reproduktiv werden und dann viele Ausführungen und Ausfertigungen als seine Sendefolgen erfahren; nicht die Sendung wird dann, streng gefasst, wiederholt, sondern das (vielleicht auch veränderte) Programm. Wenn jedoch das Programm eine Vorschrift, ein Auftrag, eine Vorgabe, eine Anweisung oder ein Algorithmus ist, dann folgt die Sendung einem Programm nicht nur im Sinne der Abfolge, sondern auch in demjenigen der Nachfolge im Sinne der Mission. Das Programm ist es dann, das die Sendung auf den Weg bringt. Gleichzeitig versendet sich das so verstandene Programm jedoch auch in der Sendung selbst, so wie dies erneut das vorliegende Heft der ZMK ebenfalls betrifft. Und die Sendung erzeugt wiederum, einmal empfangen, das Programm, ihres oder ein anderes, so wie sich auch das Programm, gerade das Computerprogramm, in eine Serie von Sendungen, Anweisungen nämlich, auflösen lässt, ohne sich allerdings wiederum darin zu erschöpfen. Auch darin verkörpert die Sendung stets auch ihre eigene Eingelassenheit in eine sukzessive Mannigfaltigkeit (anderer) Sendungen und bezieht daraus wiederum rückwendend ihre Handlungs- und Wirkmacht.

Programme regeln aber nicht nur und bestehen nicht nur aus der Nach- und Abfolge, sondern sie setzen das mannigfaltige Sendungsgeschehen auch in ein Neben- und Miteinander. Sie bestimmen nicht nur, was gesendet wird, sondern auch das, was (jetzt) nicht empfangen werden kann, weil etwas anderes ausgewählt und angenommen wird. Auch eine vielleicht zugunsten anderer Texte ungelesen bleibende Ausgabe der ZMK ist schließlich zugesandt und damit Sendung. Und erneut verhandeln Sendungen diese synchrone oder paradigmatische Programmgebundenheit in sich wie in einer strukturalen Anordnung. Sie tun damit stets das, was andere nicht tun, etwa: über Sendung nachdenken. Und zugleich können sie nicht anders als (auch) das zu tun, was eigentlich genau nicht sie tun, sondern eben andere, für die jedoch dasselbe gilt – auch wenn sich Sendungen je für sich und alle zusammen so wenig darauf reduzieren lassen wie das Paket auf seine Zustellung.

Weimar, August 2015 *Die Herausgeber*

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Das mediale Monopol des Staates und seine Verteidigungslinien

Jens Schröter

»Eine Urkunde ist ein Schriftstück, das durch seine formalisierte Gestaltung rechtsverbindliche Glaubwürdigkeit erhält.«[1] Dokumente in der Gestalt von Urkunden sind ein zentrales Medium staatlicher und wirtschaftlicher Ordnung – sie legen etwa Besitzansprüche fest, bestimmen aber auch, z. B. in der Form von Personalpapieren, die Identität von Personen.[2] Wegen dieser zentralen Bedeutung für die, wie es Christoph Engemann im Anschluss an Michel Foucault treffend formuliert hat, *Gouvernemedialität*,[3] muss die *Echtheit* solcher Dokumente sichergestellt werden können. Es muss sicher sein, dass es sich wirklich um ein offizielles Dokument handelt, dass die auf ihm enthaltene Information zutreffend und verlässlich ist.[4] Dem Gewaltmonopol des Staates entspricht so gesehen auch ein mediales Monopol – bestimmte Typen von Dokumenten dürfen nur von den zuständigen Stellen verfertigt werden, Fälschungen werden schwer bestraft (nach § 267 des StGB mit Geldstrafen oder Haftstrafen bis zu zehn Jahren). Doch um die Hersteller von Fälschungen zu bestrafen, müssen die Fälschungen erst einmal erkannt werden. Daher ist die Medialität von Urkunden und anderen staatlichen Dokumenten, z. B. Geldscheinen, den Medien des Staates und der Ökonomie, komplex.

1 Tilo Werner: Urkunde, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Darmstadt 2009, Bd. 9, Sp. 934–941, hier S. 934.

2 Vgl. John Torpey: The Invention of the Passport, Cambridge 2000. Vgl. auch Edward Higgs: From Frankpledge to Chip and Pin: Identification and Identity in England, 1475–2005, in: Karel de Leeuw und Jan Bergstra (Hg.): The History of Information Security: A Comprehensive Handbook, Amsterdam/Oxford 2007, S. 243–262.

3 Vgl. Christoph Engemann: Write me down, make me real. Zur Gouvernemedialität digitaler Identität, in: Jan Hendrik Passoth und Josef Wehner (Hg.): Quoten, Kurven und Profile. Zur Vermessung der sozialen Welt, Wiesbaden 2013, S. 205–227.

4 Vgl. zur ständig steigenden Zahl von ›Identitätsdiebstählen‹, einem großen Problem, vor allem für die Geldwirtschaft, Chris Jay Hoofnagle: Identity Theft. Making the Known Unknowns Known, in: Harvard Journal of Law & Technology 1 (2007), S. 98–122. Vgl. auch Pieter Wisse: Semiotics of Identity Management, in: Karel de Leeuw und Jan Bergstra (Hg.): The History of Information Security: A Comprehensive Handbook, Amsterdam/Oxford 2007, S. 167–196.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Es gilt, dass »erst die spezifische Kombination von Urkundentext und Urkundenmedium die Beweiskraft der Urkunde konstituiert; die bloße Kopie eines Urkundentextes auf einem neuen Textträger hat keine Rechtsgültigkeit (es sei denn die Kopie wird wiederum beurkundet)«.[5] Das ›Urkundenmedium‹ muss mithin so beschaffen sein, dass es nicht leicht durch unautorisierte Personen nachzuahmen ist, bzw. es muss leicht feststellbar sein, ob eine gegebene Urkunde die richtige Medialität aufweist (andernfalls ist es eine Fälschung): »Die Eigenschaften bestimmter Medien regten auch zur Entwicklung von Techniken zur Fälschungssicherung an.«[6]

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage nach dem »Medienwandel der Staatlichkeit«[7] – nicht nur in der Hinsicht, dass Staaten unter dem Eindruck der ›digitalen Revolution‹ neue digitale Dokumente (›E-Government‹) erzeugen und beherrschen müssen,[8] sondern auch in jener, dass die Ausbreitung neuartiger Medientechnologien immer wieder die Kriterien der Echtheit der Urkundenmedien bedrohen und daher Gegenreaktionen auslösen. Das mediale Monopol des Staates ist nicht ein- für allemal gegeben, sondern muss fortlaufend verteidigt werden – dabei wird eine durchaus militärisch anmutende Metaphorik verwendet. Es wird (hinsichtlich der Echtheit von Geld) von drei ›Verteidigungslinien‹ (*lines of defence*) gesprochen. Deren erste besteht in Verfahren, die normalen Bürgern erlauben sollen, eine Fälschung auf den ersten Blick zu erkennen. Sind die Fälschungen aber gut genug, gelingt das womöglich nicht mehr. Dann greift die zweite Verteidigungslinie. Diese wird gebildet von Personen, die professionell mit Geld arbeiten (also z. B. Bankangestellte oder Händler) und spezielle Geräte verwenden (wie z. B. Geldzählmaschinen). Entdecken auch diese die Fälschungen nicht, dann gibt es noch die letzte, dritte und höchste Verteidigungslinie um das mediale Monopol des Staates – die professionelle, forensische Untersuchung des verdächtigen Doku-

5 Werner: Urkunde (wie Anm. 1), Sp. 936.

6 Ebd. Dort finden sich interessante Hinweise auf historische Verfahren der Echtheitssicherung, wie etwa die Kerbhölzer. Vgl. auch Thomas Vogtherr: Urkunden und Akten, in: Michael Maurer (Hg.): Aufriß der Historischen Wissenschaften in sieben Bänden, Stuttgart 2002, Bd. 4 (Quellen), S. 146–167, hier S. 154 dazu, dass die »Standardisierung des Aussehens« von Urkunden »eine Sicherung gegen Urkundenfälschung« ist. Auf S. 157 bemerkt Vogtherr, dass die »moderne Diplomatik, die wissenschaftliche Lehre von den Urkunden, um 1700 ihren Anfang« nahm: »Die Grundfrage war damals und ist bis heute das *discrimen veri ac falsi*, die Unterscheidung des Echten vom Falschen.«

7 Engemann: Write me down (wie Anm. 3), S. 212.

8 Vgl. Christoph Engemann: Im Namen des Staates. Der elektronische Personalausweis und die Medien der Regierungskunst, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2/2 (2011), S. 211–228.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

ments in Laboratorien. Die komplexe Medialität von Banknoten z. B. steht im Dienste aller drei Verteidigungslinien; es gibt Merkmale, die sowohl auf die Wahrnehmungs- und Umgangsgewohnheiten normaler Bürger, professionelle Händler als auch auf Spezialisten für Fälschungen zugeschnitten sind.[9]

Die historische Entfaltung des Kampfes um das mediale Monopol des Staates soll im Folgenden schlaglichtartig an zwei medienhistorischen Umbrüchen aufgezeigt werden. Der *erste* Umbruch ist die Ausbreitung der Fotokopierer ab den 1960er und der Farbkopierer ab den 1980er Jahren. Mit diesen Technologien standen zunehmend leistungsfähigere Verfahren zur Herstellung von Kopien zur Verfügung. So sehr der Fotokopierer einerseits Instrument der Effizienzsteigerung und Beschleunigung der Zirkulation von Schriftstücken in staatlichen und ökonomischen Bürokratien war, so sehr war er andererseits auch eine potentielle Bedrohung für die Dokumente, insofern er das Kopieren signifikant erleichterte. Eine Reaktion darauf war der zunehmende Einsatz optischer Dokumentensicherheit, d.h. von Markierungen: z. B. auf Geldscheinen, die von Fotokopierern nicht kopiert werden können bzw. nur so, dass die Nutzer der drei Verteidigungslinien zumindest in der letzten Instanz erkennen können, dass es sich nicht um das korrekte ›Urkundenmedium‹ handelt.

Der *zweite* Umbruch ist jener zu den Personalcomputern ab den 1990er Jahren und den mit ihnen verbundenen Peripherien wie Scanner und Farbdrucker, die ebenfalls in zuvor ungekanntem Ausmaß Reproduktionen erlaubten. Die speziellen optischen Markierungen auf Dokumenten aus der historischen Verteidigung gegen die Fotokopierer bleiben bestehen, die digitale Datenverarbeitung durch die Computer erfordert und erlaubt aber neue zusätzliche Sicherheitsmerkmale. Zusammenfassend schreibt Schell:

»In the last two decades of the 20th century, security printers and document issuers were confronted with color copiers combined with laser printers […], and home reproduction units consisting of a PC linked with a scanner and an inkjet printer. The existing armoury obviously became less effective if not obsolete and at least new *firstline* features were urgently requested: The threat was tackled this time by introducing: 3D devices, optically variable printed images and regarding the *second-line of defence*, printed covert images, tracers and/or taggants.«[10]

9 Vgl. Karel Johan Schell: History of Document Security, in: Karel de Leeuw und Jan Bergstra (Hg.): The History of Information Security: A Comprehensive Handbook, Amsterdam/Oxford 2007, S. 198–241, hier S. 219.

10 Ebd., S. 220.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

1. Die Xerographie und die optische Verteidigungslinie

Der Kampf zwischen Fälscherinnen und Fälschern und den Spezialistinnen und Spezialisten ist alt, denn Echtheitsmarkierungen wie Wasserzeichen wurden schon im 14. Jahrhundert eingesetzt.[11] Allerdings ist das 20. Jahrhundert, nach dem großen Wort Walter Benjamins, das Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. Schon Benjamin selbst betonte, dass die technische Reproduzierbarkeit keineswegs nur die Kunst erfasst.[12] Allerdings hatte Benjamin erstens nicht die Reproduzierbarkeit von Geld und anderen Dokumenten und zweitens – natürlich – nicht die Entwicklung der Xerographie im Blick. Jenes Verfahren entwickelte sich, obwohl die ersten erfolgreichen Experimente Chester Carlsons schon 1938 stattfanden, aufgrund verschiedener technischer, aber auch finanzieller Probleme erst langsam (und nach dem frühzeitigen Tod Benjamins). Mit dem Beginn der 1960er Jahre zog die Technologie dann immer schneller in die Büros ein und ist heute nicht mehr wegzudenken.[13] Ein, wenn nicht *das* zentrale Motiv von Carlson, sich

11 Vgl. ebd., S. 198–204. Vgl. auch Gerhard F. Strasser: The Rise of Cryptology in the European Renaissance, in: Karel de Leeuw und Jan Bergstra (Hg.): The History of Information Security: A Comprehensive Handbook, Amsterdam/Oxford 2007, S. 277–325.

12 Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1977, S. 13.

13 Vgl. zu den Details ihrer Entwicklung Joseph Mort: The Anatomy of Xerography. Its Invention and Evolution, Jefferson/NC 1989. Zur Gründung von Xerox und der Durchsetzung der Fotokopierer vgl. v. a. S. 59 und S. 62–69. Vgl. auch Joseph Mort: Xerography: A Study in Innovation and Economic Competitiveness, in: Physics Today 47 (1994), S. 32–38. Vgl. Monika Domman: Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel, Frankfurt am Main 2014, S. 235–267, die die Geschichte der Fotokopierer instruktiv in die Geschichte des Copyrights einbettet, allerdings mit keinem Wort Kopierschutz- und Dokumentensicherheitstechnologien erwähnt. Vgl. Lisa Gitelman: Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents, Durham/London 2014, S. 83–110, die die Geschichte der Fotokopie aus Sicht von Nutzerpraktiken erzählt, auch am Beispiel des Kopierens geheimer Dokumente – doch auch hier spielt die Geschichte der medialen Dokumentensicherung keine Rolle. Das hat damit zu tun, dass interne Papiere, die dann kopiert und der Öffentlichkeit zugespielt werden, selten so stark geschützt sind, da es oft Papiere für den schnellen täglichen Gebrauch sind. Außerdem spielt es für die Presse, der die Papiere zugespielt werden, keine Rolle, ob das vorliegende Papier ›echt‹ ist, denn es kommt nur auf den ggf. skandalösen Inhalt an. Noch genauer: Natürlich will auch die Presse keine gefälschten Dokumente zitieren und sich blamieren, doch deren Echtheit bezieht sich auf den Inhalt und nicht auf die Echtheit in dem Sinne, dass es nur dieses eine Dokument sein darf, das einen bestimmten Zustand (etwa eine Staatsbürgerschaft) performiert.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

einem automatischen Kopierverfahren zuzuwenden, war, die langwierigen und mühsamen Prozeduren der Vervielfältigung von Schriftstücken in bürokratischen Arbeitszusammenhängen zu erleichtern.[14] In der Tat war die Beschleunigung solcher papierbasierten Verwaltungsprozesse von zentralem Interesse. Firmen, die Fotokopierer hatten, konnten ihre Arbeitsprozesse beschleunigen und erhofften sich einen Vorteil in der Marktkonkurrenz. Diese Situation wirkte als eine Art Beschleuniger, eine ›supervening social necessity‹,[15] für die Akzeptanz des Fotokopierers – und bald schon war Xerox ein Großkonzern.[16]

Doch dieser vielfach gefeierte Mythos des visionären Erfinders, der mit einer zunächst für verrückt gehaltenen Idee am Ende ein Vermögen macht und die Welt – es versteht sich von selbst – zum Besseren verändert, krankt an dem Mangel aller linearen Mediengeschichten, nämlich an der Ausblendung, dass neue Technologien sich nicht allein als Erfolge beschreiben lassen, sondern auch völlig neue Probleme produzieren. Denn die Xerographie warf einen Schatten voraus, und dieser war die Gefährdung des medialen Monopols des Staates. Die ersten Kopierer waren umständliche, fehleranfällige Geräte, die zudem nur schwarz-weiß kopieren konnten und insofern keine Bedrohung darstellten. Doch das änderte sich: »From the 1960s until the late 1970s, the copiers reproduced in black and white were neither threatening graphic arts and printers nor its *niche* of security printers. That threat changed when colour copying and laser printing arrived«.[17] Eine der Verteidigungsmaßnahmen ist, dass der Farbraum der Farbkopierer begrenzt ist. Abb. 1 (S. 18) zeigt, dass der von Kopierern darstellbare Farbraum (das unregelmäßige Sechseck, in dem ›W Color Copier‹ steht) nur einen Ausschnitt aus dem möglichen Farbraum darstellt: »So in order to optimise the effectiveness of the use of colour against colour reproduction, a person has to choose a colour outside of the RGB gamut and outside the colour copier hexagon, which is why the US dollar is green, the Euro ten is stone red, while the Euro twenty is blue violet, etcetera.«[18] Das durch keine ästhetische Theorie aufzuklärende Rätsel, warum die Banknoten die Farben haben, die sie haben, erklärt sich also ganz einfach – ihre bloße Farbigkeit war und ist bereits eine Verteidigungslinie um das mediale Monopol des Staates. Die Farbe als solche ist bereits eine Barriere.

14 Ebd., S. 49. Vgl. David Owen: Copies in Seconds. Chester Carlson and the Birth of the Xerox Machine, New York 2004, S. 70 und S. 82.

15 Vgl. Brian Winston: Media Technology and Society. A History from the Telegraph to the Internet, London, New York 1998, S. 6.

16 Vgl. Owen: Copies in Seconds (wie Anm. 14), S. 180f., S. 192, 222–225 und 239–243.

17 Schell: History of Document Security (wie Anm. 9), S. 217.

18 Ebd.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

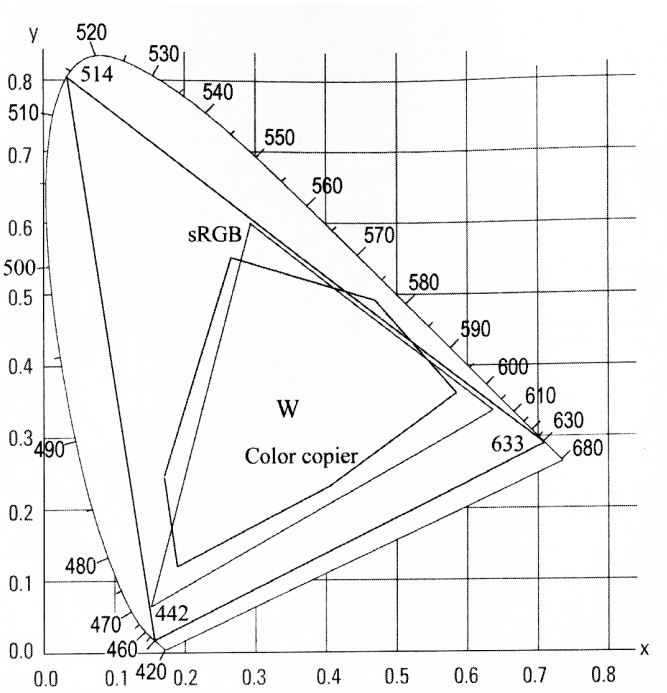

Abb. 1: CIE 1931 Farbdiagramm, aus: Renesse: Optical Document Security, S. 18.

Doch dies änderte sich schon kurze Zeit später: Einerseits wurden die Farbkopierer besser; so nennt Schell das Jahr 1980 als die Zeit, in der sich die Farblaserkopierer auszubreiten begannen.[19] Dazu kommt andererseits und deutlich schwerwiegender, dass normale Nutzer (also die ›erste Verteidigungslinie‹) womögliche Verfärbungen gar nicht bemerkten (denn dazu müsste man ja das in Abb. 1 dargestellte Farbraumschema kennen) – es schien also ratsam, sich nicht allein auf die Farbigkeit zu verlassen.

Schon in den 1970er Jahren kam es zu nervösen Reaktionen auf die neuen Technologien, es wurden internationale Arbeitsgruppen gebildet.[20] Neue Verfahren mussten her, die den Kopierern neuen und zusätzlichen Widerstand entgegensetzen konnten. Mittlerweile hat sich das Repertoire der *Optical Document Security* drastisch erweitert.[21]

19 Vgl. ebd., S. 217.

20 Vgl. ebd., S. 200.

21 Vgl. als besten und umfassendsten Überblick Rudolf L. van Renesse: Optical Document Security, 3. Auflage, Boston, London 2005.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

»The dramatic shifts in reproduction technology since the 1970s […] brought issuers and producers of security documents to the point of strengthening their potential. They expanded in-house research and development groups; outsourced dedicated research assignments; and united to share efforts. The history of the development of holography runs more or less parallel with this growing awareness.«[22]

Hier taucht die Holographie als eine Technologie auf, deren Entwicklung und Ausbreitung maßgeblich von den Bedürfnissen der Dokumentensicherheit angetrieben wurde. Zwar ist die Geschichte der Holographie wohl komplexer,[23] dass aber eines ihrer wichtigsten Einsatzgebiete seit den 1980er Jahren in der Dokumentensicherheit liegt, ist unstrittig: »In 1983 MasterCard International, Inc. launched the first credit cards carrying embossed holograms that were produced by the American Bank Note Company in New York. The MC holograms were the widest distribution of holography in the world at that time.«[24] Heutzutage sind auf fast allen Geldscheinen,[25] Kreditkarten[26] oder Personalausweisen[27] Hologramme oder zumindest der Holographie ähnliche Verfahren im Einsatz.[28] Die Holographie ist keine exotische Spezialtechnik, es gibt vielmehr eine veritable holographische Alltagskultur, deren Existenzgrund in der Verteidigung des medi-

22 Schell: History of Document Security (wie Anm. 9), S. 231.

23 Vgl. Sean Johnston: Holographic Visions. A History of New Science, Oxford 2006.

24 Schell: History of Document Security (wie Anm. 9), S. 231.

25 Vgl. Ian M. Lancaster und Astrid Mitchell: The Growth of Optically Variable Features on Banknotes, in: SPIE Proceedings 5310, San Jose, CA 2004, S. 34–45.

26 Vgl. Don Tomkins: Application of Holograms to Credit Cards, in: ICMA. The Voice of the Plastic Card Industry (May/June 1998), S. 8–17.

27 Auf deutschen Personalausweisen etwa das sogenannte ›Identigram‹-Verfahren, vgl. Bundesministerium des Innern: Das Identigram. Ein neues Sicherheitsmerkmal für Pässe und Personalausweise, unter: https://www.bundesdruckerei.de/sites/default/files/identigramr_flyer.pdf (16.03.2014).

28 Wie z. B. Kinegramme, vgl. Wikipedia: Kinegramm (Sicherheitstechnik), unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Kinegramme (16. 03. 2014). Oft werden diese Verfahren, insofern sie auf demselben wellenoptischen Wissen beruhen, unter dem Oberbegriff ›Holographie‹ oder ›Hologramme‹ zusammengefasst, obwohl das im strengen Sinne nicht korrekt ist. So werden in der, in Sicherheitsanwendungen oft benutzten (vgl. Sean F. Johnston: Holographic Visions, Oxford 2006, S. 220), ›*dot matrix holography*‹ keine Interferenzmuster zwischen Objekt- und Referenzwelle aufgezeichnet, sondern mithilfe von Interferenz zwischen zwei Strahlen schreibt man Bildpunkte, die Beugungsgitter sind, und setzt so ein Bild digital zusammen. Vgl. Mindaugas Andrulevičius, Tomas Tamulevičius und Sigitas Tamulevičius: Formation and Analysis of Dot-Matrix Holograms, in: Materials Science (Medžiagotyra), 4 (2007), S. 278–281.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

alen Monopols des Staates besteht. Holographische Bilder – wie etwa die plastische Abbildung einer kleinen weißen Taubenskulptur auf einer *Visacard* – können mit Fotokopierern nicht reproduziert werden, da Holographie auf der Wellenoptik beruht und die mit ihr transportierte Information von dem geometrisch-optischen Abbildungssystem eines Fotokopierers nicht übertragen werden kann.[29] Im Alltag – der *first line of defence* – zeigt sich das für Normalbürger darin, dass das farbig schillernde, blickwinkelabhängige und oft dreidimensionale Erscheinungsbild einer holographischen Markierung in einer Kopie verschwindet. Durch eine solche optische Markierung wird die Echtheit des Urkundenmediums verbürgt – und gegen auch die allerbesten Farbkopierer (oder Scanner) verteidigt.[30]

2. Computer und die algorithmische Verteidigungslinie

Die Erwähnung der ›Scanner‹ verweist bereits auf den nächsten Medienwandel, der erneut eine Veränderung der Sicherheitstechniken provozierte. Zwar sind die holographischen Sicherheitsmerkmale auch für die Scanner (und angeschlossenen Computer z. B. mit Adobe Photoshop) unreproduzierbar; optische Sicherheitsmerkmale funktionieren aber, wie oben bemerkt, dadurch, dass – zumindest in der *first line of defence* – durchschnittliche Nutzer von Dokumenten wie Pässen oder Geld auch erkennen können müssen, dass die Sicherheitsmarkierung auf dem Urkundenmedium nicht so aussieht, wie sie aussehen sollte. Daher gibt es eine intensive Pädagogik, um Nutzer dieses Wissen zu vermitteln, etwa den ›Euroblütentrainer‹ auf www.polizei-beratung.de, mit dem man Schritt für Schritt lernen kann, die Echtheit des Urkundenmediums zu erkennen.[31] Doch diese Pädagogik kann scheitern, denn es könnte ja sein, dass die Nutzer sie nicht nutzen und mithin gar nicht wissen, wie die Markierungen aussehen sollen, in einer entsprechenden Situation durch schlechte Lichtverhältnisse nicht recht sehen können oder irgendwie anderweitig abgelenkt sind. Daher ist es ein naheliegender Gedanke, den menschlichen Faktor aus zumindest der ersten Verteidigungslinie herauszunehmen[32] und

29 Vgl. Jens Schröter: Das holographische Wissen und die Nicht-Reproduzierbarkeit, in: Stefan Rieger und Jens Schröter (Hg.): Das holographische Wissen, Berlin 2009, S. 77–86.

30 Natürlich hat es nicht an Versuchen gefehlt, Hologramme zu fälschen, doch die Ergebnisse waren selten überzeugend. Vgl. David Pizzanelli: Counterfeit Holograms and Simulations, in: SPIE Proceedings 3314, San Jose, CA 1998, S. 86–96.

31 Vgl. unter: http://www.bluetentrainer.polizei-beratung.de/blueten_euro/trainer_d.html (17. 03. 2014).

32 Bei der zweiten und dritten Verteidigungslinie stellt das kein Problem dar, da es sich in der zweiten Linie um professionell mit Geld arbeitende Personen handelt, die mithin

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

den Schutz noch stärker an technische Vorrichtungen zu delegieren, was mit digitalen Technologien zumindest im Prinzip möglich wird. Schell hat das bündig zusammengefasst: »Instead of adding features that are difficult to reproduce, codes are embedded that thwart reproduction.«[33] D.h.: »Another idea might be to incorporate features that locate copier type and serial number or that hamper the copier mechanism itself.«[34] Was nichts anderes bedeutet, als dass moderne Fotokopierer auf ihre Kopien einen für das menschliche Auge nicht sichtbaren Punktecode einbauen, der es erlaubt, genau festzustellen, um welchen Kopierer an welchem Ort es sich handelt.[35] Rosengart hat präzisiert, dass es mithilfe dieser Punkte möglich ist, bis zu 512 Bit, d.h. 64 Byte, verborgen auf eine Farbkopie zu schreiben. »Damit wäre es sogar möglich, jede Kopie einzeln zu kennzeichnen oder zumindest die aktuelle Uhrzeit/Datum auf der Kopie zu vermerken.«[36] Was aus Sicht derjenigen, die Fälscher verfolgen, sinnvoll sein mag, hat allerdings bedenkliche Nebenwirkungen: »Wer wird sich noch trauen, Bestechungsskandale aufzudecken und entsprechende Beweise, z. B. an die Presse, weiterzureichen, wenn er weiß, dass die Anonymität einer Kopie nicht mehr gewährleistet ist, sondern dass z. B. sein Arbeitgeber als Besitzer des Gerätes ein Dokument bis in eine bestimmte Abteilung, ein bestimmtes Büro zurückverfolgen kann?«[37] Auch könnte die Vervielfältigung unliebsamer politischer Schriften zurückverfolgt werden, eine Option, die in autoritären und totalitären Staaten auf Interesse stoßen dürfte.[38]

Auf www.polizei-beratung.de wird angemerkt: »Viele Täter reagieren auf die Entwicklungen des Technikmarktes erstaunlich flexibel. Die meisten Farbkopierer sind inzwischen mit Codierungssystemen ausgerüstet, mit dem sich eine Farbkopie dem jeweiligen Kopierer genau zuordnen lässt. Deshalb weichen immer mehr

sensibler gegenüber Fälschungen sein dürften und zudem Gerätschaften haben, um Fälschungen zu erkennen, z. B. die Geldscheinprüfer der Firma Safescan, vgl. Automatische Geldscheinprüfer, unter: https://www.safescan.com/de/products/30/automatische-geldscheinprufer/ (17. 03. 2014). Bei der dritten Linie handelt es sich ohnehin um Spezialisten für Fälschungserkennung.

33 Schell, History of Document Security (wie Anm. 9), S. 224.

34 Ebd., S. 222.

35 Vgl. ebd., S. 223.

36 Frank Rosengart: Datenspur Papier, in: Die Datenschleuder 86 (2005), S. 19–21, hier S. 21.

37 Big-Brother-Award-Jury, zit. in: ebd., S. 21.

38 In autoritären Staaten wurden Fotokopierer von Seiten der Regierung wenig geschätzt, da sie die unkontrollierte Vervielfältigung von Information erlauben, z. B. in der UdSSR, vgl. Jakob Steinschaden: Digitaler Frühling. Wer das Netz hat, hat die Macht? Wien 2012, S. 112; vgl. auch Gitelman: Paper Knowledge (wie Anm. 13), S. 84. Doch die neuen Möglichkeiten, Kopien zu markieren, macht sie für Diktaturen wieder interessant.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Täter bei der Herstellung ihrer ›Blüten‹ auf die Hilfe eines Computer-Scanners aus.«[39] Der Kampf um das mediale Monopol geht weiter – und der Einsatz von heimischen Computern und ihrer Peripherie war auch eine Antwort auf die technische Delegation, mit der Kopierer Kopien lokalisierbar machten. Doch mit der Ausbreitung der bedrohlichen Digitaltechnologie in Haushalte,[40] mit der Ausbreitung der »häuslichen Vervielfältigung«,[41] rückt die Front ebenfalls dorthin vor: »Einigen Druckerherstellern zufolge soll in naher Zukunft jeder Tintenstrahldrucker und jeder Farblaserdrucker für Zuhause eine individuelle Markierung auf dem Papier hinterlassen.«[42]

Ein anderer Ansatz ist, den Prozess des Kopierens komplett zu unterbinden. Mit analogen Techniken ist das nicht möglich, bei digitalen schon. Es werden in den Vorlagen Muster untergebracht, so genannte *Taggants*,[43] die von den datenverarbeitenden Systemen von Fotokopierern, aber auch von Programmen wie *Photoshop* (ab Version 8) erkannt werden können. Taucht ein entsprechendes Muster auf, gibt es verschiedene Reaktionen: Es werden nur schwarze Seiten gedruckt, der Hinweis ›Kopie‹ wird auf dem Dokument angebracht – oder das Gerät (z. B. ein Kopierer) oder eine Software (z. B. *Photoshop*) verweigert vollständig die Arbeit, bei Ausgabe eines entsprechenden Hinweises, wie im Eigenversuch festgestellt werden konnte (siehe Abb. 2, S. 23).

---

39 Polizeiliche Kriminalprävention der Länder und des Bundes: Hier kann Ihnen etwas blühen, unter: http://www.polizei-beratung.de/themen-und-tipps/betrug/falschgeld.html (17. 03. 2014).

40 Vgl. Renesse: Optical Document Security (wie Anm. 21), S. xiv.

41 Roger-Pol Droit: Was Sachen mit uns machen. Philosophische Erfahrungen mit Alltagsdingen, Hamburg 2005, S. 152. Droit bezieht das aber noch auf den Fotokopierer und nicht auf die häuslichen Computer, wobei das verwundert, denn Fotokopierer waren anders als Scanner und Drucker sehr selten häuslich verfügbare Technologien.

42 Rosengart: Datenspur Papier (wie Anm. 36), S. 21.

43 Schell: History of Document Security (wie Anm. 9), S. 223 f. Eines der bekanntesten Beispiele für einen solchen *taggant* ist die sogenannte EURion-Konstellation, eine Punktwolke, die auf Euro-Banknoten zu finden ist und von Kopierern etc. erkannt werden soll. Der von der Central Banks Counterfeit Deterrence Group (Banknoten und Fälschungsbekämpfung, unter: http://www.rulesforuse.org (31. 03. 2014)), einer Arbeitsgruppe von 27 Zentralbanken und anderen Institutionen, die Banknoten herstellen, entwickelte Algorithmus CDS (Counterfeit Deterrence System) wird in Software wie *Photoshop* implementiert. Der genaue Mechanismus ist, aus naheliegenden Gründen, geheim. Steven J. Murdoch von der University of Cambridge untersucht dies seit einiger Zeit: Software Detection of Currency, unter: https://www.cl.cam.ac.uk/~sjm217/projects/currency/ (last update am 12. 10. 2009), (31. 03. 2014).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

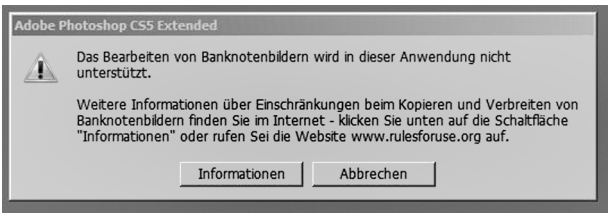

Abb. 2: Warnhinweis von *Photoshop* beim Versuch des Scannens einer 50-Euro-Note (Screenshot).

Fazit

Es gibt ein mediales Monopol des Staates: In demokratischen Staaten ist damit keine Kontrolle der traditionellen Massenmedien gemeint, aber selbst die demokratischsten Staaten üben eine strenge Kontrolle über ebenso alltägliche, aber in der Regel viel weniger beachtete Massenmedien aus – nämlich über die Urkundenmedien von Banknoten, Identitäts- und anderen wichtigen Dokumenten; aber auch über Sicherheitsmarkierungen zur Vermeidung von Produktpiraterie.[44] Man könnte nun versucht sein zu argumentieren, im Sinne des Wortes von der *Gouvernemedialität*, dass die medialen Verteidigungslinien eine Bedingung des staatlichen Gewaltmonopols sind, insofern etwa die Dokumente, die in politischen, polizeilichen und militärischen Befehlsketten zirkulieren, gesichert werden müssen. Nur wenn ihre Echtheit stabilisiert ist, können sie Befehle übertragen. Allerdings kann es ›Echtheit‹ nur geben, wenn die Differenz zwischen ›echt‹ und ›falsch‹ juristisch festgelegt und eine Fälschung überhaupt strafbar ist. Man kann z. B. mit digitalen Technologien im Prinzip verlustfreie Kopien von Musik- oder Filmdateien machen – doch das ist juristisch verboten, wesentlich um die Warenform, d. h. die kapitalistische Ökonomie, zu schützen.[45] Aber die juristisch geschützte Unterscheidung kann wiederum nur effektiv wirksam werden, wenn Markierungen auf den Urkundenmedien[46] eine unzulässige Kopie[47] erkennbar machen, ganz verhin-

44 Vgl. Holger Paul: Hologramme auf die Maschinen. Um sich vor Plagiatoren zu schützen, setzen die deutschen Maschinenbauer vor allem auf technologischen Vorsprung. Das reicht nicht aus, findet ihr Verband, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (19. 01. 2010), S. 20.

45 Vgl. Brian Winston: Media Technology and Society. A History: From the Telegraph to the Internet, Oxon 1998, S. 11 f. zum ›law of the suppression of radical potential‹; siehe auch Stefan Meretz: Der Kampf um die Warenform. Wie Knappheit bei Universalgütern hergestellt wird, in: Krisis 31 (2007), S. 52–89.

46 Bei digitalen Technologien muss man wohl eher von Markierungen ›in‹ den Medien sprechen, z. B. digitale Wasserzeichen und dergleichen.

47 Es kann auch zulässige Kopien geben, wie das Phänomen der ›beglaubigten Kopie‹ etwa zeigt, vgl. Wikipedia: Beglaubigung, unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Beglaubigung

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

dern oder die Übeltäter lokalisierbar machen. Hier zeigt sich eine wechselseitige Irreduzibilität von juristischen und medialen Größen – nicht zuletzt auch darin, dass die verschiedenen Kopierschutzverfahren selbst wieder juristisch geschützt sind.[48] Die ›Urkunde‹ bzw. das ›Dokument‹ können also nur aufgrund dieser kausal nicht auflösbaren Verbindung von Recht und speziellen medialen Verfahren (wie z. B. Hologrammen) überhaupt existieren – denn ein Original gibt es nur, wenn der Unterschied von Original und Kopie erstens ein Unterschied ist, der einen Unterschied macht, und zweitens, wenn dieser Unterschied irgendwie feststellbar ist. Das bedeutet, dass durch den Fotokopierer oder die digitalen Medien (oder sonst irgendwie) keineswegs ein Zeitalter der Simulation angebrochen ist, in dem der Unterschied von Original und Kopie verschwindet.[49]

Notification

This research was supported in the framework of TÁMOP 4.2.4. A/2-11-1-2012-0001 »National Excellence Program – Elaborating and operating an inland student and researcher personal support system« key project. The project was subsidized by the European Union and co-financed by the European Social Fund.

(31. 03. 2015). Es gibt also nicht nur Original und Kopie, sondern mindestens noch die beglaubigte Kopie als Form dazwischen.

48 Vgl. Martin Senftleben: The Answer to the Machine Revisited. Kopierschutz aus juristischer Sicht, in: Jens Schröter u. a. (Hg.): Kulturen des Kopierschutzes I, Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften 10/1 (2010), S. 81–94.

49 Anders sieht dies, mit einem expliziten Bezug auf den Fotokopierer, Wolfgang Ernst: (In)Differenz. Zur Ektase der Originalität im Zeitalter der Fotokopie, in: Hans-Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation, Frankfurt am Main 1988, S. 498–518, insbesondere S. 508 und 512: »[D]enn längst verwischt das Xerox-Verfahren […] die Differenz zwischen Differenz und Nicht-Differenz von Original und Kopie.«

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Framing and Conserving Byzantine Art at the Menil Collection

Experiences of Relative Identity[1]

Glenn Peers

Framing normally implies art's integrity. It defines and maintains art's distinctive ontology. Because frames often change with owners, they show ownership across disparate objects. They are used for handling, cleanliness, and all manner of practical functions. They also declare painting's status as an aesthetic object and were sometimes valued more highly than the painting within. And only the few portraits that stay in collections over a long period retain their original, historical frame. Each new frame manifests taste and discretion of curators, who are only recently coming to realize the full archaeological and experiential significance of matching frames to works of art.

In most medieval devotional contexts, framing is an unstable, porous, transformative zone, where such normal categories that we assert for frames become less defendable.[2] Social conditions of inter-subject knowing apply in those settings, so frames do not work in the same way at ontological definition, safeguarding, ownership claims, and so on, like in the era of easel painting (or ›art‹). Frames establish modes of communication and interaction, but they perform that function differently in various cultures, so that one should really speak of fields of intensity in Byzantine culture, rather than frames in the way we often apply the term. In other words, no clear line between inside and outside a work was possible, in the same way that aspects of ourselves, as human subjects, spread beyond the edge of skin we often take to be our limits. Works of art in that period had reach beyond their (for us) material discretion, and their frames then were their expansiveness, their potency in spreading beyond their apparent surface.

1 My heartfelt thanks go out to Vanessa Applebaum, Elena Boeck, Annemarie Weyl Carr, and Jon Litland for their kind advice, and special thanks to colleagues at the Menil Collection for support and indulgence, especially Bradford Epley and Joseph Newland.

2 I addressed some case studies from this point of view in Glenn Peers: Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium, University Park 2004. See also the work of Bissera Pentcheva: The Sensual Icon: Space, Ritual and the Senses in Byzantium, University Park 2010.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

I intend to examine some epistemological and corporeal/sensual conditions of our encounters with Byzantine objects in their putative contexts. In this way, another aspect of framing can emerge, the degree to which our re-making those objects and spaces has conditioned our understanding of that historical culture. Conservation and restoration can blur or suppress lines dividing our interventions from an originary object, and they can also quietly assert an experience unintended or inappropriately close to our own expectations. In that way, restoration is a particularly ›natural‹ framing; in our conservation-biased culture, we take for granted that we pursue the historical value' of art works, to invoke one of the categories of Alois Riegl (1858–1905)—that is, a faithful preservation that prevents further loss.[3] Of course, in actual practice, we pursue a wide variety of strategies in the face of decay, damage and neglect, but the effects of all that work on things—their life support as it were—are not always reckoned with. In these ways, frames and sutures are even more complex in our confrontation with particular aspects of historical art, and so we need to address how we come to know—and so, explain—*Byzantine*.

Trying to identify the balancing point in restoration, the point between keeping a ›fixed quality‹ with historical significance *and* survival as displayable object, is crucial for our own apprehensions of the art we try to authenticate and to contextualize.[4] Finding that point is a frequent and necessary discussion among restorers and conservators, but art historians often neglect this essential feature of our objects of study, that is, their long, altered lives and our perceptions of those pro-

3 Alois Riegl: The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin, trans. Kurt W. Förster and Diane Ghirardo, in: Oppositions 25 (1982), pp. 21–51 (=Der moderne Denkmalskultus, sein Wesen und seine Entstehung, in: Georg Dehio und Alois Riegl (Hg.): Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900, Braunschweig/Wiesbaden 1988, pp. 43–87), here p. 28: »The postulate that issues about mankind, peoples, country, and church determined historical value became less important and was almost, but not entirely, eliminated. Instead, Kulturgeschichte, cultural history, gained prominence, for which minutiae—and especially minutiae—were significant. The new postulate reside in the conviction that even objective value adhered to objects wherein the material, manufacture, and purpose were otherwise negligible.«; see also Mary M. Brooks: Decay, Conservation, and the Making of Meaning through Museum Objects, in: Pamela H. Smith, Amy R. W. Meyers, and Harold J. Cook (eds.): Ways of Making and Knowing: The Material Culture of Empirical Knowledge, Ann Arbor 2014, pp. 377–404; Karen Lang: Chaos and Cosmos: On the Image in Aesthetics and Art History, Ithaca/London 2006, pp. 136–78; and Hans Ulrich Gumbrecht: Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature, trans. Erik Butler, Stanford 2012, p. 128.

4 Important precedents are Richard Brilliant: My Laocoon: Alternative Claims in the Interpretation of Artworks, Berkeley 2000; and Leo Steinberg: Leonardo's Incessant Last Supper, New York 2001; see Christina Maranci: The Archaeology and Reconstruction of Zuartnoc, in: Dumbarton Oaks Papers 68 (2015), pp. 69–115.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

cesses of constant change.[5] The account by Giorgio Vasari (1511–74) of the restoration of the painting of »The Circumcision of Christ« by Luca Signorelli (1445–1523; ca. 1490, National Gallery of Art, London) established basic terms of debate: should the painting be ›disturbed‹ by a restoration, in this case by Sodoma (1477–1549), or left as an incomplete work by the single hand of the master? Vasari opted for the latter, in stating Signorelli's work should remain partial and undisturbed by another hand, and majority opinion of the last century is in agreement to a large degree. But in actual practice, the restorer is the mediator, however invisible the hand tries to be, between an ›original‹ and our modern version of a work. It is that space in which the restorer works that creates new frames for us to encounter historical works, even if art historians do not fully appreciate or comment on that hand's presence.[6]

These questions around integrity of things—people and objects—have exercised philosophers for a very long time, as a set of problems concerning relative identity. For example, the paradox of Chrysippus (ca. 279-ca. 206 B.C.E.) can lead to understanding how we come to know complex identity, which may have implications for Byzantine art. Chrysippus's paradox argues for restrictive identity: once Theon's foot has been cut off, he ceases to exist, and Dion the newly (de)formed man survives intact.[7] In obedience to Leibniz's Law, if two objects are identical, then they share all properties, and so one of the men must perish; identity must be consistent in objects in every respect of that Law.

However unexceptionable that Law may *appear*, people and art so often skate around it, and indeed Chrysippus could claim that the two men could share the same substance, if not occupy the same space. One of the men' endures, if changed and diminished, while the other, who is unchanged, must perish. Diminution and change are inevitable, it seems, and few conditions across this existence are consistent, predictable, and controllable by experiencing bodies. And so here we, as contemporary bodies wishing to know, run up against impediments to our own knowing. One easy way to think about this conundrum of Dion and Theon is to consider the two men as co-existent. The leg of López de Santa Anna (1794–1876), moreover, makes this point vividly, because his amputated leg went on to become

5 See, however, Miriam Clavir: Preserving What Is Valued: Museums, Conservation, and First Nations. Vancouver/Toronto 2002, pp. 26–66; and the essays in Andrew Oddy (ed.): Restoration: Is It Acceptable?, London 1994.

6 See David Bomford: Changing Taste in the Restoration of Paintings, in: Andrew Oddy (ed.): Restoration: Is It Acceptable?, London 1994, pp. 33–40.

7 A. A. Long and D. N. Sedley: The Hellenistic philosophers, Volume 1: Translations of the Principal Sources, with Philosophical Commentary, Cambridge 1987, pp. 171–172. A.A. Long and D. N. Sedley: The Hellenistic philosophers, Volume 2: Greek and Latin Texts, with Notes and Bibliography, Cambridge 1987, p. 177.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

many things, as did the prosthetics the Mexican statesman and general used to replace his lost limb.[8] With each change, new identities were formed,[9] and so the original limb was given its own burial and monument by Santa Anna, and in lieu of the whole body, the limb was later disinterred and desecrated by rioters. Likewise, various replacement prosthetics are found in several museums in the United States to this day. If not only Dion and Theion can co-exist, but also his foot, then we are truly confronted by actively relative identities.

And yet we often treat these identities in art-historical discourse as self-consistent. In descriptions of the church/mosque/museum Hagia Sophia, for example, Byzantinists analyze the conditions of that medieval Christian monument by filtering out experience divergent from that imagining of a particular past. We assume the building's fixed qualities are evident and comprehensible, and we describe its splendor by positing qualities the church timelessly has, but the building no longer does possess. So, we give the same name (Hagia Sophia or Ayasofya), ascribe (intuitively) relative identity, and determine bodies' knowing in terms (somewhere) between Byzantine and us. Art historians perhaps too often describe Theon before amputation, when we are really examining Dion—as well as the fractured parts that result in so many changing lives of objects and humans.

In its persistence *and* change over time, historical art cannot conform to Leibniz's Law, and a question always answered by deduction, imagination and science has been the limits of our knowing a past culture through our bodies. Take the frescoes from the Church of St. Evphemianos, originally from Lysi, Cyprus, as an extreme, but revealing, example.

Severed from its original context by looters, the frescoes were purchased and restored by the Menil Collection in Houston; they were housed in a purpose-built chapel there from 1997–2012, when they returned to Cyprus for display in the Archbishop's Museum in Nicosia. Each phase of this existence, still unfolding toward a hoped-for completion of a circular journey back to Lysi, determines our understanding of that artifact. Each challenges assertion of identity as well.

The Byzantine Chapel Fresco Museum, as it was called for some of its time in Texas, was neither only chapel nor museum, and that hybridity was the foundation of its productive work on the Menil campus. Open for worship and meditation, the pavilion deeply, subtly revealed the original context of the frescoes through the reconstructed chapel within the interior. That happy marriage of Byzantium and post-modernism was eventually sundered by concerns and interests larger than

8 See Luis Camnitzer: Santa Anna's Leg and Other Things, in: Armen Avanessian and Luke Skrebowski (eds.): Aesthetics and Modern Art, Berlin 2011, pp. 221–239.

9 A graphic novel, *The Leg*, even narrates the vigilante exploits of the leg long after Santa Anna himself is gone. See Van Jensen: The Leg: A Graphic Novel with a Kick, Greenville, SC 2014.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

itself. The divorce occurred in March 2012, and one should celebrate and mourn that departure. In the first place, the repatriation of an important work of art is always noteworthy, and the frescoes are not in storage, an ongoing benefit to us all. In the second place, however, that repatriation marked the loss of an important resource for teaching and outreach in a North American museum, and any celebration should be lessened by the admission that the frescoes are not going to their real home, only another museum setting. These issues are worth raising: is their return to Cyprus sufficient to overcome their still-orphaned status? Is this installation more productive, intellectually and spiritually authentic in Nicosia than in Houston? And does it trump education beyond the boundaries of the home state (even when those boundaries are still in dispute)?[10]

The Byzantine Fresco Chapel was an historical moment in the display of Byzantine art in the United States. The Menil also celebrated its twenty-fifth anniversary in 2012, and as part of that marking, the Collection mounted a small, but packed, exhibition called *Dear John & Dominique: Letters and Drawings from the Menil Archives*. The show presented two documents about the Chapel from 1997 from the Archbishop of Cyprus, Chrysostomos I (1927–2007), and from 1989, from Mrs. Dominique de Menil (1908–97), the founder of the Collection. These isolated documents call attention only to apparent motivations of each side. The first document is a congratulatory missive with a strongly expressed political directive of raising awareness of the situation of Turkish occupation of a part of the island. The body of the letter reads:

»I consider the Church of the Cyprus and myself as lucky, in that frescoes from Saint Themonianos ended up in your Foundation and that you built that wonderful Chapel to host them. I am sure that the people visiting the Chapel will always remember Cyprus and that in the occupied areas churches are looted and sacred vessels are stolen. Only the freedom of Cyprus will guarantee that the Church of St. Barnabas, founded in the first century after Christ, will continue to exist. Please exercise your influence on the officials of the USA and stress to them that they should demand from Turkey to withdraw its military forces and Turkish settlers from our island and should work for the restoration of human rights of all Cyprus people.«[11]

10 See Annemarie Weyl Carr and Lawrence J. Morrocco: A Byzantine Masterpiece Recovered: The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus, Austin 1991; but also my introductory essay in Glenn Peers (ed.): Byzantine Things in the World, Houston 2013, pp. 21–35, and Glenn Peers: Utopia and Heterotopia: Byzantine Modernisms in America, in Karl Fugelso (ed.): Defining Neomedievalism(s) (Studies in Medievalism, vol. 19), Cambridge 2010, pp. 77–113.

11 Nicosia, 17 October 1997. Byzantine Fresco Chapel Papers, Menil Archives, The Menil Collection, Houston.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Mrs. de Menil's letter to her son is also an official letter, and it raises all of the challenges of the Chapel's equilibrium in Houston that came to make the space and paintings so compelling together: her concern over the possible tension between study and experience of art, between secular missions of museums and the frescoes' undeniable spiritual power, between distant cultures and American modernism, between the past and lives lived fully in the present. The body of the letter reads:

»I need you. I need your help to design a building for the Cypriot frescoes. We have to be ready to build a ›chapel‹ if the Archbishop of Cyprus reminds us of our contract. The plans we have developed have been justly criticized: without being an exact replica of the Lysi chapel, they are reminiscent of it […] It was my intention to reconstruct in Houston a chapel similar to the one from which the frescoes had been ripped off. I thought this would be the way to do justice to the frescoes. Obviously, it is not the best way to look at them. Bertrand Davezac, for one, has argued in favour of a museum presentation, somewhat like the one we have now in the basement: frescoes are at eye level and well lit. If this is the best way for study purposes, it leaves out an intangible element, difficult to weigh and express, yet very real. It leaves out their spiritual importance, and betrays their original significance. Only a consecrated chapel, used for liturgical functions, would do spiritual justice to the frescoes. It is with this in mind that we entered into a negotiation with the Church of Cyprus, which owns forever the frescoes. The agreement we reached represents an innovation in museum policy. For the first time, important fragments of a religious building are not considered only as antiquities. They are approached also as relics and consideration is given to their religious nature. The legitimacy of reviving the religious context of these thirteenth century frescoes can be questioned. It could be observed that the African art, which is so abundantly present in the Museum, could be presented in a true functional setting, and that it would be the right way to approach it and understand it. But the African treasures in the Museum, though they may move and inspire Afro-Americans today, belong to a culture that does exist in America. Restoring them to their original function, except for a cultural demonstration, makes no sense. On the other hand, the frescoes have not only resonance, but a very real impact on Greek-Americans, and also on those who have converted to orthodoxy. A tradition fully alive […].«[12]

The several identities—living tradition being just one—that the fresco cycle has possessed over the last forty years of its life reveal just how provisional, elusive meaning can be in historical art. When the fresco pieces were taken through their long restoration process, necessary to repair all the damage the looters had done

12 25 April 1989. Byzantine Fresco Chapel Papers, Menil Archives, The Menil Collection, Houston.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

in ripping the plaster-and-paint ground from the walls of the chapel at Lysi, features of the original setting had been lost. For example, the orientation of the Pantocrator in the dome was not self-evident and needed careful deduction before being faced toward the west; the extent of the ground on which the angels were treading in the register below the Pantocrator was also not clear because their feet had been damaged; and the height of the Virgin and Child flanked by angels in the apse area also needed consideration. Having been flattened and dissected in their illicit moves, the fresco grounds needed to be returned to contours that matched the original setting of the chapel building. Decision-making was done, it appears, through a great deal of consultation and careful thought, which included examination of the original church at Lysi. And the book that resulted, an excellent study by Annemarie Weyl Carr and Laurence Morrocco, was written while the dome and apse frescoes were still separated from an architectural context; Carr analyzed style and iconography with great sensitivity, and the general context of the frescoes on late medieval Cyprus became clear, but the experience of encountering these frescoes in anything resembling spatial consistency was not possible, because the chapel had not yet been constructed.

That art-conservation and historical identity was replaced in 1997 by the opening of the Byzantine Chapel Fresco Museum, a purpose-built pavilion for the frescoes' display. Those previous identities deriving from conservation and original context have not been fully erased. In the wake of the closing of the Menil pavilion, they are in fact the paramount witness to the frescoes' life off Cyprus. Nonetheless, the particular ways in which the frescoes were framed within a profoundly evocative space and re-made according to metal and glass sutures can be probed with profit for what they show us about how we came to know Byzantium in Texas for that period of time.

The pavilion was designed by François de Menil (1945-) and it demonstrated the ways framing experience can de-familiarize and heighten, enhance understanding. The building's interior was entered through a decompression chamber that rose in a strongly vertical manner and also bridged a stream running under the floor. Visitors were openly shown a traversing of worlds, and on entering the main display area, they were also confronted with compelling fields of light and dark, of void and mass. On the perimeter of the room, light ran down the wall from unseen openings; in the middle zone, the dark shell of the ceiling created a frame of relative dark; and in the center of the room, a kind of mirage rose up, a semi-transparent building within a building that recreated the scale and layout of the chapel at Lysi.

The frescoes were only visible when one entered the inner chapel form, since they comprise only the dome and conch of the apse. The encounter with the figural passages was revelatory and came at the end of a series of preparatory movements

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

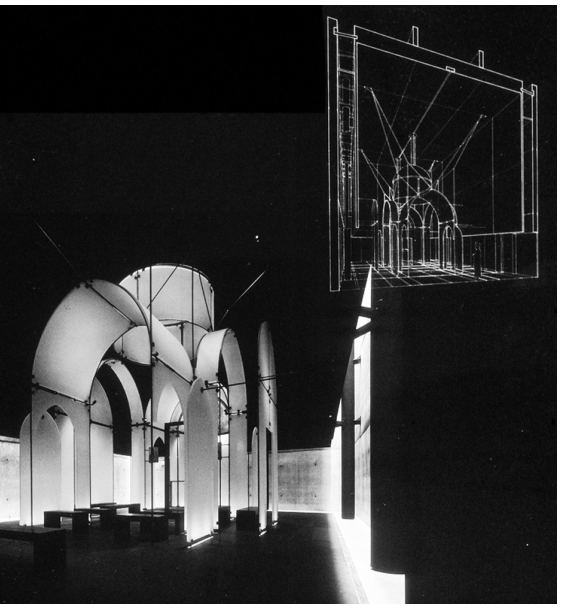

Fig. 1: Byzantine Fresco Chapel, interior view to the east. The Menil Collection, 1997–2012. Architect: François de Menil. Source: *Architecture* (April 1997).

on the part of visitors. That encounter was on one level a meeting with a real thing: one saw art clearly of the past in its appearance and content. The restored aspects of the frescoes were not immediately evident, though some passages on the perimeter of the fields were incomplete and testified to the partial quality of the frescoes' survival. Moreover, the restoration showed the ongoing process of revision that the frescoes had potentially witnessed; the technique used was true fresco, pigments applied to a wet plaster ground, but examination revealed that some touching-up or later additions in *secco* had also occurred.

On another level of experience, the framing within this glass form demonstrated the special tension of displaying Byzantine art in a foreign setting like Texas. The glass chapel was both enclosing and open; the semi-transparent glass was both inside and outside at the same time, and the skeleton of the chapel showed a kind of suturing that held together the provisionality of enclosure. Of course, one was not bound by the original door, set in the south wall of the chapel, and one could pass between glass-panel walls and so part the sutures temporarily. The body of the chapel could work in several ways, fields of flesh stitched together by metal rods and joins, or as a skeleton on which flesh or skin only partly reached, but however one describes it, the chapel was never fully settled. It was architecture, but solid and evocation both; it was marked space, inside and outside, but it belonged to a continuum of space, too. Artificial light was captured within the glass frame, but it spilled out, as it received natural light below from the light descending the perimeter walls, and so light sources and stability were indecisive, in flow, especially given the naturally active skies in east Texas.

The result, I believe, was a remarkable equilibrium between two normally irreconcilable modes of encounter with Byzantine art, objective (or historical value, which would not place value in fragility and mortality in things) and aesthetic (or art value, which is a relative and not durative, but subject to constant change).[13]

13 See Riegl: The Modern Cult of Monuments (as note 3).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Timelessness was a goal of the architect, since the shell was also called an 'infinity box,' but the encounter with the installation was also entirely contingent on the bodied, in-time presence of viewers. A chapel without sutures and without that active framing would have been sealed, intact, and impervious to movements of atmosphere. In other words, the *original* chapel would have been less productive experientially, or at least less faceted, than this temporary state the frescoes had in Houston.

So the point along which these frescoes have fallen at any given point in time in the spectrum from ›real‹ to ›remade‹ was neither entirely clear nor stable. Another way to come at this situation may be through the ancient philosophical problem of the Ship of Theseus, which examines the constancy and identity of an object. Plutarch (ca. 46–120) stated that the Ship became a standard nut for philosophers, one side holding that even a restored ship, with planks being replaced as they decayed, remained the same, and the other contending that it was therefore altered to another thing. Thomas Hobbes (1588–1679) took this problem one step further: if the replaced, decaying planks were used in the same way for another ship, would it be possible for two Ships of Theseus to exist simultaneously?[14]

At the Menil, that identity of the frescoes was constantly faceting, or changing its perspective, from Houston to Lysi, but never entirely or ever one or the other. The line between the authentic ship of Theseus and its recreation through cast-off materials is movable when trying to define authenticity of objects and perception of them.[15] The relative identity of works, which can be separately original *and* restored, makes it possible to have two works occupying the same space at the same time. Our perception of the space in Houston was both the one we persistently call ›Byzantine‹—focused on sacred, numinous, hieratic forms—and one we also recognize as modern, in the broad sense—interpretative, ironic, conceptual and sensual.

The framing and suturing were the elements that gave the space of the chapel the ability simultaneously to present as authentic document and interpretative text. The open joins, in particular, created passage and containment, and their mechanical aspect lent a restrained quality to their roles as support and perforation. Likewise, the framing black-ceiling within the chapel pavilion was both evocative

14 See, for example, Francis W. Dauer: How Not to Reidentify the Parthenon, in: Analysis 33/2 (1972), pp. 63–64.

15 See Ivan Gaskell: Museum Display, an Algonquin Bow, and the Ship of Theseus, in: Peter N. Miller (ed.): Cultural Histories of the Material World, Ann Arbor 2013, p. 70: »Cultural historians can, and should, make use of curatorial manipulations of material things to explore their contingencies and interrogate their immaterial, as well as the material, aspects. In doing so, they might take note of the consequences of the Ship of Theseus paradox: while things may perdure, they never stop changing.«

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

of infinity, as was intended, but also, and strangely, of snow-roofs found on mountain churches in the interior of Cyprus. The framing space between ceiling and chapel was where many of the contingencies became possible, and the zone around the chapel proper became more intense, more focused because of the bridging space surrounding the chapel. Those fields of intensity raised around the periphery of the space and in the framing structure holding the frescoes in place then proposed means for visitors to know ›Byzantine.‹ That cultural and historical category may not be in full accord with the chapel, according to convention in the academic discipline, but in the same way, perhaps, that Arthur Evans (1851 – 1941) brought his Bronze Age Cretans to life through painted concrete, so Byzantium was made alive to us through this new version of itself.

Soon after their return to Nicosia, the frescoes were installed in the Byzantine Museum of the Archbishop Makarios III Foundation among other fresco fragments from the island. No reference to their short life in Houston is found in the display there, and the memory of that self that the frescoes had is disappeared there. The frescoes are set into ceiling and wall, and are much more approachable than they had been in Houston, where the sacral atmosphere was accentuated through provocative lighting, accentuated iconostasis and high-drummed dome. Paradoxically, in the Nicosia museum, the sacred character is suppressed or mimicked in favor of quasi-objective encounter; the frescoes are just another display among treasures of Cypriot orthodoxy. But in trying to speak the western, institutionalized language of museum exhibition, curators in Nicosia have drained blood from a vibrant object. The same guiding principle that determined the tone and position taken by the Archbishop in his letter to Mrs. de Menil in his letter of 1997 informed this position. Here, a particular ideology—ethnic and confessional pride, perhaps—are the motivations.[16] While the frescoes endure, their patience and forbearance before our apparent care were dignified counterpoints to the power-moves they have been subjected to. Undoing the interpretative framework from Houston was a means for Cypriot officials to reclaim property, and at least, to my knowledge, none of the restoration was undone, but now the Lysi frescoes have quietly allowed themselves to be placed in a historical, confessional framework that gives them no special intensity, no particular voice. They endure as orphans still, like Santa Anna's leg.

16 Put another way: Seymour Howard: Antiquity Restored: Essays on the Afterlife of the Antique, Vienna 1990, p. 27: »The phenomenon of ›Antiquity restored‹ can be seen, then, as essentially self-fulfilling, reflecting desires to return to, to know, to control, and to transcend a preferred image of ancestry, a witting regression (through the agency of history) in the service of the ego, an attempt of the will and the imagination to knit and to extend the fabric of self and time.«

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

In the exhibition *Byzantine Things in the World* at the Menil in 2013, many of the icons from the Collection were introduced to objects that normally travel in different circles. The argument was focused on revealing the liveliness of things from the Byzantine past through experiential contact among human, Byzantine and non-Byzantine things. The animated quality of things emerged forcefully in these installation contexts, and part of that work was naturally, but not always obviously, done by things whose historical identity was fundamentally relative, as it were—of this era and their past, ›original‹ life.

A number of icons at the Menil Collection have salvaged passages of paint that make clear their subjects, but still openly declare their relative selves.[17] Since damage was extreme, several of the icons needed restoration before they could be shown, and the icons in this group betray unmistakable evidence of these interventions. The figural passages are partial, but strong and legible, and they show that the icons were at one time impressive and beautiful objects. Those qualities are still evident, but the wooden beds used as settings for those passages are no minor part of the objects.

The Late Byzantine icons of the Archangels Michael and Gabriel and of the Virgin Mary entered the Collection at the same time, and their restoration history allows us to follow some of the conditions that led to their present appearance, so divergent from their original presentation and state.[18]

The framing and suturing that embed these icon fragments in a new surround opens up fresh, and not very Byzantine, ways of experiencing that art. The guiding principle behind the conservation was clearly not a return to a faux-byzantine surround, but one that allowed the conservation to be visible, understated, and true in some fashion to a fixed state of the original, or at least of that original type. Here we

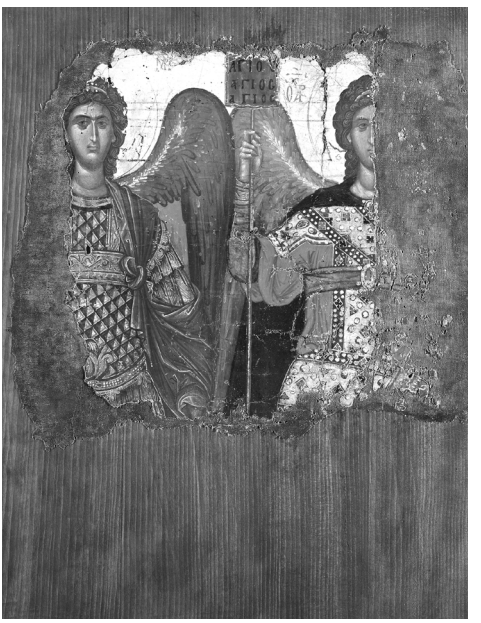

Fig. 2: Icon of the Archangels Michael and Gabriel, Late Byzantine. The Menil Collection.

17 The group came from the collection of Eric Bradley and was dealt to the Menil Collection in the 1980s by Yanni Petsopoulos.

18 85-057.06 and 85-057.05, respectively. See Annemarie Weyl Carr (ed.): Imprinting the Divine: Byzantine Icons from The Menil Collection, Houston 2011.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Fig. 3: Installation view of an icon of the Virgin Mary in *Byzantine Things in the World*, The Menil Collection, photograph: Paul Hester.

have something approaching Riegl's historical value in operation, but not entirely, »The more faithfully a monument's original state is preserved, the greater its historical value: disfiguration and decay detract from it.«[19] Decay was halted, and so some necessary part of the objects was preserved, but the original state was simply irretrievable by our standards, so that the icons escape full adherence to Riegl's definition of historical value

The restorers were evidently aiming at a level of authenticity in returning the disconnected passages to a plausibly historical state. In the first place, the scale of the framing bed was significant, since it was desirable that it accommodate the figural passage at least in outline like the original state had. Yanni Petsopoulou wrote on this subject to Walter Hopps (1932–2005), director of the Menil, on 21 July 1988, about the process of determining the best way to make the icon showable:

»Laurie [Lawrence Morrocco] and I spent the entire afternoon yesterday on the problem of reconstruction of the original size of the panel of the Virgin and the Archangels. We first worked from the fragments themselves and the information contained therein as to the extent and size of the missing areas. We then pulled out a few hundred comparative illustrations from my files, both to confirm our guesses as to proportion…and to fill in information not available from the fragments themselves. We arrived at what we felt was a size of panel common and natural to both fragments. We then went back to my files and looked for some of the standard proportions in icon panels of that period. We were gratified to find that many of them were in a proportion of 4 to 5, which as it happens is exactly the proportion that we arrived at independently. We think, therefore, that the panel would have been 106 x 85 cm […]. The aesthetic effect we would like to aim for is not dissimilar to that on the famous head of Christ by Rublev […]. Unless we hear to the contrary, we propose to mount both pieces on separate but identical panels, which could be displayed either back-to-back or separately.«[20]

19 Riegl: The Modern Cult of Monuments (as note 3), pp. 34–38.
20 Menil Archives, The Menil Collection, Houston.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

The series of deductions are natural for conservationists and dealers, because value resides in the historical clarity and authenticity of the work. For that reason, the damaged passages needed to be made to appear normal (»common and natural«). Not only was the frame expanded to fit authenticity, it also gained true aesthetic stature by assimilating to the restored icon of Christ, originally painted by the great Russian artist, Andrei Rublev (1360s–1427/30). The space within which these restorers proposed to work was that void between the disfigured painting, literally hanging by threads, and the modern sublime of Rublev's superb achievement. That space actually covers a great deal of distance, and in large part, it is traversed by that wooden surround. The Menil icons were anonymous, very fine examples, but not of the aesthetic, national or historical order of Rublev's work in Moscow. But the restoration project clearly presented itself to the owners in ways that transformed some of that significant authenticity to the ›new‹ icons. That reach of the Menil icons to an authenticity effect is almost entirely conveyed by the new backing. Carol Mancusi Ungaro, the chief conservator at the time, replied to Morrocco on 30 August 1988, to raise questions about the treatment »of the bare space« that the wooded enlargements would create:

»We would like to know how you propose to treat the bare space on the enlarged replacement panels, i.e., will you use aged wood, will you treat new wood to look old, will the panel be toned, rubbed, or covered with fabric? We remain concerned about the amount of exposed space in relation to the fragment and would appreciate your comments.«[21]

No reply is present in the object files, so the continuation of the discussion possibly occurred by telephone or in person. Certainly, some negotiation unfolded that took into account the desires and sensibilities of the Menil side of the conversation, for Petsopoulos had proposed in his letter that the wooden ground be expanded to 106 × 85 cm, in scale comparable, if not the same as Rublyev's restored icon, which measures 158 × 106 cm. In the end and for reasons not entirely clear now, the Archangels panel is larger than the Virgin according to the restorers' final dimensions. The latter measures 76 × 57.5 × 2.5 cm, while the former is 95.3 × 72.4 × 3.8 cm.

The framing of these icons then distinguished the two, probably because of a double figure icon requiring a more spacious surround, but the meeting of icon and backing diverges in each case, too. The Virgin Mary panel is described as »tempera and metal leaf on wood without fabric,« while the Archangels are »tempera and gold leaf on fabric transferred to modern wooden panel.« According to a conservation report of October 1995, written by Morrocco's studio, the painted

21 Menil Archives, The Menil Collection, Houston.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

surface was subsequently removed from the panel and the backing canvas, which was detaching, was also removed; the canvas and gesso backing was then reapplied to the panel; canvas fragments were added to the left-hand side and the bottom of the fragment.

In keeping with the principles not only of the *Byzantine Things* project, but also of the Menil as an institution, achronic comparisons can make aspects of experience and history emerge that would otherwise be suppressed in habitual exhibition practice—and habitually by our expectations, of how these things feel. An example of a modern work, then, puts into relief some of the issues at stake for this paper: framing experience, restoration and authenticity, and, finally, extended subjecthood in made things from the past. At the beginning of the exhibition, crosses exploded and settled on the walls, from small metal objects to masterworks of American modernism. The non-Byzantine things were constantly productive as reminders of the need for slow, meditative, attentive looking. The painting by Ad Reinhardt (1913–67) in the first room is an exceptionally good example of his later work, and like good painting, it really is reactive, sensitive to its environment.[22] His fields of color in a picture like this one are adjacencies rather than distinct zones—no lines separate those areas in a real Reinhardt, just tonal modulations across a canvas.[23] His volatile painting process was never quite in his control and those paintings live lives, and over time, they show *their* experience of this world.

Take another example of an encounter with a Reinhardt at the Situation Kunst installation at Bochum, Germany. The first, immediately indeterminate experience is of a black field, partly because it is hung in a bright space, so the face-to-face contrast is very stark. From the floor below, the contrast between fields in the painting is remarkably high; the zones emerge distinctly and clearly—not good for a real Reinhardt, where subtlety is prized. I don't know the history of this one painting, but the fact that this viewing angle is permitted indicates that the surface qualities visible from below are intended by the curator to be seen. Those qualities are so disturbing because they are divergent from the experience of a picture from the artist's own hand.[24] As Bradford Epley, chief conservator at the Menil, has

22 See now the brilliant analysis by Annika Marie: Ad Reinhardt: Mystic or Materialist, Priest or Proletarian?, in: Art Bulletin 94/4 (2014), pp. 463–484.

23 See Bradford K. Epley: Indivisibility Undone, in: Brooklyn Rail (16 January 2014) under: http://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/black-paintings/indivisibility-undone (16 June 2015).

24 Reinhardt himself: »Painting that is almost possible, almost does not exist, that is not quite known, not quite seen,« from Ad Reinhardt: Imageless Icons, in: Barbara Rose (ed.): Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt, New York 1975, pp. 108–109, here p. 109 (undated and no period at end of statement, as the text is like a poem), and: »No ordinary seeing but absolute seeing in which there is neither seer nor seen.«

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

recently written, »Over time, rather than reintegrating the artist's paint surface, the restorer-applied layers reinforce only themselves as distinct and unfortunate presences, a tinted glass sarcophagus permitting only glimpses of what is buried underneath.«[25] Testing our own experiences against this distortion is challenging; we need to compare constantly, between what we recall and what we see, and to keep doubt and acceptance in equilibrium. Our perceptual error is to undervalue that experience of contingency, of doubt, and overvalue our apparent capture of that object's (that person's) experience. In part, our error is due to trusting what we say out loud in words—it's a one-way experience. And we could profitably rely on that pre-articulate, intuitive way of thinking before such work.[26] The one-way route to knowing another and oneself is not a method we trust in social situation with humans, and we should also resist solipsism before works, art, things. The other side deserves a voice, too.

And yet we insist on our own priority. For example, Amy Knight Powell wrote a very acute description of encountering a Reinhardt in an issue of *Brooklyn Rail* celebrating the centenary of Reinhardt's birth:

»[…] the appearance of a black painting does not change over time because of something the viewer actively does. It changes by virtue of an involuntary process of vision. Beyond holding still and looking in the direction of the painting, no calculable effort is involved. So, if the viewer were really paying attention to a black painting, the currency spent would be simply time, that is, time free of labor […]. Having invested your precious time in watching a figure (a grid) slowly emerge from blackness, you feel satisfied that the process has reached something of an end. You decide it is time to walk away. You move on to other paintings in the gallery, but before leaving the room entirely, you glance back over your shoulder at the black painting to which you had patiently devoted yourself, maybe hoping to take home something of its elusiveness. But when you turn to look, you discover that the painting has returned to being the black monochrome it was when you first laid eyes on it; the figure has disappeared. You discover, in other words, that your *experience* of it did not leave a trace, at least not on the painting.«[27]

The first sentence leads you to believe agency is going to be democratized, accorded to viewer and viewed. But the action specified here is involuntary: one looks and discerns meaning, taking time to puzzle out and to accept the painter's

25 See Epley: Indivisibility Undone (as note 23).

26 See Richard Shiff: As It Feels, in: Brooklyn Rail (4 February 2014) under: http://brooklynrail.org/2014/02/criticspage/as-it-feels (16 June 2015).

27 Amy Knight Powell: Time Is (Not) Money, in: Brooklyn Rail (16 January 2014) under: http://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/black-paintings/time-is-not-money#bio (16 June 2015).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

message. One decides one's accomplishment and moves on. The vertical subject is fully in control.

But generalizing in this fashion leaves a great deal open to discussion. The state of the work needs careful consideration, and the painting tells one how to position and re-position to try to get that encounter right. More than just time, the painting demands a physical and perceptual effort, and it contains its history until one is ready to realize its presence. And these works are part of a constantly changing world like we are (or another way, one does not expect a friend, with whom one has just concluded a conversation, to retain the expression and pose after one turns away—he or she goes back to life in progress). I would argue that here with Reinhardt is one antidote to the sardine can of Jacques Lacan (1901 – 1981); Lacan spent a great deal of time explaining away the ability of the can to ›see‹ him—it could not, he argued, but he wanted to know why we think so. Reinhardt's work, however, is not a question of self- and world-alienation, but a mutualizing thing in which sensitive looking and thinking reveals a reality only it contains. This work in the Menil, as an example (*pace* Situation Kunst), does sense one; it does read one like a book, revealing what it needs us to know. Amy describes this passage from knowing to starting over as a loss on the part of the viewer, but I would switch the subject position onto the object, the other person, and suggest thinking about how it itself shows loss, manipulation and responsiveness.[28]

Those paintings' genuineness, modern and Byzantine, is always questionable, though we mostly do not do that questioning, since we are accepting of this retrieval and maintenance of a sufficient amount of historical matter—especially with an artist like Reinhardt who died only fifty years ago.[29] As long as no arbitrary intervention occurs, a monument or object has age value, according to Riegl, but very few historical monuments, let alone modern, have been immune to intervention, and determining what constitutes arbitrary is difficult indeed.

---

28 See Georges Didi-Huberman: How to Open Your Eyes, in: Harun Farocki: Against What? Against Whom?, trans. Patrick Kremer, London 2009, pp. 38 – 50, here p. 39: »We should, in front of each image, ask ourselves the question of how it gazes (at us), how it thinks (us) and how it touches (us) at the same time.«

29 See, for example, Nelson Goodman: Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis 1976, pp. 103 – 104: »Although I see no difference now between the two pictures in question, I may learn to see difference between them. I cannot determine now by merely looking at them, or in any other way, that I shall be able to learn. But the information that they are very different, that the one is the original and the other the forgery, argues against any inference to the conclusion that I shall not be able to learn. And the fact that I may later be able to make a perceptual distinction between the pictures that I cannot make now constitutes an aesthetic different between them that is important to me now.«

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

In that vein, the Menil icons have additions that are aesthetic in modern terms, according to norms of warm wood and spacious bedding for original passages, as well as the not-necessary outspread linen connecting paint and wood.[30] While not arbitrary, given the deliberations described already, the alterations certainly pose questions of a level of ›genuine‹ in an historical sense.

The final result of the icons' restorations, in the event, is a successor to each of the original objects, true to some comforting degree. Some of the comfort may derive to a viewer from the evident rescue of fine art, so that one can understand the partial quality being a retrieval of the past nearly denied. But to what degree is either of these icons playing a role that just approximates the manner and self of the first holder of this icon identity?[31] The icons are recognizably historical, and so they retain reference to a fixed quality we call ›Byzantine,‹ but at the same time, essential aspects of their historical selves are only apparent and recognizable by feats of imagination, by experiential leaps to contexts not so much where whole icons are the dominant format—where fixed values prevail—but to contexts where aestheticizing, conscientious re-making is possible or probable, that is to say museums. In other words, multiple identities in the same object: Dion, Theon and the foot, all co-existing, but in highly specialized, imbricated contexts.

The display and restoration did not aim for and could not achieve an experiential aesthetic value that was accurate to the time of the icons' painting. But they could still reveal perceptual qualities that were once part of the object, then lost to time, and now given back to some degree through exhibition alchemy.[32] In *Byzantine Things*, the contingencies of exhibition made these icons perceptually rich encounters among historical and modern works. Their reflective surfaces and warm, wooden surrounds made them linking bridge-objects that were simultaneously modern and medieval. The exchanges were transformative among these icons and their modern neighbors in *Byzantine Things*—including *Untitled* (1970–71) by Michael Tracy, *Glacier (Hoarfrost)* (1974) by Robert Rauschenberg, and *Golden Tondo* (2011) by Stephan Balkenhol.[33]

30 And fake and forgery are near neighbors, categories to which we mostly do not assign prestige. For Riegl, in order for monuments to be preserved in some fashion, historical value even goes so far as to concede a place to copies when originals are lost. The loss is too early to state, but for example, silver objects from a mid-thirteenth-century hoard found by German archaeologists in the central Syrian town of Resafa were replicated and deposited in the LVR-Landesmuseum in Bonn. Handling these items is not without pleasure and usefulness, and their age value is sadly close to being realized, in the last sense Riegl described.

31 See Rafael De Clercq: The Metaphysics of Art Restoration, in: British Journal of Aesthetics 53/3 (2013), pp. 261–275.

32 De Clercq: The Metaphysics of Art Restoration (as note 31), p. 267.

33 Michael Tracy (1943-), Untitled, 1970–71, metallic paint on canvas, 259.08 x 119.7 cm;

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Fig. 4 and 5: Installation view of *Byzantine Things in the World*, The Menil Collection, photographs: Paul Hester.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

The contingencies at play within that room and sightlines from outside it evocatively revealed material qualities of the icons that were fugitive and concrete, of the past and in the present—different shades of true one might say.[34] The restored icons were placed within a rich brown field in the final room of the exhibition, and that color accentuated the depth of field the wooden supports have. Indeed, the effect was striking for the degree to which the painted fields of the icons emerged and withdrew against the chocolate ground of the walls. Especially from a moderate distance, the figural fields of the icons appeared to obscure and assume substance simultaneously. In that way, the icons assumed qualities that related to and supplemented those of the Rauschenberg, Balkenhol and Tracy works in close proximity: qualities like illusionistic and non-logical depths of field, unexpected interplay of materials, instability or evocation of figuration, and environmental permeability or porousness. Those qualities were likely otherwise irretrievable from a Byzantine object without intervention, both conservationist and curatorial, having been acted on it.

Moreover, the vivacity gained from those encounters was multiplied by some other associations drawn out across two rooms, not only a Malanggan Mask from New Ireland, and a Duma or Mdédé mask, but also, in another room, a Bamana boli, one of the most uncanny museum objects one can experience.[35]

Shared materials, primarily exposed wood, allowed currents to run through the rooms and conducted a shared vitalism, so that each of the objects was charged. But faces and forms that could be bodies were consistent among these varied objects, from the altered facial forms of masks and icons, to the eerily-present body of the boli, with its extraordinary mixture of materials and organic, still-living body.

Robert Rauschenberg (1925–2008), Glacier (Hoarfrost), 1974, solvent transfer on satin and chiffon with pillow, 304 × 187.96 × 14.92 cm; Stephan Balkenhol (1957-), Golden Tondo, 2011, poplar, white and red gold leaf foil, acrylic paint, 100.01 × 11.11 cm.

34 See Guy Rohrbaugh: Artworks as Historical Individuals, in: European Journal of Philosophy 11 (2003), pp. 177–205, here p. 178: »To put it crudely, we should think of artworks as objects in and persisting through history, ones which merely have a certain form. This picture of works as historical individuals is at odds with certain tendencies in aesthetics to tie the very identity of a work of art to its form, the look or sound which the artist selects and executes. This tendency is at its strongest, though equally misguided, in the case of photographs and other repeatable works when, abstracting from the particular occurrences, one thinks there is nothing left but the form with which to identify the work.«

35 Boli, various animal and vegetable materials, clay, wood, sacrificial materials, 116.13 × 135.23 × 32.385 cm; Malanggan Mask from New Ireland, wood with pigment, fiber bark, lime and shell, 32.38 × 15.24 × 36.51; and a Duma or Mdédé mask, wood and pigment, 33.02 × 44.45 × 18.1 cm. On the boli, see the essay by Susan Sutton: Resistant Surfaces, in: Byzantine Things in the World, pp. 141–151.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

The frame that was introduced at the beginning of this essay is of course a ›strawman.‹ No such phenomenon really exists. Such things as were circulating among each other in these two rooms of *Byzantine Things* belie all generalizations about modern, historical or non-western framing conditions. No one in the rooms stayed still or discrete; in highly expressive, even dramatic ways, each overlapped, softened, and intermingled. Cordoning, closing frames had no role here—if they ever do—because discrete entities are nearly impossible in these exhibition settings (they are possible, but one needs to repress in order to achieve discretion). Conservation here at the Menil, with these icons, as well as the Fresco Chapel, made more active the possibilities of relative identities as means to assimilation with human subjects or things. The ample wooden surround of the icons triggered assimilation with its environmental spread (wall, floor, fellow things). Likewise, the Chapel's sutured architecture, and its outward and upward rings of darkness and radiance, revealed the transformative zones we can experience in such framing spaces. For we participate in these frames as fully as the objects we think we are framing. We occupy that same continuum that those things charge and electrify—if we are fortunate—and we alter in those intensity fields. Restoration is a tricky game: sometimes it doesn't work out, like when we see a disfigured Reinhardt, but sometimes it actualizes potential to work on us, not because it is historically accurate, in a literal sense, but because newly re-made objects take on identities relational to our insecure bodies—that is, bodies uncertain and vulnerable to objects' attentive probing.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Das Einhüllen und Fesseln des Körpers in den indoeuropäischen Kulturen*

Zu einigen Metaphern des magischen Schutzes vor Toten und Wiedergeborenen

Carmen Alfaro Giner

Fäden, Seile und Textilien sind Elemente des Alltagslebens, die bereits früh in der Menschheitsgeschichte einen hohen technischen Entwicklungsstand erreicht haben.[1] Das Winden mehr oder weniger widerstandsfähiger Fasern, also das, was wir das Spinnen des Fadens nennen, ist eine der ältesten Formen des Wissens, die zudem keine übermäßigen Schwierigkeiten birgt.[2] Vermutlich reichen die Ursprünge des Webens in die Zeit weit vor das 9. Jahrtausend v. Chr. zurück, und seine Entwicklung vollzieht sich Hand in Hand mit der Systematik der Korbflechterei. Dem geht ein langwieriger Prozess des Experimentierens voraus, dessen Dauer sich nicht genauer präzisieren lässt.

Der Ursprung jeder Form der Technik pflegt untrennbar mit einer besonderen Mythologie verbunden zu sein. Auch in diesem Fall scheint es so gewesen zu sein. Zunächst für ganz praktische Zwecke entwickelt, müssen sich Fäden, Knoten und Gewebe rasch mit symbolischen Bedeutungen aufgeladen haben. Mit der zoroastrischen Religion, die uns durch die um das zweite Jahrtausend v. Chr.

* Danksagung: Während meines Aufenthalts am IKKM im Wintersemester 2014/15 hatte ich Gelegenheit, die Untersuchung verschiedener mit der Symbolik der Knoten und der Gewebe in der antiken Welt in Verbindung stehender Phänomene zum Abschluss zu bringen. Das Arbeitsumfeld und die Beiträge meiner Mitfellows waren von großem Nutzen für die Ausführung dieser Arbeit. Mein Dank gilt den Direktoren, Lorenz Engell, Bernhard Siegert und Michael Cuntz, für ihre Einladung und ihre unschätzbare Hilfe.

Die Bedeutung der Gewebe und der einhüllenden Elemente, die in Verbindung mit dem Tod stehen, wurde an die christliche Welt weitergegeben, wenn auch mit einer anderen Symbolik. Während der Kolloquien des IKKM hatten wir Gelegenheit, auch diese zu verfolgen und die außergewöhnlichen Farben zu genießen, welche sie in Matthias Grünewalds Deutung der Auferstehung Christi annimmt.

1 Geraldine Pinch: Magic in Ancient Egypt, London 2006, S. 83.

2 In Lascaux, also in einem jungpaläolithischen Kontext, hat man das Fragment eines Seils gefunden. Das Prinzip ist so einfach, dass es sogar einigen Tieren geglückt ist, es zu erlernen. Im heutigen Indien gibt es eine Affenart, die gelernt hat, durch Winden Fäden aus den Haaren herzustellen, die sie arglosen Touristen ausreißen und die sie in gleicher Weise benutzen, wie wir es mit Zahnseide tun.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

entstandenen Texte der Avesta bekannt ist, haben wir schriftliche Gewissheit über interessante Glaubensvorstellungen, die sich mit ihnen verbinden: Man ging dazu über, sie in die metaphorische Repräsentation transzendentaler Momente des menschlichen Lebens einzubeziehen.[3] Es sind hauptsächlich die Umstände, unter denen diese Elemente verwendet wurden – und die heute durch archäologische Überreste bekannt sind, die bis in das 9. Jahrtausend v. Chr. zurückreichen –, sowie ihre Präsenz in den indoeuropäischen Sprachen, die uns, zumindest bis zu einem gewissen Grad, einen Zugang zum Verständnis ihrer Rolle im Kontext des magisch-religiösen Symbolismus späterer Epochen eröffnen. In vielen Ritualen jener Epochen, aus denen wir bereits über schriftliche Informationen verfügen, spielen sowohl Fäden und Stricke als auch Textilien eine zentrale Rolle.[4] Objekte, Tiere und Personen mit ihnen zu fesseln und zu binden, einzuwickeln und einzuhüllen, sind Handlungen, die Bestandteil von Praktiken sind, wie sie häufig in Opferritualen oder bei religiösen Feiern vollzogen werden. Der ideologische Kontext, der die Präsenz dieser einfachen Objekte im Ritus umgibt, steht im Mittelpunkt unseres Interesses. Jene Handlungen, die uns dabei besonders interessieren, das Fesseln und Einwickeln des Körpers, lassen sich mit den zentralen Momenten des menschlichen Lebens in Verbindung bringen: Geburt, sexuelle Reife, Heirat und Tod.[5] Hierbei werden wir uns besonders auf den ersten und den letzten dieser Momente konzentrieren. Die Tradition der indoeuropäischen Sprachen sowie gräkoromanische schriftliche Quellen liefern im Übrigen nicht nur den Schlüssel für die Annäherung an den magisch-religiösen Hintergrund, vor dem Fäden, Schlingen und Gewebe sich mit diesen vitalen Momenten des Wandels verbinden, die Menschen zu allen Zeiten und in allen Kulturen beeindruckten und beeindrucken. Wir benötigen sie auch, um viele andere, viel privatere und verborgenere, gar okkulte Formen des alltäglichen Lebens zu verstehen. Mit

3 Waldemar Deonna: Le nœud gordien, in: Revue des Études Grecques 31 (1918), S. 141–184; Mircea Eliade: Le dieu lieur et le symbolisme des nœuds, in: Revue de l'histoire des religions 134 (1948), S. 5–36; Marie Delcourt: Héphaistos ou la légende du magicien, Paris 1957, S. 15–28, mit einer Entwicklungsgeschichte der Idee des fesselnden Gottes, in der sie die Werke Georges Dumézils in den Vordergrund stellt: Georges Dumézil: Mythes et Dieux des Germains, Paris 1939; Georges Dumézil: Les dieux des Indo-Européens, Paris 1952; Mircea Eliade: Cordes et marionnettes, in: ders: Méphistophélès et l'androgyne, Paris 1962, S. 111–115, S. 200–237; Miguel Ángel Andrés: El hilo de la vida y el lazo de la muerte en la tradición indoirania, Valencia 2010; Miguel Ángel Andrés: Shrouds in Ancient Zoroastrian funerary practices, in: Carmen Alfaro, Jónatan Ortiz und Lluis Turell (Hg.): Vth Purpureae Vestes International Symposium, 19–22 March 2014, Abbey of Montserrat (Barcelona, Spain), S. 50–65 (im Druck).

4 Erinnert sei nur an die schmalen Stoffbänder, *taenia* (Kopfbinde), *fascia* (Diadem, Mitra) und ihre erste Funktion, die Fixierung und der Schutz von Hüfte, Brust und Haar.

5 Arnold Van Gennep: Los ritos de paso, Madrid 2013 (*Les rites de passage*, Chicago, IL 1909).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

letzteren würden wir aber bereits das Gebiet der aktiven Magie oder der Goëtie (γοητεία) (Platon: Symposion 202e; Herodian, 4. 12) betreten, welche die unheilbringenden *daimones* (Platon: Gesetze, 738d) anrief und die danach trachtete, den normalen Verlauf des Schicksals im Leben der Menschen durch Verzauberung und Hexerei und andere Formen der Einwirkung, insbesondere auf die Gräber, zu verändern.[6] Diesem zweiten Aspekt, jenem der sogenannten »schwarzen« Magie, können wir in diesem Text nicht Rechnung tragen. Es muss hier der einfache Hinweis genügen, dass die Benutzung von Seilen, Schlingen und Geweben in der Herstellung von Amuletten, Talismanen, aber auch in den so genannten *tabellae defixionis* und überhaupt allen Formen dessen, was wir heute als destruktive Magie bezeichnen können, absolut üblich war.[7] Stattdessen nehmen wir Bezug auf die von Van Gennep so genannten *rites d'agrégation,* die im Kontext von Begräbnissen praktizierten Angliederungsriten. Von diesen nahm er allerdings an, dass sie einer symbolischen Sinngebung eher fern standen und stattdessen von einer strikt materiellen Zweckmäßigkeit durchdrungen waren.[8]

Wir werden im Folgenden die Symboliken des Fadens, des Knotens und des Gewebes als Metaphern analysieren, die bisweilen mit dem Leben,[9] bisweilen mit dem Tod[10] in Verbindung stehen. Dabei müssen wir davon ausgehen, dass diese Metaphern in die Mentalität und Religion der Griechen der archaischen und klassischen Periode als bereits voll ausgeprägte eingingen und von ihnen, wie wir sehen werden, auch in die hellenische und römische Gesellschaft weiter überliefert wurden.

---

6 Armand Delatte: Études sur la magie grecque, in: Bulletin de Correspondance Hellénique 37 (1913), S. 247–278, Bulletin de Correspondance Hellénique 38 (1913), S. 189–249; J. E. Lowe: Magic in Greek and Latin Literature, Oxford 1929; Joseph Bidez und Franz Cumont: Les Mages hellénisés, Zoroastre, Ostanès et Hystape d'après la tradition grecque, Bd. I, Paris 1938; André-Jean Festugière: La Révélation d'Hermès Trismégiste, 4 Bde., Paris 1950; Campbell Bonner: Studies in Magical Amulets, chiefly Graeco-Egyptian, Ann Arbor, MI 1950; Eric Robertson Doods: The Greek and the Irrational, Berkeley, CA 1959; Georg Luck: Arcana Mundi. Magic and the occult in the Greek and Roman Worlds, Baltimore, MD 1985; Christopher Faraone und Dirk Obbink: Magika Hiera. Ancient Greek Magic and Religion, Oxford 1991; André Bernand: Sorciers grecs, Paris 1991.

7 Richard Wuensch: Defixionum tabellae Atticae, in: R. Wuensch (Hg.): Inscriptiones Graecae III, Appendix, Defixionum Tabellae, Berlin 1897; Karl Preisendanz: Papyri Graecae Magicae: Die griechischen Zauberpapyri, 2 Bde., Stuttgart 1973–74; Amor López Gimeno: Las tabellae defixionis de la Sicilia griega, Amsterdam 1991.

8 Gennep: Los ritos de paso (wie Anm. 5), S. 94 f. und S. 249–252.

9 In Gesellschaften, die an Reinkarnation glauben, löst sich das Neugeborene erst vom Tod ab, um vermittels eines Angliederungsritus sogleich den Weg seiner Existenz unter den Lebenden antreten zu können.

10 In den sogenannten Trennungsriten, in denen die irdische Welt zurückgelassen wird, um sich mittels eines weiteren Angliederungsritus mit den Toten zu vereinen.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Die Fäden und Schlingen des Lebens und des Todes

Im indoeuropäischen Denken gibt es zahlreiche magische Gottheiten, die das Leben der Menschen in einem bestimmten Moment verändern können. Die Arbeiten von Georges Dumézil über die souveränen Götter (Uranos-Varuna, Mithra-Varuna) und andere, kleinere Götter und Geister zeigen deutlich, wie diese in der Lage waren, all jene für kürzere oder längere Zeit bewegungsunfähig zu machen, die sich außerhalb der etablierten Normen stellten.[11] Die beeindruckenden Arbeiten Mircea Eliades[12] über diese chthonischen Gottheiten und die Symbolik der Knoten und Schlingen sind voller Denkanstöße, die dabei helfen, die Glaubensvorstellungen und Rituale der griechisch-römischen Welt zu verstehen. Es ist offenkundig, dass diese Vorstellungen in einer Gesellschaft entstehen mussten, deren Grundlage Viehzucht und Transhumanz waren, die mit Strick und Schlinge hantierte, um ihre Tiere stillzustellen, damit man sie melken und scheren konnte, aber auch, um sie im Opferritual zu töten. Gemeinsam mit den Textilien, die man verwendete, um menschliche Körper im Übergang zum Tod zu bedecken, erlangten Schlingen und Knoten mit der Zeit überraschende magische Eigenschaften.[13] Zahlreiche Glaubensvorstellungen und Mythen gingen zweifellos aus der alltäglichen Wirklichkeit hervor. Dies geschah möglicherweise vermittels Erzählungen, die an den Orten, an denen man spann und webte, immer wieder wiederholt wurden. Weil man dabei wohlvertraute und verständliche Vergleiche verwendete, wurden sie zum Allgemeingut unter Bevölkerungen des gleichen sprachlichen und kulturellen Umfelds.

Um die konzeptuelle Bedeutung der einhüllenden Funktion von Fäden, Seilen und Schlingen zu verstehen, müssen wir hier an den Ursprung des Fadens als Metapher des menschlichen Lebens erinnern. Viele indoeuropäische Kulturen kennen Mythen, welche den Faden mit bestimmten weiblichen Gottheiten des Lebens und des Todes in Verbindung bringen, deren Handwerk das Spinnen ist und deren Aufgabe darin gesehen wird, Geburt und Tod der Menschen beizuwohnen und

11 Georges Dumézil: Ouranos-Varuna. Essai de mythologie comparée indo-européenne, Maisonneuve 1932; Georges Dumézil: Mitra-Varuna. Essai sur deux représentations indo-européennes de la souveraineté, Paris 1940; Georges Dumézil: Naissance d'archanges-Essai sur la formation de la religion zoroastrienne, Paris 1945.

12 Eliade: Dieu lieur (wie Anm. 3); ders.: Cordes et marionnettes (wie Anm. 3), hier S. 258 ff.

13 In den Hochebenen der Mongolei kann man noch heute Szenen beobachten, in denen das System der Fesselung mehrerer Tiere (insbesondere von Ziegen) angewandt wird, die für das Melken mit einem einzelnen langen Seil in Paaren zusammengebunden werden. Dafür legt man um den Hals jedes Tieres Schlingen einer bestimmten Form, die besonders robust sind, aber die Eigenschaft haben, sich allein durch das vorsichtige Spannen des Seils eine nach der anderen aufzulösen.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

diese zu begünstigen.[14] Es ist natürlich hinlänglich bekannt, dass die Technologie des Spinnens als perfekte Metapher dafür erscheint, den Ablauf von Leben und Tod begreiflich zu machen.[15] Aber es lohnt sich, den genauen Vorgang des Spinnens zu erklären, um das Phänomen besser zu verstehen.[16] Die Spinnerin beginnt mit dem Winden der ersten Wollfasern, welche sie auf dem Spinnrocken befestigt hat, jener Fasern,[17] die noch nicht die Form eines fertigen Fadens haben. Sie stellen eine verworrene und undeutliche Zukunft dar, voller Vorhaben, die sich, den Wechselfällen des Geschicks folgend, nach und nach entwickeln werden (*fatae*). Das Schicksal ist mehr oder weniger »festgeschrieben«, so wie am Spinnrocken die Fasern festgemacht sind, aus denen sich nach und nach die Gegenwart des menschlichen Lebens zusammensetzen wird: der Faden, der im Augenblick hergestellt wird (νήμα, *filo,* und, im weiteren Sinn von Stoffstreifen oder Kranz, στέμμα, *stamen*).[18] Dieser Faden ist zu Beginn sehr schwach (wie das Leben des Neugeborenen oder des Wiedergeborenen, vgl. Cicero: Briefe an Atticus 4, 1, 8: *alterius vitæ quoddam initium ordimur,* um die Vorstellung des Beginns eines zweiten Lebens auszudrücken). Der Anfang des Fadens wird von Hand hergestellt und wird anschließend am oberen Ende des Stabs der Spindel mit einer einfachen, aber festen

14 John H. Hild: Fatum, Aῖσα, Μοῖρα Parca, in: Ch. Daremberg und Edm. Saglio (Hg.): Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, d'après les textes et les monuments, Bd. II, 2, Paris 1896, S. 1016–1021; Giorgio Pascuali: Il Carme 64 di Catullo, in: Stud. It. di fil. Class. 1/1 (1920), S. 1–22; Carlo Pascal: Il Carme LXIV di Catullo, in: Stud. It. di fil. Class 12 (1904), S. 219–227; Gennaro Perrotta: Il Carme 64 di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici, in: Athenaeum 9 (1931), S. 177–409; Wilhelm Krause: Zeus und Moira bei Homer, in: Wiener Studien 64 (1949), S. 10–52; Wilhelm Heinrich Roscher: Moira, in: Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie, 2.2, Leipzig 1894–1897, Kol. 3084–3103; Roscher: Parca, in: Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie, 3.1, Leipzig 1902, Kol. 1569–1570; Stefano De Angeli: Moirai, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VI,1, 1992, S. 636–648; Karl Preisendanz: Parcae, in: Revue des Études Grecques XVIII.4 (1949), Kol. 1417–1419; George Giannakis: The *Fat-s-Spinner* motif: A study on the poetic and metaphorical language of Ancient Greek and Indo-European (Parts I and II), in: Indogermanische Forschungen 103 (1998), S. 1–27 und 95–109; John Scheid und Jesper Svembro: Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain, Paris 2003, S. 85, 127 und 128.

15 Juvenal, Satiren 10, 152: de legibus queri Fatorum et nimio de stamina, ein zu langer Lebensfaden; Roscher: Moira, Kol. 3086: »das Leben als ein Faden gedacht ist«; Andrés: Hilo de la vida (wie Anm. 3), S. 59–65.

16 Carmen Alfaro: El hilado y el tejido antiguos en el simbolismo del Puteal, in: Estudios de iconografía II. Coloquio sobre el Puteal de la Moncloa, Madrid 1986, S. 177–179.

17 Vgl. etwa Ovid: Metamorphosen: 4, 34: aut ducunt lanas aut stamina pollice versant; Tibullus I, 3, 86: deducere plena stamina longa colu; ebd. I, 6, 78: ducit imops tremula stamina torta manu.

18 Herodot: Historien I, 132; Platon: Politeia, 393e; Euripides: Orestes 12.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Schlaufe befestigt.[19] Diese Operation ließe sich mit dem Knoten vergleichen, der in die Nabelschnur geknotet wird und den Beginn des Lebens durch seinen weiten symbolischen und religiösen Sinn garantiert.[20] Der Stab dreht sich durch den Impuls, den ihm die Spinnerin verleiht, und begünstigt das rasche Winden des Fadens, Symbol der verschiedenen Etappen, aus denen das Leben jedes Menschen besteht. Der Bereich der Zukunft (die noch auf dem Spinnrocken festgemachten Fasern) wird sich nach und nach in Gegenwart und Vergangenheit verwandeln (der Faden, der auf den Stab der Spindel aufgerollt wird). Doch Raum und Zeit, über welche die Spinnerin für ihre Arbeit verfügt, sind begrenzt, und diese wird sich genötigt sehen, den Faden abzuschneiden, wenn der Moment dafür gekommen ist: Metapher des Tods des Menschen.[21] Gewöhnlich wird dies geschehen, wenn die Spindel voll ist, aber die Spinnerin kann den Faden, je nach den Umständen, auch ungewollt oder absichtlich zwischen ihren Händen zerreißen.

Symbolik des Gewebes und seiner einhüllenden Funktion

Dieser Faden wird gehaspelt und in Knäuel verwandelt. Alle Knäuel werden abgespult, um eine dicke Gruppe von Fäden zu erhalten, die parallel zueinander angeordnet werden. Um zu vermeiden, dass die Fäden sich verwirren, stellt man, abhängig vom verwendeten technischen System, mit ihnen eine »Kette« her – oder ein Ensemble kleiner Ketten, was die Einrichtung des Ensembles auf dem Webstuhl erleichtert. Die auf dem (vertikalen oder horizontalen) Webstuhl angebrachte Kette bildet die Grundlage des zu verwirklichenden Gewebes. Kette und Gewebe werden im Lateinischen mit dem Begriff *textio* bezeichnet.[22] Die Verbindung der Fäden wird dank eines anderen Fadens erreicht, der quer zu den ersten verläuft und den wir Schussfaden nennen.[23] Von der Weberin gut befestigt angebracht, wird der Schussfaden, sobald er mit dem Gatterkamm niedergedrückt wird, die Fäden der Kette in ein kompaktes Gewebe verwandeln: Abwechselnd durchschießt er sie oben und unten und auf diese Weise werden die Fäden miteinander verwoben. Wir können uns vorstellen, dass das Gewebe als Metapher der sozialen Gruppe betrachtet wurde, denn es erscheint als logisch, dass man

19 Georges Lafaye: Fusus, in: Ch. Daremberg und Edm. Saglio (Hg.): Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, d'après les textes et les monuments, Bd. II, 2, Paris 1896, S. 1424–1427.

20 Vgl. Andrés: Hilo de la vida (wie Anm. 3), S. 76–85.

21 Tibullus 1, 7, 1: Parcae fatalia nentes stamina.

22 Das Wort leitet sich von *texo/tego* ab, was zetteln, weben/wirken, einschlagen, ineinanderweben und sogar ordnen bedeuten kann.

23 Lateinisch *trama*, von *trameo-transmeo*: durchdringen, passieren.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

sich das Gewebe als aus den Leben der Elemente der Gruppe zusammengesetztes dachte (und die abgeschnittenen Fäden repräsentierten dabei die Vorfahren). Welche Verbindungen lassen sich dann aber zwischen dem Gewebe und der jenseitigen Welt auffinden, in die die Toten eingehen? Dieses Thema ist sehr komplex und wir können es hier nicht ausfalten, abgesehen davon ist es gut erforscht. Sagen wir einfach, dass in bestimmten indoeuropäischen Kulturen der Himmel zwar ein schweres, steinernes oder metallisches Wesen hat. Einigen Autoren zufolge war aber der Hinduismus die erste Religion, in der sich die Vorstellung einer im Himmel situierten jenseitigen Existenz entwickelt hat. Dies sei geschehen, als man von der Erdbestattung zur Feuerbestattung überging.[24] Fakt ist, dass man in Hinduismus, Zoroastrismus, Manichäismus und Mazdaismus vom »Himmel als Gewebe« spricht, welches die Welt einhüllt und schützt, aber auch von der Verbindung der Sternenkonstellationen mit der Erde mittels Seilen. Diese Seile stellte man sich als die Elemente vor, die den Kosmos trugen und den Raum des Lebens schufen.[25]

Die archäologischen Quellen ihrerseits veranschaulichen mit der weitgefächerten Kasuistik, die sich uns in ihnen darbietet, die materielle Ausformung dieser Glaubensvorstellungen zu Leben und Tod. Insbesondere interessiert uns die Rolle der Fäden, Seile und Gewebe als Elemente der vollständigen oder teilweisen Fixierung des menschlichen Körpers. Bei der Geburt wirkt eine Wollschnur beim Verknoten der Nabelschnur mit, um so das Leben des neugeborenen und dem Tod entfliehenden Kinds zu bewahren.[26]

In den Ritualen des Todes wurden die Gewebe insbesondere eingesetzt, um die Verstorbenen einzuhüllen, zu schützen und zu immobilisieren. In diesem Kontext entstehen interessante Metaphern. Aber betrachten wir zuerst die beiden grundlegenden Formen dieser Begräbnisriten. In den Mittelmeerkulturen wechseln sich, abhängig von den Gebieten und Epochen, der Brauch der Feuerbestattung und der Erdbestattung ab (wobei beide manchmal nebeneinander existieren können)[27] und in beiden sind für gewöhnlich Textilien und Seile präsent. Diese

24 Andrés: Hilo de la vida (wie Anm. 3), S. 22 f.

25 Zu diesem Aspekt der indoiranischen Welt vgl. Antonio Panaino: Tessere il cielo. Considerazioni sulle tavole astronomiche, gli oroscopi e la dottrina dei legamenti tra Induismo, Zoroastrismo, Manicheismo e Mandeismo, Rom 1998, S. 71–140, hier S. 78; Andrés: Hilo de la vida (wie Anm. 3), S. 33–58 mit ausführlicher Bibliographie.

26 Soranus von Ephesus: Περὶ γυναικείων παθῶν, II, 6: Die Nabelschnur muss vier Fingerbreit vom Bauch durchtrennt werden […] die Mehrzahl der Hebammen verwenden ein Stück Kristall, ein Schilfrohr, eine Keramikscherbe oder eine Brotrinde, weil sie vorgeben, dass das Eisen ein böses Omen für das erste Lebensjahr wäre […] Das Abbinden der Nabelschnur […] vollzieht man, indem der Rand des Schnitts mit einem gewundenen Wollfaden abgebunden wird.

27 Erwin Rohde: Psyché, Bd. 1, Paris 1952, S. 23; Franz Cumont: Recherches sur le symbo-

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Riten verfolgen zwei Ziele: Eines besteht darin, das geliebte Wesen zu beschützen, das aus der Familiengruppe verschwunden ist. Das andere besteht darin zu verhindern, dass der Verstorbene, nachdem er in sein Grab gelegt worden ist, die Freiheit haben könnte, sich zu bewegen und in die Welt der Lebenden zurückzukehren.[28] Der Tod wurde als miasmatisch angesehen, weswegen man versuchte, ihn von der Familie fernzuhalten. Nur die Geister außergewöhnlicher Vorfahren wurden als Gottheiten des Haushalts und der Familie verehrt, aber auch ihre Körper mussten an dem Ort verbleiben, den man ihnen zugewiesen hatte. Eine umfangreiche Forschungsliteratur behandelt seit Ende des 19. Jahrhunderts die komplexe Frage des festgeketteten Kadavers.[29] Uns interessiert hier nur die Rolle der Fesselungen mit organischen Materialien, die den toten Körper fixieren und umhüllen, und insbesondere die mit diesen Materialien angefertigten Fäden, Seile und Gewebe. Der Stoff hüllt ein, das Seil fesselt, um der möglichen Bewegung der Toten Einhalt zu gebieten, die von diesem miasmatischen Wesen ihres Kadavers gezeichnet sind.[30]

Das Einhüllen und Festbinden des Körpers für die Begräbnisrituale

Die Einäscherung des Leichnams zerstörte natürlich sowohl die Elemente der Kleidung und der Fesselungen, die den Verstorbenen umgaben, als auch das Leichentuch, das ihn gegebenenfalls bedeckte. Nichtsdestotrotz haben sehr häufig kleine Fragmente dieser textilen Elemente die Zeit überdauert. Dank ihrer können wir heute konstatieren, wie weit verbreitet die Verwendung gewebten Stoffs für den Schutz der Leichname in der Antike gewesen ist. Ihre Untersuchung legt die Eigenschaften der verwendeten Materialien offen.[31] Gelegentlich lässt sich anhand

lisme funéraire des Romains, Paris 1942; Franz Cumont: Lux perpetua, Paris 1949, S. 15 f., S. 387 ff. In Griechenland hält die Feuerbestattung in der archaischen Phase, mit den dorischen Invasionen, Einzug. Vgl. hierzu Martin Nilsson: Historia de la religiosidad griega, Buenos Aires 1956; Marie Delcourt: Le partage du corps royal, in: Studi e Materiali di Storia delle Religioni 34 (1963), S. 3–25; Marie Delcourt: Archaïsme religieux dans les tragédies de Sénèque, in: Revue belge de Philologie et d'Histoire, Antiquité 42 (1964), S. 74–90 (6).

28 Über die Auferstehung und ihre Umstände vgl. Delcourt: Héphaistos (wie Anm. 3), S. 81 f.

29 Aufgelistet ebd., S. 15.

30 Jean-Pierre Vernant: Le pur et l'impur, in: ders.: Mythe et Société en Grèce ancienne, Paris 1974, S. 121–140 (Erstveröffentlichung des Textes in: L'Année Sociologique, 1953–1954, S. 331–352).

31 Für Griechen und Römer war die Wolle die hochwertigste Faser, die in Ritualen aller Art eingesetzt wurde, wie gesehen die der Geburt, aber auch der Heirat (die Tunika und

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

der Opulenz der häufig mit Goldfäden gesäumten Stoffe der hohe soziale Rang des Verstorbenen konstatieren.[32]

In allen Fällen erscheint das Einhüllen des Leichnams als zwingende Notwendigkeit. Manchmal geschieht dies in besonders sorgfältiger Form, etwa, durch verschiedene Epochen hindurch, in den Begräbnissen Ägyptens, das in dieser Hinsicht eine Sonderstellung einnimmt.[33] In der Mehrzahl der Fälle werden die Körper hingegen nur lose eingehüllt, jedoch stets im Versuch, einen eigenen, schützenden Raum um die Überreste der Person herum zu schaffen, welche von der Familie gegangen ist. Wenn die Seile den Leichnam fesselten und das Tuch ihn umhüllte, immobilisierten ihn beide Elemente in der einen oder anderen spezifischen Haltung, deren wichtigste die Fötalposition und die Rückenlage sind.

Wir wissen, dass der Ursprung der Begräbnisriten, in denen das Fesseln mit Schnüren und das Einhüllen mit Stoffen praktiziert wurde, weit zurückreicht; mittlerweile ist er auch sehr gut dokumentiert. Gleichwohl ist uns das magisch-religiöse Denken, das diesen Formen der Behandlung des Leichnams zugrunde liegen könnte, völlig unzugänglich, da wir über keinerlei geschriebene Quellen verfügen. Die Sorgfalt, die auf diese verwendet wurde, zeugt aber eindeutig von einer ausgeprägten Intentionalität dieser Operationen. Es sei uns gestattet, hier ein äußerst interessantes Beispiel anzuführen, das sich auf sehr weit zurückliegende Zeiten bezieht. In zwei Arbeiten, die vor einigen Jahren durchgeführt wurden, haben wir sehr ursprüngliche Textilien untersucht, mit denen die Familien eines Dorfs am mittleren Euphrat die Körper der Verstorbenen schützten. Diese können der präkeramischen Periode der Jungsteinzeit zugerechnet werden.[34] Man hatte

der Gürtel der Braut) und des Todes (vgl. Jakob Pley: De lanae in antiquorum ritibus usu, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten, XI, Gießen 1911).

32 Das Begräbnisritual kann für unsere Untersuchungen außergewöhnlich wichtig werden, falls Bedingungen wie die Trockenheit des Klimas und die Mineralisierung der für das Einhüllen des Leichnams verwendeten Stoffe und Seile in situ bewahrt bleiben. Darauf können wir hier nicht näher eingehen. Belassen wir es bei dem Hinweis, dass die Mehrzahl unserer Erkenntnisse über antike Textilien paradoxerweise von jenen kleinen verbrannten, aber manchmal immer noch flexiblen Resten herrührt, die der Zufall für uns konserviert hat

33 In ihren Einbalsamierungsritualen zeigt sich in der Präsenz des Stoffs (der erst sorgfältig jeden einzelnen Finger umwickelt, dann alle gemeinsam mit der Hand, der auch zuerst den losen Arm einwickelt, bevor er ihn dann mit dem Körper verbindet und schließlich den gesamten Körper einwickelt), der Fesseln und sogar eines Porträts auf mit Gips versteiften Leinen, welches das Gesicht und den Blick des Toten wiederherstellen soll, das Begehren des vollständigen Erhalts der Form des Körpers, der die Seele oder den Ka des Menschen trägt – auch wenn diese die große Reise antreten muss, für die ihr das Buch der Toten den Weg weist.

34 Carmen Alfaro: Étoffes cordées du site Néolithique de Tell-Halula (Syrie-VIIIe millénaire avant J.-C.), in: Bulletin du Centre International d'Etudes des Textiles Anciens 79

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

die Körper vollständig, ohne dass dem Skelett zuvor Knochenbrüche zugefügt oder die Weichteile ausgetrocknet worden wären, zusammengekrümmt und mit dünnen Seilen aus Leinenfäden in dieser Position festgebunden, worauf man sie in eine Oberfläche aus feinem, aber gleichwohl kompaktem und dichtem Stoff eingehüllt hatte (vielleicht ein Sack). So wurden sie in Fötalposition in kleine Gruben gelegt, die man in den Boden am Eingang des Hauses gegraben hatte; ein Raum, der dem multifunktionalen Zimmer vorgelagert war, welches das Zentrum der Wohnstätte bildete.[35] Die logische Erklärung, die man dafür in der Regel anführt, ist der Wunsch, die direkte Berührung der Körper der geliebten Wesen mit der sie umgebenden Erde durch das Einhüllen zu verhindern.[36] Dies könnte zutreffen. Gleichwohl besteht auch Grund zu der Annahme, dass diese sorgfältige Form des Schutzes des Körpers bereits in dieser so fernen Epoche aus weitaus vielschichtigeren Gründen erfolgte. Es erweist sich als unmöglich, eine Entwicklungslinie zwischen diesem Fall und den Denkformen sowie den Weisen der Präparation der Leichname in griechischer und römischer Zeit zu ziehen. Dennoch meinen wir, Übereinstimmungen erkennen zu können. Diese halten uns zu einer Reflexion darüber an, in wie unscharfen Grenzen die Geschichte des Denkens verläuft und wie wenig wir nur über die Frühzeit der mit dem Tod zusammenhängenden Glaubensvorstellungen rund um das Mittelmeer wissen. Wie schon Cumont sagte, auch wenn er sich nicht auf chronologisch so weit entfernte Zeiträume bezog:

»[C]hez tous les peuples il subsiste dans les rites funèbres, dans les coutumes du deuil, imposés par la loi religieuse ou par la tradition, des usages qui dérivent de conceptions archaïques de la vie d'outre-tombe, et qu'on continue à pratiquer sans plus en comprendre la signification primitive.«[37]

(2002), S. 16–25; Carmen Alfaro: Textiles from the pre-pottery Neolithic site of Tell-Halula (Euphrates valley, Syria), in: Paléorient 38 1-2 (2012), S. 41–54.

35 Miquel Molist u.a.: Estudio de las prácticas funerarias de Tell-Halula en el horizonte del VIII milenio cal. BC, in: Miquel Molist (Hg.): Tell-Halula (Siria): Un yacimiento neolítico del valle medio del Éufrates: campañas de 1995–2005. Madrid.

36 Die enge Grube bot nur wenig Platz. Die Besorgnis angesichts des Gewichts der Erde, das auf dem Verstorbenen lastete, führte mit der Zeit zur Entwicklung einer großen Vielfalt an Sarkophagen. Zuerst waren sie sehr klein und aus Lehm (im minoischen Kreta), dann wurden sie länger und breiter, um so den Körper bequem aufnehmen zu können. Gleichwohl macht der bekannte lateinische Satz, der häufig in den Grabstätten angebracht wurde, *S*[*IT*] *T*[*IBI*] *T*[*ERRA*] *L*[*EUIS*], deutlich, dass die Angst Edgar Allan Poes Wurzeln hat, die sehr weit zurückreichen.

37 »In den Begräbnisriten und Trauergewohnheiten aller Völker, seien sie von der Tradition oder von der Religion auferlegt, bestehen Gebräuche fort, die sich von archaischen Vorstellungen des jenseitigen Lebens ableiten, Gebräuche, die man weiterhin befolgt, ohne

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Wir wollen nicht behaupten, dass es hinsichtlich der Beziehung zwischen Lebenden und Toten ein Nachleben von Formen einer so weit zurückliegenden Epoche im griechischen Archaismus und Hellenismus gegeben habe. Wohl aber besteht durchaus die Möglichkeit, dass damals ebenso wie in der griechischen Zeit diese Art des Zusammenlebens von Lebenden und Toten im Heim die Akzeptanz einiger herausragender Personen als Beschützer der Familie eingeleitet haben könnte. In unserem Beispiel veranlasst uns die Situierung der Begräbnisstätten am Eingang der Wohnstätte selbst, über die Bedeutung nachzudenken, welche den Türen und Öffnungen des Heims in fernen wie näheren Zeiten zukam.[38] Im abschließenden Kapitel werden wir ein weiteres Beispiel beschreiben, in diesem Fall aus dem 5. Jahrhundert v. Chr., welches Aufschluss über viele Einstellungen gegenüber dem Tod gibt. Es erklärt auch die Rolle, welche den Toten einhüllende Gewebe und Knoten für den Schutz der Lebenden spielten – es wirft aber auch ein Licht auf die Angst vor seiner Rückkehr nach Hause.

Gründe für das Fesseln und Einhüllen des Körpers nach dem Tod

Weshalb dieser sorgfältige Schutz der Körper in den Begräbnisriten? Welche magisch-religiösen Konzepte standen hinter dem Phänomen des Fesselns und Einhüllens des Leichnams? Die grundsätzliche Frage, zumindest für die griechisch-römische Welt, betrifft die »Angst vor dem Tod« und konkret vor dem Toten und der Möglichkeit seiner Auferstehung.[39] Man glaubte, dass das genaue Befolgen der Todesriten – im übrigen sind diese auch aus heutiger Sicht nicht ohne medizinische Grundlage –, die Gefahren, die sich aus dem Hantieren mit dem Leichnam ergaben, so kontrollieren zu können, dass sich die Risiken für die Familie minimierten.[40] Aber auch die Seele jener Personen, die eingeäschert worden waren,

ihre ursprüngliche Bedeutung noch zu begreifen.« Cumont: Lux perpetua (wie Anm. 27), S. 13.

38 Im griechischen wie auch im römischen Denken wachen die Schutzgötter der Familie (Janus und andere Gottheiten der Familie sowie der Stadt, die als erweiterte Familie aufgefasst wird) im Wesentlichen über die Zugangsbereiche zu den Häusern.

39 Die Vorstellung, dass der Verstorbene in seinem Grab weiterlebte, ist ein kulturell sehr weit verbreitetes Phänomen. Dies vor allen Dingen unter den Juden, aber ausgehend von chaldäisch-iranischen Einflüssen. Franz Cumont: Les Mages hellénisés (wie Anm. 6), S. 41 ff. Wir sind darüber bis zur römischen Welt hin gut informiert, vgl. Cumont: Lux perpetua (wie Anm. 27), S. XV, 14 f., 24.

40 Hier stoßen wir auf eine merkwürdige, patriarchischen Gesellschaften wie der griechischen eigentümliche Tatsache. Die Aufbahrung des Leichnams auf einem Spezialbett (πρόθεσις/próthesis) wurde von unfruchtbaren Frauen vollzogen, da es das erste Ziel war, die männlichen Bürger in der Familie sowie jene Frauen zu beschützen, die gebärfähig

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

fürchtete man. Es scheint die Vorstellung von einem Gespensterbild zu geben: εἰδωλόπλαστος (eidoló-plastos), »invisible mais non immatériel« in Cumonts Worten.[41] In beiden Fällen, Erdbestattung und Feuerbestattung, glaubte man, es bestünde das Risiko, dass das εἴδωλον / eidolon oder Körperbild, Träger der unsterblichen Seele, das Grab in einem unvorhergesehenen Moment verlassen könnte.[42]

Die Angst vor dem Toten rührt deutlich von der Angst vor dem eigenen Tod her, der durch Ansteckung verursacht werden könnte. Da der Tod als miasmatisch und folglich ansteckend betrachtet wurde, galten alle Barrieren, die zwischen Lebenden und Toten errichtet werden konnten, als Garantie für die Abschottung von der Gefahr. Zu diesen Barrieren zählten die *lustratio* – die kultische Reinigung – und das Einwickeln der Leichname in Tücher; Kleidung und Decken spielten ebenfalls eine große Rolle. Den Verstorbenen sorgfältig einzuwickeln oder einzuhüllen verhinderte nicht nur die Ansteckung, sondern fixierte auch seine Gliedmaßen und erschwerte so seine mögliche Rückkehr ins Heim. Auch dieser Raum musste vom Miasma des Todes befreit werden. Dafür wurde nach der Zeremonie und der Rückkehr der Familie das Haus geschützt, indem die Außenwände wie das Innere der Räume mit Salzwasser besprengt wurden, das als reinigendes Element fungierte. Die Besprengungen wurden dreimal über die gesamte Länge der Mauern durchgeführt. Dies war eine Methode, um das Heim gegen die mögliche Rückkehr des Verstorbenen zu versiegeln. Die Angelegenheit wurde als so wichtig betrachtet, dass sie Teil der Gesetzgebung der Polis war.[43] Cicero überliefert uns die Gesetze, die sich Athen auf diesem Gebiet bis zur Zeit Solons gab.[44] Andere *poleis* hatten eine ganz ähnliche Gesetzgebung. Wir verfügen über eine wunderbare Inschrift aus der Stadt Iulis auf der Kykladen-Insel Keos, die auf ungefähr

waren oder es in der Zukunft sein könnten. Der Leichnam wurde gewaschen und sorgfältig mit Stoff und dünnen Bändern umwickelt. Die Prozession zum Friedhof wiederum (ἐκφορά/ekphorá) geschah in der Einsamkeit der Nacht (für die römische Welt vgl. Maurus Servius Honoratius: Ad Aen. VI, 224 und XI, 143). Zu diesem Thema Erwin Rohde: Psyche. Seelenkult und Unterblichkeitsglaube der Griechen, Leipzig 1934, S. 181, 193 und 323 ff.; Gudrun Ahlberg: Prothesis and ekphora in Greek geometric art, in: Studies in Mediterranean archaeology 32/2, Göteborg 1971; Emily Vermeule: Aspects of death in early Greek art and poetry, Berkeley, CA u. a. 1979.

41 Cumont: Lux perpétua (wie Anm. 27), S. 19.

42 An jenen Tagen, welche den Verstorbenen gewidmet waren, hatten diese die Möglichkeit, in die Welt zurückzukehren und das Festmahl zu genießen, welches die Familie zu ihren Ehren feierte.

43 Vgl. etwa Rohde: Psyche (wie Anm. 40); Gisela Maria Augusta Richter: Peisistratos Law Regarding Tombs, in: American Journal of Archeology 49 (1945), S. 152–155; Gherard Gnoli und Jean-Pierre Vernant: La mort, les morts dans les sociétés anciennes, Cambridge 1982.

44 De legibus, II, 63, 55; vgl. auch Plutarch: Leben des Solon 21, 5; E. Ruschenbusch: Solonos Nomoi, Wiesbaden 1966, S. 95 ff. u. 112.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

420 v. Chr. datiert wird; dank dieses Dokuments können wir sehen, wie es, immer unter Einhaltung der Normen, die darauf abzielten, den Luxus der Bestattungen zu beschränken, angemessen und erforderlich war, drei verschiedene Elemente bereit zu halten, um den Verstorbenen einzuhüllen, wenn er während der Aufbahrungszeit (πρόθησις / próthesis) auf das Totenbett (λέχος / léchos) gelegt wurde. Es scheint sich dabei um drei weiße Leichentücher zu handeln, von denen eines möglicherweise ein Etui war (vielleicht hergestellt aus der Matratze des Krankenbetts, στρώμα / stróma genannt),[45] eine zweite dazu diente, den Körper einzuhüllen (ἐνδύμα / endyma), während es sich bei der dritten um eine große Decke handelte (ἐπιβλέμα / epibléma), die das ganze Bett abdeckte. Diese muss sehr breit gewesen sein, da das Gesetz verlangt, dass sie nicht ganz bis zum Fuß der *próthesis* reichen solle.[46] Der Wert aller drei Tücher sollte 100 Drachmen nicht übersteigen, aber es wird deutlich, dass der Tote gut eingehüllt und bedeckt sein musste, um jede mögliche Ansteckung zu vermeiden. Tatsächlich wird eben dies einige Zeilen weiter festgesetzt (κατακεκαλυμμένος / katakekalymménos), also »von oben bis unten eingehüllt«). Der Tote musste das Haus mit den Füßen voraus verlassen, um zu verhindern, dass er den Weg sah und sich an ihn hätte erinnern können, um unter die Toten zurückzukehren.[47] In die römischen Zwölftafelgesetze wurde der Brauch aufgenommen, den Körper in mehr als drei, mit purpurnen Bändern (*clavi*) versehenen *ricinia* einzuhüllen.[48] In römischer Zeit wird der männliche Körper in die weiße Toga (*candida)* eingehüllt.[49] Im Fall der Feuerbestattung wurde ein Spezialtuch aus Asbest (*asbestus*) verwendet, um den auf dem Scheiterhaufen liegenden Körper einzuhüllen. Dieses ermöglichte es, die Überreste der Körpers (von dem Knochenreste übrig blieben) versammelt und von dem verkohlten Holz getrennt zu halten.[50]

Wir möchten unsere Darlegungen mit einem interessanten Detail beschließen, das mit allem Vorangehenden in Zusammenhang steht, insofern es das Haus

45 Franciszek Sokolowski: Les sacrées des cités grecques, Paris 1969, S. 190. Er geht davon aus, dass es sich um einen Wandteppich handelt.

46 Wilhelm Dittenberger, Syl, n. 1218 = R. Wuensch (Hg.): Inscriptiones Graecae III, Appendix, Defixionum Tabellae, XII 5, 593 = Sokolowski, n. 97.

47 Pollux: VIII, 65.

48 Cicero: De Legibus II, 23, 59; Edmond Pottier: Rica, Ricinium, in: Ch. Daremberg und Edm. Saglio (Hg.): Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, d'après les textes et les monuments, Bd. IV, 2, Paris 1918, S. 868: ein der *Palla* ähnelnder Mantel oder Umhang, welchen besonders die Frauen, aber auch Männer bei Begräbnissen trugen.

49 Apuleius, Metamorphosen, X, 12; Martial; Epigramme, IX, 57, 8; Artemidoros: Oneirocritiká. II, 3 Juv. Sat. III, 171. Der teuerste Stoff von allen.

50 Zum Thema der Begräbnisse vgl. Édouard Cuq: Funus, in: Ch. Daremberg und Edm. Saglio (Hg.): Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, d'après les textes et les monuments, Bd. II, 2, Paris 1896, S. 1367–1409.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

selbst ist, das sich mit magischen Elementen (Besprengungen) einhüllt, um die Rückkehr des jüngst begrabenen Verstorbenen zu verhindern. Wir haben bereits von den Wiederauferstandenen (ὑστερόποτμοι / hysterópotmoi) gesprochen, also von jenen Personen, die für tot erachtet wurden und zurückkehrten, weil sie einfach einen kataleptischen Anfall erlitten hatten und aus ihrem Schlaf erwachten.[51] Dieses natürliche Phänomen trug viel bei zur Verstärkung des griechischen Aberglaubens über die Gefahr des Todes (vor allem, wenn der Verstorbene seine Heimstatt im Groll verlassen hatte), aber auch über das Begehren der Verstorbenen, immer von neuem zu beginnen und in ihr Zuhause wie in den mütterlichen Uterus zurückzukehren. Plutarch spielt auf eine Geschichte an, die sich zu seiner Zeit zugetragen hat und die er zum Anlass nimmt, daran zu erinnern, dass sein Bericht einen sehr alten griechischen Ursprung hat.[52] Es handelt sich um eine Reflexion eben darüber, warum man jene, von denen man glaubte, sie seien im Krieg gefallen, und die in ihre Heimat zurückkehren, durch das Dach des *domus* (das *impluvium*, das offen war) eintreten ließ. Er gibt an, gelesen zu haben, dass vor den Begräbnisgesetzen, die zu seiner Zeit in Griechenland herrschten, ein gewisser Aristino (zu dessen Andenken bereits Totenehrungen stattgefunden hatten, weil man ihn für tot hielt) das Heiligtum in Delphi um Rat ersuchte. Er wollte wissen, wie er in sein eigenes Haus eintreten könne, nachdem man ihn bereits als einen Verstorbenen betrachtete, der den Hades besucht hatte. Die rätselhafte Antwort der Pythia lautete:

ὅσσαπερ ἐν λεχέεσσι γυνὴ/τίκτουσα τελεῖται,/ ταῦτα πάλιν τελέσαντα θύειν/ μακάρεσσι θεοῖσιν[53]

Daraufhin bat er die Frauen darum, ihn rituell zu reinigen und zu entsühnen, ihn in Windeln und ein weites Gewand zu wickeln und zu füttern. Das heißt, angesichts der Unmöglichkeit, die schützende Barriere der Besprengungen zu durchdringen, vollzieht er eine erneute Geburt, einen erneuten Beginn, eingehüllt in die rituellen Reinigungen und die Zuwendungen, die ein Neugeborenes von seiner Mutter fordert. Die gesamte Ikonografie, über die wir verfügen und die das Neugeborene beschreibt, zeigt es eben in Windeln eingehüllt, die seinen immobilisierten Körper fast vollständig bedecken und ihm fast das Aussehen eines

51 Jeder weiß um die Nähe zwischen den Brüdern Hypnos und Thanatos, welche die beiden Momente repräsentieren, in denen, der griechischen Vorstellung von der *psyche* zufolge, die Seele den Körper verlässt.

52 Plutarch: Römische Fragen. Ein virtueller Spaziergang im Herzen des alten Rom, hrsg., übersetzt, kommentiert und interpretiert von John Scheid, Darmstadt 2012, Frage 5, S. 18–21.

53 »Alles, was eine Gebärende bei der Niederkunft tut, das tue auch du, und opfere dann den seligen Göttern.« Plutarch: Römische Fragen (wie Anm. 52), S. 21.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

einbalsamierten Körpers verleihen.[54] Alle späteren *hysteropotmoi*[55] taten Plutarch zufolge dasselbe, weswegen ihm die Ansicht der Römer nicht als merkwürdig erschien, in solchen Fällen Türen und Fenster des Hauses vermeiden zu müssen (die von der magischen Barriere und Grenze der Ablutionen geschützt wurden) und solche Personen zu verpflichten, durch das Dach einzutreten. Marie Delcourts Erklärung lautet, dass man für denjenigen, der in abnormaler Weise ins Leben zurückkehrt, eine Art von Geburt und Adoption fingieren muss.[56] Für sie ist das Haus die Gebärmutter (hat der *hysterópotmoi* etwas mit ὑστερ / hyster zu tun, dem Uterus? Dies können wir hier nicht erläutern, weil es sich um ein komplexes philologisches Problem handelt); der Eintritt das Haus über das Dach erlaubt es dem Wiederauferstandenen, ein neues Leben zu beginnen, sein Haus zu erkunden und aus ihm herauszutreten, nachdem er die Position des Geborenen wiedererlangt hat, des Sterblichen anstelle des Verstorbenen. Die Entbindung besteht natürlich im Heraustreten aus dem Haus – dieses Mal mit offenen Augen und im Wissen um die Räume, in denen der Neugeborene leben wird.[57]

Aus dem Spanischen von Michael Cuntz

54 Die trügerische Gabe, die Rea ihrem Gatten Kronos (Verschlinger seiner eigenen Kinder) darreicht und in der sie das Kind Zeus gegen einen in einer Fülle von Windeln verborgenen Stein austauscht, zeigt diese Gewohnheit, den Körper der neugeborenen Kinder dadurch zu schützen, dass man sie wickelt.

55 Ein Wort mit unklarer Bedeutung, die die etymologischen Wörterbücher nicht erhellen und die man gewöhnlich mit »die Toten, die zurückkehren« oder »die Wiedergeborenen« wiedergibt.

56 Marie Delcourt: Oreste et Alcméon. Étude sur la projection légendaire du matricide en Grèce, Paris 1959.

57 Zum Thema der Wiederauferstehung vgl. Bruce Lincoln: Death and resurrection in Indo-European Thought, in: Journal of Indo-European Studies 5 (1977), S. 247–264.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Debattenkultur

Christian Demand und Ekkehard Knörer

Zu den prominentesten Topoi im öffentlichen Diskurs über den Zustand des öffentlichen Diskurses gehört die Rede vom Verschwinden der »Debattenkultur« (die Begriffsprägung etablierte sich Mitte der 1980er Jahre). Auch wenn die Diagnosen im Einzelnen weit auseinandergehen, kann man doch auf zweierlei wetten: zum einen, dass pathologische Mechanismen der Medienwelt als treibende Kraft des Niedergangs ausgemacht werden (meist die Tendenz zu Skandalisierung, Personalisierung und Alarmismus, die durch die »Neuen Medien« beschleunigt wird); zum anderen, dass die Diagnostiker im Kontrast zur betrüblichen Gegenwart auf ein goldenes Zeitalter unwiederbringlich verlorener Debattenkultur verweisen, als deren diskursiver Gipfel in aller Regel der Historikerstreit der Jahre 1986/87 ausgemacht wird.

Nun war der Historikerstreit ohne Frage schon allein durch seine schiere Dauer und das intellektuelle Gewicht vieler Beteiligter ein Ausnahmephänomen. Es ist allerdings die Frage, ob man die damaligen Auseinandersetzungen, die von einigen der zentralen Akteure in verletzendem Ton und willentlich polarisierend geführt wurden, wirklich als exemplarisch für die Bewährung eines ambitionierten kommunikativen Ethos' in Anspruch nehmen möchte. Debatten wie den Historikerstreit zum Modellfall diskursiver Verständigung zu machen, verbietet sich aber vor allem deshalb, weil damit der Grad, in dem öffentliche Kontroversen als singuläre, namentlich markierbare Ereignisse in den Blick geraten (Goldhagendebatte, Walserdebatte, Kopftuchdebatte, Hartz-4-Debatte), zum Kriterium für das Gelingen öffentlicher Kommunikation gemacht wird. In Anbetracht dessen ist es sicher nicht verkehrt, auch einmal daran zu erinnern, dass derartige Zuschreibungen alles andere als unproblematisch sind – der Eindruck von Homogenität und Zwangsläufigkeit ergibt sich immer erst retrospektiv. Der Historikerstreit ist dennoch eine genauere Beschreibung wert, weil er nicht nur bis heute als Modellfall einer Debatte im Feuilleton gilt, sondern auch, weil er zum womöglich entscheidenden Vorbild der von Frank Schirrmacher später forcierten Debattenproduktion wurde.

Behauptung eins: Der Historikerstreit wurde durch einen Beitrag von Jürgen Habermas in der ZEIT vom 11. Juli 1986 ausgelöst, der die Absicht öffentlicher Wirksamkeit schon dadurch nach außen trug, dass er auf der ersten Seite der

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Ausgabe als »Kampfansage« angekündigt worden war. So wird die Geschichte in der Regel erzählt. Es stellt sich allerdings die Frage, weshalb diese Kampfansage ausgerechnet im Sommer 1986 auf öffentliche Resonanz stieß. Schließlich hatte Habermas am 17. Mai 1985 schon einmal in derselben Zeitung und in nicht minder polemischer Form vor einer Geschichtsrevision in apologetischer Absicht gewarnt. Eine breit geführte öffentliche Diskussion ergab sich daraus allerdings nicht.

Behauptung zwei: Der Historikerstreit wurde durch die Entscheidung von Joachim Fest im Sommer 1986 ausgelöst, das Feuilleton der FAZ als Forum für eine bestimmte Position in der folgenden Debatte und nicht als Bühne für die Kontroverse als solche zu nutzen. Es spricht einiges dafür, sie als Reaktion auf die persönlichen Angriffe von Habermas gegen ihn in dessen ZEIT-Essay aus dem Vorjahr zu verstehen. Hätte Fest auch den Kritikern an Noltes Thesen Raum im eigenen Blatt gegeben, hätte das den Konflikt augenblicklich so weit entschärft, dass er heute als eine unter vielen öffentlichen Auseinandersetzungen um den Umgang mit der NS-Vergangenheit verbucht würde, etwa die kontroversen Diskussionen um die Darstellbarkeit des Holocaust im Anschluss an die deutsche Ausstrahlung der gleichnamigen TV-Serie sieben Jahre zuvor.

Behauptung drei: Der Historikerstreit ergab sich durch eine zufällige Konstellation günstiger Rahmenbedingungen und besonderer Umstände. Es wird erzählt, dass ein diensthabender Redakteur der FAZ das Manuskript des Vortrags von Ernst Nolte, dessen Thesen Habermas maßgeblich zu seiner Intervention bewogen hatten, ohne weitere Bedenken und weitgehend unredigiert in den Stehsatz gegeben hatte, von wo aus er bei nächster Gelegenheit ins Blatt rutschte. Selbst wenn es sich nicht ganz genau so zugetragen haben sollte, wäre es als anekdotische Veranschaulichung der Kontingenz historischer und metahistorischer Ereignisse plausibel genug. Es spricht jedenfalls wenig dafür, dass ausgerechnet die Veröffentlichung dieses Beitrags dezidiert in der Absicht betrieben worden wäre, eine öffentliche Kontroverse vom Zaun zu brechen. Dazu sind die von Noltes Kritikern angegriffenen Thesen in dem eher zerfaserten Text viel zu ungeschickt platziert.

Behauptung vier: Der Historikerstreit wurde durch einen Essay im Merkur ausgelöst. Schon in der Mainummer 1985, also gut zwei Wochen vor Habermas' erster kulturpolitischer Intervention in der ZEIT, war dort ein Text des damaligen Leiters des Münchner Instituts für Zeitgeschichte, Martin Broszat, unter der Überschrift »Plädoyer für eine Historisierung des Nationalsozialismus« erschienen. Nahezu alle Akteure, die sich während der folgenden zwei Jahre im Anschluss an den Beitrag von Jürgen Habermas qualifiziert öffentlich zu Wort meldeten, bezogen sich direkt oder zumindest indirekt auf die darin entfaltete Frage, »wie vergangen, wie geschichtlich der Nationalsozialismus inzwischen geworden« sei. Der öffentliche Briefwechsel zwischen Broszat und dem israelischen Historiker Saul

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Friedländer im Jahr 1987, der in der Regel nicht dem Historikerstreit zugeschlagen wird, stellt in Wahrheit einen seiner Gipfelpunkte dar.

Das Interessante daran ist sicher: Weder der Merkur-Essay noch dieser Briefwechsel schienen fähig, Auslöser oder Teil der Debatte zu werden. Diese ist eine Zuspitzungsform, deren Voraussetzungen ins Fundament der Struktur der medialen Öffentlichkeit reichen. Entstehung, Verlauf und Wirkung von Debatten hängen von einer Reihe kontingenter Umstände und Rahmenbedingungen ab, man sollte ihre diskursdiagnostische Aussagekraft deshalb besser nicht überstrapazieren. Schon die stillschweigende Gleichsetzung von »Debatte« und »Kontroverse«, die die konsensaffirmierende Funktion öffentlicher Diskurse einfach übergeht, bedeutet eine höchst problematische Engführung. Was man Debatte nennt, ist schließlich nur einer von vielen unterschiedlichen Aggregatszuständen medial vermittelter öffentlicher Meinungsbildung, wenn auch ein besonders auffälliger. Die Fixierung auf dieses Phänomen ist aber auch deshalb problematisch, weil dabei unterschlagen wird, dass selbst die prominentesten Feuilletondebatten aus einem vielschichtig verwobenen Gewebe zahlloser Mikrodebatten hervorgehen, deren größter Teil wiederum nur von Mikroöffentlichkeiten wahrgenommen wird. Auch die Fragen, die im Historikerstreit verhandelt wurden, waren alles andere als neu, sie waren vielmehr allesamt bereits über Jahrzehnte in den unterschiedlichsten publizistischen Zusammenhängen und auch auf hohem Niveau verhandelt worden. Neu war lediglich, dass diese Auseinandersetzungen auf einmal zu Aufmachern im Feuilleton und damit vor einem breiteren Publikum ausgetragen wurden.

Auch Joachim Fests späterer Nachfolger Frank Schirrmacher war – für die Öffentlichkeit wenig sichtbar – am Historikerstreit bereits beteiligt. Er hat dabei offenkundig manches gelernt, vor allem zog er daraus die Inspiration, dass man eine im eigenen Blatt angestoßene Debatte auch eigenhändig weiterdrehen und inszenieren kann. In den heute mit Schirrmachers Namen verbundenen Debatten (unter anderem) um Gentechnik, Demografie und Digitalisierung führte er die große Kunst vor, das Scheinhafte der Inszenierung vergessen zu machen und so das eigene Medium im Fokus aller weiteren Stellungnahmen zu halten. Das klassische Pro-und-Contra-Modell, das einander widersprechende Positionen friedlich nebeneinanderstellt, ist eine bewährte Redaktionsstrategie der Entschärfung durch Inszenierung von Gleich-Gültigkeit – gerade dagegen aber hat Schirrmacher alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel mobilisiert und auf diese Weise eine stumpfe Waffe zu ungeahnter Schlagkraft entwickelt: In der zeitlichen Reaktionsfolge geschickter Pro-und-Contra-Verkettungen schärfte er das polemogene Potenzial der Sachdifferenzen; der übertourige Rhythmus der ihrerseits immer auch in Reaktion auf den Gang der Debatte in Auftrag gegebenen Beiträge gab allen Erwiderungen am anderen Ort tendenziell den Charakter bloßer Kollateralreaktionen;

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

dabei blieb durch geschickte Wahl der Sprecherpositionen und die Mitinszenierung von Auktorialität stets eine klare Tendenz des eigenen Blatts sichtbar; die am Rand der Maßlosigkeit balancierende Übertreibung und Hintergrundapokalyptik von Schirrmachers eigenen Stellungnahmen übertönte gnadenlos alle subtileren Gegenerwägungen an anderen Orten; die gezielt betriebene Ausweitung der Kampfzone in andere Medien (Fernsehen, Bücher) sicherte die Debattenhoheit durch Allgegenwart. Es war also paradoxerweise gerade die Idee der Hegung der Auseinandersetzung im eigenen Blatt, die die Entgrenzung der Schirrmacher-Debatten hervortrieb. Schirrmacher war dabei der sehr viel mehr von Clausewitz als von Habermas inspirierte Feldherr, der noch dazu den Spektakelcharakter der von ihm inszenierten Debatten sichtlich goutierte.

Das Auftreten, der Charakter, der Verlauf von Debatten sind immer auch Ausdruck des aktuellen Stands der Struktur von Öffentlichkeit (und vielleicht sind sie das sogar zuerst und zuletzt). Mit dem Historikerstreit gelangte das Feuilleton – wenn man zuspitzen will – zum vollen Bewusstsein seiner Ausstrahlungskraft in ein breites Spektrum der sonst wenig verbundenen bildungsbürgerlichen Publika: Frank Schirrmacher war als öffentlich sichtbarer Akteur der von ihm befeuerten Debatten die Personifikation dieses Bewusstseins. Sein großes Talent lag einerseits im Gespür für den Punkt, an dem zerstreute Mikrodebatten den richtigen Reifegrad für die Fokussierung in der breiteren, das Feuilleton rezipierenden Öffentlichkeit hatten (man könnte auch sagen: das Gespür für das, was man heute Viralität nennt); andererseits dirigierte er so rücksichtslos wie virtuos eine hierarchisch vernetzte Wissens- und Deutungselite. Noch den fundamentalen Umbruch dieser Strukturen im Zuge der Digitalisierung hat das Schirrmacher-Feuilleton debattiert. Dass damit auch der Verlust der eigenen Zentralität und der gewohnten Hierarchien einhergehen könnte, wurde und wird freilich in erster Linie in Form von Ressentiments und den eingangs erwähnten Debattenkulturverfallsdiagnosen thematisiert.

Der Kern des Unbehagens, dem diese entspringen, dürfte vor allem in der Temposchärfung zu suchen sein, durch die sich die heutige Medienwelt von der Mitte der 1980er Jahre signifikant unterscheidet. Sie lässt eine Debatte wie den Historikerstreit in der Rückschau kontrafaktisch als kommunikative Idylle erscheinen. Diese Beschleunigung ist zweifellos real. Sie hat unmittelbar damit zu tun, dass sich die Orte der Debatte vervielfältigt und die aufmerksamkeitsökonomischen Rahmenbedingungen dadurch verschärft haben. Das allein sagt noch nichts über die Qualität der Beiträge. Doch je größer die Zahl der Debattanten und Podien, desto unwahrscheinlicher ist die Chance auf eine klare Dramaturgie, Rede und Gegenrede verschwimmen. Oft erscheinen mehrere Texte pro Tag, die sich nicht nur selbst als Beitrag zur als solche sofort identifizierten Debatte verstehen, sondern von Aggregatoren wie dem Perlentaucher oder der Feuilletonschau des Deutsch-

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

landradios aufeinander bezogen werden. Das Thema bestimmt dann für einen gewissen Zeitraum die Agenda der abendlichen Diskussionsforen des Fernsehens, deren Zahl ihrerseits so sehr gestiegen ist, dass häufig gar nicht genügend geeignete Gesprächsteilnehmer zur Verfügung stehen, um die Talkrunden unterschiedlich zu besetzen, und die sich schon deshalb recht bald erschöpfen. Parallel zum Diskursraum der klassischen Massenmedien hat sich im Netz ein eigener Ort öffentlicher Auseinandersetzung mit eigenen Beschleunigungsmechanismen etabliert, der auf jenen zurückwirkt. An der Tempoverschärfung hat aber zunehmend auch die Wissenschaft Anteil, die ihrerseits unter beträchtlichem Verarbeitungsbeschleunigungsdruck steht. So wurde etwa die von Florian Kessler angestoßene Debatte um die Homogenität des deutschen Literaturnachwuchses ihrerseits noch im selben Jahr vom wissenschaftlichen Nachwuchs in einem Symposium diskutiert.

Die meisten Debatten sind infolgedessen bereits nach zwei Wochen »durch«. Als wir am Tag der Ernennung Chris Dercons zum zukünftigen Volksbühnenchef um einen Kommentar für das Merkur-Blog baten, befand der angefragte Autor (zu Recht), die Sache sei ja eigentlich schon totkommentiert. Für eine Monatszeitschrift wie den Merkur, deren Redaktionsschluss aus produktionstechnischen Gründen sechs Wochen vor dem Erscheinen liegt, kann das eigentlich nur heißen, dass sie gegen die mediale Beschleunigung und allzu steilen Thesen ihr eigenes Tempo setzen muss. Das ist kein Plädoyer für die Monatszeitschrift als Abkling- und Abkläranlage für Debatten, und schon gar keines gegen klare Worte, Polemik und Zuspitzung. Es geht vielmehr um analytische Schärfe und Reflexion, um intelligente Rahmungen und Perspektivwechsel, um langen Atem und Hartnäckigkeit. Die ersten Beiträge zur Frage nach dem angemessenen Umgang mit der NS-Geschichte etwa erschienen in der ersten Nummer des Merkur im Jahr 1947. Der bislang letzte Beitrag zu dieser Frage im April 2015. In dieser *longue durée* muss sich jeder weitere Beitrag situativ doppelt positionieren: im Blick auf die aktuelle Debattenlage, aber nicht ohne Bewusstsein für das, was ihr historisch voranging.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Der staatserfahrene Abgesandte

François de Callières

Kapitel XIX: Von denen Schreiben oder Berichten, und was man darbey beobachten muß

Es ist nicht genug eines Fürsten oder Staats *Interesse* an einem fremden Hof geschicklich zu beobachten wissen, sondern man muß auch verstehen eine richtige und treue *Relation* zu thun von allem, was da vorgehet, so wohl, was die *Negotiation* betrifft, die man auf sich genommen hat, als auch alle andere Sachen, die sich binnen der Zeit, da man sich allda aufhält, ereignen.

Die Brieffe, welche ein *Negotiant* seinem Fürsten schreibet, sollen von allem eitelen und unnützen Eingang und Zierathen befreyet sein; vielmehr soll er gleich zur Materie schreiten und bey der Nachricht anfangen, die er ihm von demjenigen, was er nach seiner Ankunfft zu erst vorgenommen, zu geben schuldig, ingleichen, wie er ist empfangen worden, und nachdem er sich sonsten wegen des Zustandes des Hofs und derer Sachen des Landes, wo er sich befindet, *informi*ret; sinmahl er gehalten ist, hiervon in seinen Brieffen gebührende Nachricht zu erstatten auch darinnen die Gemüths-Beschaffenheit dererjenigen zu bemercken, welche daselbst den meisten *Credit* haben, wie nicht weniger derer Minister, mit welchen er *tractiret*, darneben soll er anzeigen, worzu sie sich sonderlich halten, oder geneigt sind, ingleichen was sie vor *passiones* haben, und was ihr *Interesse* sey, auch sich hiernechst bemühen, solches auf eine so klare und gleichkommende Art vorzustellen, daß der Fürst oder der Minister, welcher seine Schreiben empfängt, den Zustand der Sachen, davon er ihm Rechenschafft giebt, so deutlich erkennen kan, als wenn er selbst an Ort und Stelle wäre.

Alle Französische *Negotianten*, so wohl Abgesandte als Gesandte, haben jetzund die Ehre, daß sie gerade an den König schreiben, ihm Rechenschafft von denen Sachen zu geben, so sie über sich genommen, da sie hingegen in denen vorigen Zeiten nicht viel an jemand anders als an den Staats-*Secretarium*, dem die fremden Sachen anvertrauet, schrieben, deßwegen sollen sie desto behutsamer und vorsichtiger werden, so wohl was die Materie als den *Stylum* ihrer Brieffe anlanget.

Dieser muß sauber und *concis* seyn, ohne daß man weder darbey unnütze Worte gebrauchet, noch auch etwas übergehet, welches zu der Deutlichkeit der Rede dienet, neben dem muß darinnen allenthalben eine edele und vortreffliche *Simplicität*

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

hervor leuchten, die nicht weniger von der *Affectation* der Gelehrsamkeit und eines sonderlichen Verstandes, als der Nachlässigkeit und Ungeschicklichkeit entfernet sey, wie denn diese Brieffe nicht minder von gewissen neuen, und *affectirten*, als auch gar zu schlechten, und nicht mehr gebräuchlichen Redens-Arten müssen gereinigt seyn.

Gleichermassen muß man darinnen die *facta* mit ihren vornehmsten Umständen vorbringen, die da dienen selbige zu erleutern und Anlaß geben können, die allergeheimsten Bewegungs-Gründe zu begreiffen, welche diejenigen, mit denen man *tractirt*, dahin vermögen, daß sie dieses oder jenes thun. Denn ein Schreiben, welches nur die blossen *facta* erzehlet, und nichts von besagten Bewegungs-Gründen meldet, kan vor nichts anders als eine Zeitung *passiren*.

Hingegen scheinen Brieffe, die gute Ursachen in sich halten, und auf umständlich-beschriebene *facta* gegründet sind, gar nicht lang, weil nur die überflüssigen Dinge Anlaß geben, daß einem in Geschäffts Sachen ein Schreiben lang vorkommt. Ferner ist es gut, daß sich ein Gesandter, seinem Gedächtnis zur Hülffe, einen Gedenck-Zettul über die vornehmsten Puncte aufsetze, darvon er Bericht erstatten soll, fürnemlich, wenn er von denen Audientzen kömmt, die er gehabt hat, und solchen muß er vor sich legen, indem er schreibet, auch hiernechst seinen Brieff in viele kurtze Artickel eintheilen, um sich durch sothane Absonderung und Eintheilung aller seiner Materien, deutlicher zu erklären, immassen die Zahl der Artickel in einem Schreiben oder *Memorial* eben die Würckung thun, welche die Fenster in einem Gebäude zu verschaffen pflegen.

Neben dem muß er von allen Brieffen, die er den an Fürsten oder dessen vornehmsten Minister schreibet die ersten Aufsätze behalten, und solche nach ihren *datis* in Ordnung bringen, um bey Gelegenheit seine Zuflucht dahin zu nehmen, insonderheit wenn die Antworten empfangen worden, wie er denn mit denen, so er selbst bekommt, auf gleiche Weise verfahren soll.

Ingleichen soll er seine Brieffe allezeit bey der Nachricht anfangen, die er von dem Empfang und dem *dato* dererjenigen giebet, darauf er antwortet, ja von dem Tage selbsten, an welchem er sie empfangen, und solche vor sich legen, um auf alle Artickel ihres Inhalts zu antworten, darneben soll er auch seine doppelt schreiben, damit er sie über verschiedene Wege senden könne, wenn solche durch verdächtige Länder gehen, und sonsten alles, was vorgehet, mit grosser Sorgfalt melden.

Ja es finden sich wohl *Negotianten*, die alle Abend dasjenige aufschreiben, was sie den Tag über gehöret oder gemercket haben, damit sie stets in Bereitschaft stehen, sothane Art von *Journalen* durch allerhand vorfallende Gelegenheiten zu übersenden.

Sonst haben die Minister, die am Römischen Hofe sind, den sonderlichen Gebrauch, daß sie bey gewissen Gelegenheiten dem vornehmsten Staats-Minister durch einerley *Courrier* absonderliche Brieffe über die verschiedene Materien

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

schicken, davon sie ihm Nachricht zu erstatten haben, anstatt daß sie von allen in einem Schreiben Meldung thun, und solches geschiehet deßwegen, damit der Minister, welcher selbige empfängt, den Brieff der jedwede Sach *a part* angehet, derjenigen Person zeigen könne, von welcher solche *Affaire dependiret*, ohne selbiger die andern zu *communiciren*.

Wenn man nun wichtige Nachrichten zu geben hat, so muß man die Kosten auf ausserordentliche *Courriers* nicht spahren, um dadurch den Empfang zu beschleunigen und zu versichern; Doch muß man keine ungewisse Nachrichten unbedachtsamer Weise durch *Expresse* geben, wie solches denen neuen und schlecht-erfahrnen Staats-*Negotianten* wiederfähret.

Eben so wenig soll ein Gesandter sich so weit vergehen und seine Schreiben mit dergleichen Begebenheiten und Umständen anfüllen, welche des Fürsten Aufmercksamkeit nicht werth sind, bevorab mit solchen, so mit denen ihm aufgetragenen Geschäfften nichts gemeinschafftliches haben.

So soll er auch gleicher gestalt vermeiden in selbige viel harte Worte wider den Fürsten bey dem er sich aufhält, zu setzen, und sich nicht weiter bey dessen persönlichen Mängeln und Schwachheiten aufhalten, als es die Geschäffte erfordern, selbige zu entdecken; alleine in diesen Fall muß er solche auf eine gute und geschickte Art mercken lassen, indem er sie zugleich entschuldigt; gestalt dieses eine Ehrerbietung ist, welche man gegen Potentaten erweisen muß, die Gott über uns gesetzet hat, und von welchen man jederzeit auf geziemende und recht vorsichtige Art reden soll, wenn man auch gleich versichert wäre, daß dasjenige, was man von ihnen berichtet, nimmermehr vor ihre Ohren kommen würde. Wie es aber wenig Sachen giebt, die unter Leuten können verschwiegen bleiben, so lange mit einander umgehen, besonders da es leicht geschehen kan, daß Brieffe aufgefangen und solche dadurch, und durch andere unversehene Zufälle offt kund gemacht werden, worvon man hier verschiedene Exempel anführen könnte; so erfordert es demnach eines *Negotiant*en Klugheit, daß er, wenn er seine Brieffe schreibet, gedencke, daß selbige von dem Fürsten oder denen Ministern davon er redet, können gesehen werden, und daß er solche dahero dergestalt einrichten müsse, daß sie keine rechtmäßige Ursache haben sich darüber zu beklagen. Jedoch soll dessen Vorsichtigkeit nicht so weit gehen, daß sie ihn gar verhindert seinem Herrn höchstwichtige Wahrheiten zu entdecken, bloß damit er dem Fürsten nicht missfallen möchte, bey dem er sich befinet; allermassen bey einer solchen Aufführung etwas knechtisches und niederträchtiges würde anzutreffen seyn, gleichwohl aber muß er diese Wahrheiten so zu zurichten wissen, damit er im Standte sey seine gegebene Nachrichten, im Fall daß sie auskommen solten, zu vertheidigen, und auch solche mit einer *Manier* gestehen könne, welches nicht so wohl von denen Sachen selbst, davon er Bericht erstattet, als von der Art, mit welcher er solche vorbringt, und von der Meinung, die er bey deren Erzehlung hat, *dependi*ret.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Ausserdem giebt es noch eine andere wichtige Gelegnheit da ein *Negotiant* aller seiner Klugheit von nöthen hat, sich wohl darbey auf zuführen, nemlich wenn er verdrießliche Nachrichten einem solchen Fürsten zu geben hat, der gewohnt ist, daß ihm seine vornehmsten *Minister* schmeicheln, und die demselbigen ihres *Privat*-Nutzens halben den schlimmen Erfolg dieser oder jener Sachen verbergen wollen. Hiervon ist folgendes Exempel, welches ich von einem grossen Potentaten habe, und das sich hierher gar fein zu schicken scheinet auch hiernechst dienen kan zu zeigen, wie schlecht es dazumahl in Spanien um die Regierung stunde. *Dom Estevan de Gamarre*[1] hatte dem König von Spanien viele Jahr mit Eyfer und Treue so wohl im Kriege, als in Gesandtschafften sonderlich in Holland gedienet, wo er lange Zeit Abgesandter gewesen ist. Dieser hatte einen Verwandten in dem Rath von Spanien, der geneigt war dessen geleistete Dienste in *Confideration* zu bringen, und nichts desto weniger bekam er nicht die geringste Vergeltung, da doch in dessen andere neue Ankömmlinge zu denen größten Aembtern befördert wurden. Dahero entschloß er sich nach Madrit zu gehen, um zu erfahren, was die Ursache seines schlechten Glücks sey. Nachdem er sich nun gegen seinen Verwandten, den *Minister,* darüber beklagt und seine langen und wichtigen Dienste, deren man solcher gestalt gänzlich vergessen, weitläuffig vorgestellet hatte, so gab ihm besagter *Minister*, der ihm geruhig zugehöret, dieses zur Antwort, daß er sein Ungnade Niemand als sich selbsten beymessen solte, in Betrachtung, daß wenn er ein so guter Hofmann, als ein guter *Negotiant* und treuer Unterthanen gewesen wäre, so würde er wie andere, die nicht so gut gedienet hätten, befördert worden seyn; Alleine seine Aufrichtigkeit hätte seinem Glück im Wege gestanden, immassen alle seine Brieffe mit nichts als mit Wahrheit, die dem Könige als seinen hohen *Principal* und seinen *Ministern* verdrießlich, angefüllet wären, denn wenn die Frantzosen einen Sieg erhalten hätten, so gebe er in seinem Brieffe aufrichtige Nachrichten darvon, belägerten sie auch eine Stadt, so wäre er der erste, der solches berichtete, und verkündigte zuvor, daß sie solche ohnfehlbar einnehmen würden, woferne man nicht Anstalt machte, solche zu entsetzen; Geschehe es aber,

1 Es werden vielleicht zwey Spanische *Ambassadeur* seyn, die diese Rahmen *Dom Esteban van de Gamarre* geführet, und in Holland als Abgesandten gedienet haben. Einer war des *Philippi II.* Ambassadeur, den Herr *Prof. Stieve Don Stevan de Gamara* nennet, und da er einsmahls den Frantzösischen *Ambassadeur Monsieur de Thou* ins Spatzierenfahren *recontrirte*, wolte keiner den andern Platz machen. Doch wurde dieser *Combat sur le pas* durch die Gegenwart eines Vornehmen Glieds von den Herrn Staaten so vermittelt, daß man die Schrancken, zwischen welchen die Ambassadeur einander begegneten, umhauen, und den Frantzösischen in gerader Linie, den Spanischen aber zur rechter, jedoch etwas schreg einfahren ließ. Dieses erzehlet Herr *Prof. Stieve* in den Europäischen Hof-Ceremoniel p. 68. Der andere *Dom Estevan de Gamarre* ist der um das Jahr 1662 sich in Haag aufgehalten, und mit *Monsieur Destrades* auch einen Streit gehabt. Siehe Wicqueforts Ambassadeur. P. 417. seq.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

daß etwa ein Bundsgenosse mit dem Spanischen Hof übel zu frieden, und dessen überdrüßig würde, weil er ihm das gegebene Wort nicht hielte, so dränge er ungestümer Weise drauf, die gegebenen Zusagen zu erfüllen, und berichtete darneben, daß dieser Alliirte schon in Begriff wäre, von selbigem abzutreten, wenn man ihn nicht *Statisfaction* gebete. Hingegen meldeten die anderen *Negotianten*, welche von ihrem eigenen *Interesse* und denen Mitteln ihr Glück zu machen, besser unterrichtet wären, daß die Frantzosen *Gavaches*[2] das ist, elende Tropffen wären, die kein Herz im Leibe hätten, ingleichen daß ihre Armeen *ruinieret*, und nicht im Stande wären, etwas zu unternehmen, hätten aber die Frantzösischen Völcker einigen Vortheil erhalten, so versicherten selbige, sie wären wichtig abgeschmieret worden, und daß deren Feinde sich fertig machten in Franckreich einzufallen, worzu gedachter *Minister* noch dieses fügte, daß der König von Spanien und seine Räthe glaubten, daß sie diejenigen, welche so gute Zeitungen meldeten nicht allzusehr belohnen, noch einen Mann, wie ihn, der ihnen so böse überschreibe, genugsam vergessen könnten.

Alls nun *Dom Estevan de Gamarre* über diese Abbildung des Spanischen Hofs, die ihm sein Verwandter machte, in äusserste Verwunderung gesetzt wurde, so gab er demselbigen darauf folgende Antwort: Nachdem es an nichts anders liegt, um sein Glück in diesem Lande zu machen, als die Frantzosen durch solche Berichte zuschlagen, so verzweiffle ich an meinen Sachen nicht mehr, und gieng darauf wieder in die Niederlande, allwo er nach der Zeit sich seines Verwandten Nachricht so wohl zu Nutz machte, daß er bald viele *Mercedes* (um mich des Spanischen *Termini* zu bedienen) das ist, viele Dancksagungen oder Vergeltungen bekam, gestalt er sein Glück zu nehmen sahe, nach dem er sich bemühete durch seine Briefe der Frantzosen Sachen in der Einbildung zu *ruiniren*.

Hieraus kan man schliessen, daß der Spanische Hof zur selbigen Zeit wolte betrogen werden, und seinen Abgesandten ein Mittel gab, ihr Glück mit dem Schaden des wahren *Interesse* dieser Monarchie zu machen.

Man kan auch noch andere Crempel von demjenigen, was sich in eben diesem Punct an andern Höfen zugetragen, anführen, gestalt sich vor einiger Zeit ein Kayserlichen Gesandter am Frantzösischen Hof dadurch zu Wien in *Credit* setzte,

---

2 *Gavaches* ist ein Spanisch Wort, und heißt eigentlich *Gavachos*. *Sobrino* sagt in seinem Spanischen Wörter-Buch, so unter dem Titul: *Dicionario Nuevo de las lenguas espannola y francesa en dos partes en Brussêlas* 1704. in 4. gedruckt ist, p. 190. dieses davon: Gabachos, Gabaches c'est injure qu'on donne aux Francois d. i. G'abachos frantzösisch Gabaches ist ein Schmäh-Wort, das man denen Frantzosen beyleget. *Pierre Richelet* hält es auch vor ein Spanisch Wort. Er spricht in seinem *Nouveau Dictionaire François* das 1710. zu Genff erst wieder aufgelegt worden p. 510. so, *Gavache mot Espagnol qui veut dire coquin, miserable & sans cœur.* Er meint, es bedeutet einen liederlichen Tropffen, elenden Lumpenhund, der kein Herz im Leibe hat. *K.*

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

und die größten Aembter bekam, weil er bey seiner Anwesenheit zu Paris sehr falsche Berichte von gedachten Königreichs-Zustand ertheilte, indem er solches durch seine Briefe ganz *ruiniret*, und von Leuten und Geld erschöpfft vorstelte, und so fest versicherte, daß Franckreich nicht das Vermögen hätte, den Krieg auszuhalten, daß die Kayserlichen *Minister* auf dessen höchstgefährliche *Parole* den Kayser bewegten, in sothane *Ligues* und Bündnüsse zu treten, welche damahls den *Ruin* vieler deiner Erbländer verursachten, und Gelegenheit zu solchen Empörungen gaben, die ihn in Gefahr setzen einen Theil seiner Länder zu verliehren.

Wenn aber gleich nicht allemahl so schlimme Würckungen aus der niederträchtigen Schmeicheley eines Gesandten entstünden, so giebt es doch keine Betrachtungen noch *Interesse* eines *Privat*-Glücks, welches ihn jemahls abhalten sollen, der vornehmsten und wesentlichsten unter allen seinen Pflichten Genüge zu thun, so darinnen bestehet, daß er dem Fürsten, welchem er dienet, jederzeit die Wahrheit sagen soll, um denselben auf solche Art zu verhindern, daß er keine falsche Anschläge mache, wie ihm solches hingegen fast allezeit wiederfähret, wenn seine *Minister* entweder so ungeschickt, oder so schlimm sind, daß sie ihm die Sachen so vorstellen, wie er sie gerne haben möchte, und nicht wie solche in der That beschaffen find. Ebenermassen soll er in dem Bericht, welchen er seinen Herrn giebt, vermeiden, ihn zur Unzeit und Ungebühr gegen den Fürsten zu reitzen, bey welchem er sich befindet, sondern vielmehr dahin trachten ein gutes Vernehmen, so viel es in seiner Gewalt stehet, zwischen ihnen zu unterhalten, deßwegen muß er sich bemühen das Missvergnügen zu lindern und zu verringern, welches auch wohl unter denjenigen selbst entstehet, die durch ihr gemeines *Interesse* und ihre *Tractaten* mit einander vereiniget sind, und also erfordert seine Klufheit, daß er nicht allemahl dem Fürsten, welchem er dienet, jede Würckung des Verdrusses und der Ungedult unbedächtlich berichte, so dem Potentaten, mit welchem er *negotiiret*, entfähret, wenn er davon keine verdrießliche Folgerung zuvor siehet, und daß solche mehr von seinem *humeur*, als von seinem bösen Gemüth herkomme. Woferne er aber glaubt, daß es nöthig sey, darvon Bericht zu geben, so ist es gut, daß er solche entschuldige, aber versüsse, um bey der Hand zu seyn, dasjenige wieder zurecht zu bringen, was da vermögend ist, sie uneinig zu machen, auch nehme er sich insonderheit in acht, daß er gewissen hochmüthigen und spitzfindigen Köpffen nicht nachahme, die da glauben, daß man ihnen niemals Ehr genug anthue, nach der ganz falschen Vorstellung, die sie sich von ihren eigenen Verdiensten gemacht haben und nach dem, was sie sich sonsten einbilden, daß ihrer Geburt oder ihrer Würde zukomme. Die Abgesandten von dieser Art dienen zu nichts, als die Höfe, dahin man sie schickt mit ihrem Herrn durch ihre passionirte Berichte, die sie ihm thun, in Uneinigkeit zu setzen, und sind dahero jenen schlimmen Lackeyen gleich, welche, damit sie ihren Herrn bewegen, sich ihrer Streitigkeiten, und ihres *Privat*-Verdrusses anzunehmen, zu ihm sagen, daß man übel von ihm geredet habe.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Weise Potentaten halten offt vor rathsamer die *Injurien*, welche man ihnen anthut, zu verbeissen, als mit Gewalt von sich abzulehnen, und der Gesandte, der sie nöthigt, daß sie ihren Unwillen dißfalls müssen spühren lassen, handelt hierinnen insgemein wider ihr *Interesse* und bißweilen gar wider ihren Willen, wodurch er sich denn über kurz oder lang ihren Zorn auf den Hals ladet, wenn sie ihn als die Ursache eines gewaltsamen Entschlusses ansehen, dessen Folgerungen ihnen offtmahls nachtheilig sind.

Endlich soll ein *Negotiant* in seinen Schreiben die zweiffelhafften Zeitungen mit Fleiß von denen sichern und gewissen absondern, und wenn diejenigen, so ihm ungewiß vorkommen, von grosser Wichtigkeit seyn können, so soll er dieselbigen mit allen Umständen berichten, die etwas beytragen mögen die Warheit darvon zu entdecken, und solcher gestalt seinen Herrn wegen der Nachrichten, so er ihm giebt, nicht im Zweiffel lassen.

Doch ist es nicht genug, daß er diesem von allem, was ihm von Staats-Sachen bekannt wird genau benachrichtige, sondern er muß auch denen Negotianten die eben der Herr in andern Ländern hat, davon *part* geben, und die mit ihnen aufgerichtete *Correspondenz* unterhalten, um dadurch Nachricht, von dem, was da vorgehet, zu bekommen, und ihres Hernn *Interesse* angehen kan, gestalt ihm diese Känntniß sehr nöthig ist zu verstehen, wie das Interesse derer mancherley Staaten von Europa verknüpfft sey, und von einander *dependire*, und daß der Fortgang seiner Staats-Handlungen offtmahls an demjenigen hange, was in andern Ländern vorgehet, und was daselbst vor Entschlüsse genommen werden.

[Textauszug: François de Callières: *De la manière de négocier avec les souverains*, Amsterdam 1716 / *Der staatserfahrne Abgesandte, oder Unterricht, wie man mit hohen Potentaten in Staatssachen klug tractieren soll*, verlegt von Johann Christian Martini, Leipzig 1716, S. 229–247.]

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Kommentar

zu François de Callières' *Der staatserfahrene Abgesandte*

Tobias Nanz

François de Callières hat in dem Kapitel *Von denen Schreiben oder Berichten, und was man darbey beobachten muß* aus seinem Band *Der staatserfahrne Abgesandte* eine kurze Geschichte aufgenommen, die er von »einem grossen Potentaten« (S. 237)[1] erfahren haben will. Dort erläutert er als Negativfolie ein Versagen der Regierung und selbstsüchtiges Verhalten der Gesandten, was im Zusammenspiel auf den Zustand des spanischen Weltreiches verweise oder – medienwissenschaftlich zugespitzt – den Niedergang Spaniens mitverschuldet. Die Parabel mag vielleicht auf Fakten beruhen, dient aber in erster Linie dazu, die Bedeutung einer vorausschauenden und korrekten Berichterstattung eines Gesandten an seine Regierung herauszuarbeiten und zu illustrieren.

Callières berichtet dort vom Schicksal des spanischen Gesandten in Holland, Dom Estevan de Gamarre, der sich ungerecht behandelt sah, da er trotz seiner treuen Dienste von seinen jüngeren Kollegen im Wettkampf um die »größten Aembtern« (S. 70) überholt wurde. Er reiste deshalb nach Madrid und beklagte sich bei seinem Verwandten, der eine hohe Position in der Regierung bekleidete. Der Minister gab dem treuen Botschafter eine deprimierende Auskunft: Er habe seine Lage selbst zu verantworten, da er zwar ein vorbildlicher Verhandler und Untertan sei, allerdings als Höfling versage. Sein Fehler bestünde darin, dass er stets wahrheitsgemäß und aufrichtig von den Ereignissen berichtet habe, die für den »hohen *Principal* und seinen *Ministern* verdrießlich« (ebd.) seien, während die jüngeren Diplomaten offensichtlich in den Künsten des Höflings besser geschult wären, da sie die militärische wie politische Lage des Reiches beschönigten. Nach einem Moment der Irritation verstand der Gesandte den Wink seines Verwandten, ging nach Holland zurück und erlangte schließlich die gewünschte Anerkennung der spanischen Regierung, indem er seine Berichte für den König mit mehr Fiktionen denn Fakten anreicherte.

[1] Alle Zitate aus dem XIX. Kapitel der im Verlag von Johann Christian Martini erschienenen deutschen Übersetzung werden in runden Klammern im Haupttext nachgewiesen und beziehen sich auf den vorangestellten Abdruck in dieser Ausgabe der *Zeitschrift für Medien und Kulturforschung* 6/2/2015.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Callières mag diese Geschichte – wenn er sie nicht erfunden hat – während seiner Tätigkeit als Gesandter zugetragen worden sein. Man mag auch pikareske Elemente erkennen,[2] die in einer Verkehrung allerdings nicht von armen oder am Rande der Gesellschaft stehenden Untertanen, sondern von adligen Gesandten getragen werden: Der treue spanische Botschafter wird zum schelmenhaften Verhalten provoziert, nachdem er von seinem Verwandten über sein vermeintliches Fehlverhalten belehrt wurde; dieses *desengaño*-Erlebnis klärt den Helden auf über das Verhältnis von Sein und Schein am spanischen Hof und ermuntert ihn schließlich zu Lug und Betrug, was der Staatsräson zum Nachteil gereicht.

Der französische Diplomat Callières wurde 1645 geboren und konnte so die für die Genese der europäischen Diplomatie wichtigen Verhandlungen zum Westfälischen Frieden noch nicht verfolgen. Die Verhandlungen in Münster und Osnabrück hoben die Bedeutung von verhandelnden und berichterstattenden Gesandten vor Ort hervor.[3] Und es lässt sich hier bereits die politische Sorge um ein Gleichgewicht zwischen den europäischen Staaten erkennen,[4] das als Konzeption im 18. Jahrhundert zur Leitlinie europäischer Politik und damit der Diplomatie wurde.[5] Callières war Gesandter verschiedener Herzöge, bis er am Ende des 17. Jahrhunderts zum *Ambassadeur Extraordinaire et Plenipotentiaire* Ludwigs XVI. aufstieg und sich einen Namen als Experte für holländische Angelegenheiten machte. Die Regierung in Versailles überzeugte er von seinem Verhandlungsgeschick insbesondere beim Frieden von Rijswijk im Jahr 1697, der den Pfälzischen Erbfolgekrieg beendete.[6] Callières setzte sich für eine kontinuierliche diplomatische Tätigkeit ein, die institutionell verankert ist und aufgrund der stetigen Verhandlung und Berichterstattungen Hinweise für die Politik geben kann. Er suchte die Diplomatie als eigenen Berufsstand zu etablieren und beteiligte sich auch am

2 Vgl. Claudio Guillén: Toward a Definition of the Picaresque, in: ders.: Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History, Princeton 1971, S. 71–106, hier S. 80. Siehe auch Maren Lickhardt: Zu Transformationen des Pikarischen, in: Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 175 (2014): Transformationen des Pikarischen, hrsg. v. Niels Werber und Maren Lickhardt, S. 6–23, hier S. 10ff.

3 Vgl. Jeremy Black: Diplomatic history. A new appraisal, in: B.J.C. McKercher (Hg.): Routledge Handbook of Diplomacy and Statecraft, London 2012, S. 3–14, hier S. 7.

4 Vgl. die Anweisung für die französische Gesandtschaft, zit. n. Michel Foucault: Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung, Frankfurt am Main 2004, S. 430f.

5 Vgl. Hans Fenske: Gleichgewicht, Balance, in: Otto Brunner (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Stuttgart 1975, Bd. 2, S. 959–996, hier S. 971.

6 Vgl. H.M.A. Keens-Soper und Karl W. Schweizer: The Life and Work of François de Callières 1645–1717, in: dies. (Hg.): The Art of Diplomacy. François de Callières, Lanham/New York/London 1994, S. 1–18, hier S. 10f.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Aufbau einer Akademie, die der Ausbildung von Gesandten diente.[7] Dank dieses Institutionalisierungsschubs sollten die europäischen Staaten ihre Interessen und Probleme auf zivilisierte Art und Weise aushandeln, als ob diese Mitglieder der einen gleichen Republik – »membres d'une même republique« – wären.[8] Dieser Vorschlag trifft sich unter diskursgeschichtlicher Perspektive mit Abbé de Saint-Pierres Entwurf *Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe* aus dem Jahr 1715, in dem sich die christlichen Staaten Europas und auch die »Souverains Mahométans«[9] zu einem Friedensbund mit ständigem Sitz in Utrecht zusammenschließen sollen, um Konflikte bestenfalls sofort zu beheben.

Callières' Erfahrungen aus dem aktiven Dienst mögen in seinem berühmten Band *De la manière de négocier avec les souverains* eingeflossen sein, der 1716 – ein Jahr vor seinem Tod – in Paris veröffentlicht und sogleich in andere Sprachen übersetzt wurde. Das Buch gilt noch heute – unter anderem neben *L'Ambassadeur et ses fonctions* von Abraham de Wicquefort aus dem Jahr 1681 – als eines der Grundlagenwerke der modernen Diplomatie. So bezeichnete der einflussreiche wie auch traditionsbewusste Diplomat Sir Harold Nicolson in den 1950er Jahren Callières' Buch als »the best manual of diplomatic method ever written.«[10]

Während sich die moderne Diplomatie als Institution in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien etablierte, um die Spannungen zwischen den Staaten wie Venedig, Mailand oder Neapel durch Botschafter vor Ort zu lösen,[11] gilt Frankreich im 17. Jahrhundert – und insbesondere während der Regierungszeit von Ludwig XIV. – als Vorbild für die Techniken der Diplomatie.[12] Die französische Diplomatie zeichnete sich insbesondere durch die sorgsamen Instruktionen aus, die die Regierung ihren Gesandten mitgab, um die Verhandlungen vor Ort anzuleiten. Dieser kompetente Umgang mit Fragen der Schriftlichkeit steht im Kontrast zur Nachlässigkeit der französischen Administration, erst mit Verspätung ein diplomatisches Archiv einzurichten, das die Botschafter etwa bei Fragen des Vorrangs unter den europäischen Staaten unterstützen konnte. Denn ein Großteil der zwischenstaatlichen Privilegien wurden aus der Geschichte abgeleitet, so dass

7 Vgl. Christer Jönsson: Theorising diplomacy, in: McKercher (Hg.): Routledge Handbook of Diplomacy and Statecraft (wie Anm. 3), S. 15–28, hier S. 17.

8 Zit. n. ebd.

9 Charles-Irenée Castel de Saint-Pierre: Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe, Paris 1986 (Nachdruck der Ausgabe von 1713), S. 385.

10 Harold Nicolson: The Evolution of Diplomatic Method, New York 1954, S. 62.

11 Vgl. Garrett Mattingly: Renaissance Diplomacy, Boston 1955, S. 59f. u. 87.

12 Vgl. H. M. A. Keens-Soper und Karl W. Schweizer: Diplomatic Theory in the *Ancien Régime*, in: dies. (Hg.): The Art of Diplomacy. François de Callières (wie Anm. 6), S. 19–52, hier S. 24. Für die ›rückständigen‹ Seiten der französischen Diplomatie siehe auch William Roosen: Seventeenth Century Diplomacy – French or Europeen?, in: Proceedings of the Western Society for French History, 3 (1976), S. 83–93.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

ein gut angelegtes und geführtes Archiv von Vorteil war – allein eine solche Institution konnte zuverlässig Auskunft darüber geben, welcher Gesandte sich wann und wo gegenüber einem anderen Gesandten durchgesetzt hatte. Viele Diplomaten, darunter nicht allein die französischen, betrachteten ihre Verhandlungsunterlagen und offizielle Schreiben allerdings als Privateigentum, weshalb manch Nachfolger nicht immer mit den notwendigen Informationen versorgt war.[13]

Die Diplomatie ist eine Kulturtechnik, die die Instrumente für außenpolitische Beziehungen zur Verfügung stellt und die Grenze zwischen Krieg und Frieden auslotet. Sie greift dafür auf andere Kulturtechniken wie Lesen, Schreiben, Übertragen und Verarbeiten zurück, die auch Techniken des Chiffrierens und Übersetzens einschließen. Die intensive Auseinandersetzung Callières' mit den Niederschriften des Botschafters, seinem kleinem Archiv vor Ort, Fragen der Registrierung und Verschlüsselung sowie der Versendung der Berichte markiert eine Zäsur, die die Stellung seines Bandes begründet. Denn die Schriften zu den Gesandten im 15. und 16. Jahrhundert konzentrierten sich in erster Linie auf die Eigenschaften und Verhaltensweisen der Akteure wie auch deren rechtlichen Status und suchten so den perfekten Gesandten zu definieren. Großen Einfluss hatte hier der Band *El Embajador* von Don Juan Antonio De Vera aus dem Jahr 1620, der in der französischen Übersetzung bezeichnenderweise mit *Le parfait ambassadeur* betitelt wurde.[14] Callières entwickelte im Unterschied dazu eine Theorie der Diplomatie[15] und stellte juristische Überlegungen sowie Erörterungen zu den Verhaltenslehren zurück.[16] Außenbeziehungen wurden so zu einer Frage der technischen Kompetenz, der geistigen Energie und des kompakten Wissens über relevante Personen und Ereignisse.[17]

Die beiden Kapitel *Von denen Schreiben oder Berichten* und *Von Briefen in Zieffern* sind aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive in doppelter Hinsicht bemerkenswert. Sie verweisen auf das bürokratische Fundament der frühneuzeitlichen Diplomatie und behandeln zugleich den Eigensinn der Gesandten, der ein Spiel zwischen Sein und Schein offenbart.

---

13 Vgl. Roosen: Seventeenth Century Diplomacy – French or Europeen? (wie Anm. 12), S. 83–93, hier S. 85.

14 Veröffentlicht zunächst unter dem Titel *El Ambajador* in Madrid, später mit Adjektiv in der französischen Übersetzung. Vgl. Mattingly: Renaissance Diplomacy (wie Anm. 11), S. 181.

15 Vgl. C. G. Picavet: La Diplomatie française au temps de Louis XIV (1661–1715), Paris 1930, S. viii.

16 Vgl. Keens-Soper und Schweizer: Diplomatic Theory in the *Ancien Régime* (wie Anm. 12), hier S. 23.

17 Vgl. ebd., S. 32.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Die politische Ordnung im 17. Jahrhundert ist von einer zunehmenden Gouvernementalisierung geprägt. Diese nimmt sich der Verwaltung der Bevölkerung an, die auf die Stärke des Staates zielt und so einen Maßstab erhält, der die Kräfte der Staaten im europäischen Zusammenspiel vergleichbar macht.[18] Diese Datenerhebung und -verarbeitung wird ermöglicht durch Kulturtechniken: Diagrammatische Anschreibetechniken wie Tabellen und Tableaus erfassen und ordnen relevante Angaben, die so an der Konstitution der »abgeschlossenen Wirklichkeit eines Territorialstaats«[19] beteiligt sind. Die Tätigkeit des sorgsamen Königs – darauf hat Fernand Braudel in seiner Geschichte des Mittelmeers aufmerksam gemacht[20] – besteht seitdem in der Verwaltung dieser Daten. Sein Büro wird gleichsam zum Rechenzentrum des Reiches.

Die Gesandten, so hebt Callières hervor, könnten als Stellvertreter des Königs ihre Arbeit ebenso nicht ohne bestimmte bürokratische Techniken der Diplomatie bewerkstelligen.[21] Dazu zählen Medien zur Speicherung, Verarbeitung und Übertragung. So könne der Gesandte einen »Gedenck-Zettul über die vornehmsten Puncte« (S. 68) aufsetzen, die ihm nach einer Audienz interessant erscheinen; er müsse die Vorlagen der Briefe aufbewahren, die er als Bericht an den heimischen Hof sendet, und die empfangenen wie abgesendeten Schreiben mit Daten versehen, um in der weiteren Korrespondenz darauf Bezug zu nehmen (ebd.); er solle Kopien anfertigen und diese entlang alternativer Postrouten versenden, da ein Brief in einem »verdächtige[n]« (ebd.) Land möglicherweise abgefangen werde; und er könne auch auf Kuriere zugreifen, welche vor Ort den Brief des Gesandten mündlich ergänzen, um das Schreiben, das an verschiedene Stellen der höfischen Kanzlei eventuell noch weitergeleitet wird, nicht mit allen Geheimnissen zu versehen (S. 68 f.).

Der diplomatische Brief, so ließe sich mit einem Begriff der Akteur-Netzwerk-Theorie festhalten, ist ein Produkt eines Netzwerkes, das sich kurzfristig formiert und nach seiner Tätigkeit wieder auflösen kann.[22] So wird die Audienz eines Königs vom Gesandten in ein Protokoll überführt, das in ein Archiv eingeht, das selbst Ausgangspunkt für den Bericht an den heimischen Hof ist. Der Bericht wird mit dem Adressaten und den entsprechenden Hoheitszeichen versehen und von der Post oder einem Kurier zum König befördert. Wenn dieser das Siegel bricht und

18 Vgl. Foucault: Die Geschichte der Gouvernementalität I (wie Anm. 4), S. 423.

19 Cornelia Vismann: Akten. Medientechnik und Recht, Frankfurt am Main 2000, S. 208.

20 Vgl. Fernand Braudel: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II., Frankfurt am Main 1998, Bd. 3, S. 451 f.

21 Siehe aus moderner Perspektive Heinrich Wildner: Die Technik der Diplomatie, Wien 1959, insbes. Kapitel E.

22 Vgl. Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, Frankfurt am Main 2007, S. 228.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

den Brief liest, wird klar, dass die menschlichen und nichtmenschlichen Akteure, die mit ihren Übersetzungs- und Verarbeitungsschritten die Sendung ermöglicht haben, für die Lektüre irrelevant geworden sind. Diese Techniken der Diplomatie erweisen sich als eine zentrale Grundlage der Stellvertreterfunktion der Diplomaten: Während der Gesandte am gastgebenden Hof symbolisch wirkt und mit den Regierungsmitgliedern wie auch Diplomaten verhandelt, ist die Regierung in der Heimat Dank eines »immutable mobiles«[23] über die Geschehnisse informiert und kann die Übersetzungsschritte der Mittler ausblenden. Allein ein Störfall – etwa ein fehlgeleiteter Brief, eine widersprüchliche oder falsche Information – macht die Kette der Mittler wieder sichtbar und offenbart den medialen Charakter der kulturtechnischen Operationen: Die einzelnen bürokratischen Schritte wie das Lesen, Archivieren, Schreiben, Chiffrieren und Versenden sind Bedingungen der neuzeitlichen Diplomatie, welche etwa eine Audienz über viele Zwischenschritte in eine Sendung übersetzen. Gesandte, und dies wäre eine erste Schlussfolgerung aus Callières' Ausführungen, müssen in diesen bürokratischen Kulturtechniken geübt sein, die eine zentrale Grundlage ihrer Tätigkeiten ausmachen.

Die Distanz – und dies führt zur zweiten Anmerkung – zwischen dem König und seinen Gesandten, die der Ermöglichungsgrund der Diplomatie überhaupt ist, birgt eine Gefahr. Dies verdeutlicht Callières in der kleinen Geschichte, die eingangs zitiert wurde und deren Status – Fiktion oder Faktum – unklar bleibt, obgleich in der vorangestellten deutschen und in der englischen Übersetzung Gesandte mit dem Namen Dom Estevan de Gamarre recherchiert wurden (S. 70).[24]

Bemerkenswert an dem kleinen Einschub ist, dass der Minister von Diplomaten berichtet, die die reale Lage vor Ort beschönigen, alternativ beschreiben oder negieren – kurz: neu erfinden. Sie handeln eigensinnig, indem sie sich ihren offiziellen Aufgaben entziehen oder diese zumindest nicht vorbildlich ausführen. Sie stiften in ihrem Leben »eigne[n] Sinn« und nehmen sich einige Freiheiten heraus, ohne der »Knechtschaft«[25] zu entrinnen, die ihre Position gegenüber dem Souverän ausmacht. Die Sendungen an den spanischen Hof beinhalten Fiktionen, die den König für die Gesandten einnehmen sollen, gleichsam wie die Höflinge vor Ort mit den Techniken der Simulation und Dissimulation ihre Emotionen zu

23 Bruno Latour: Drawing things together, in: Michel Lynch und Steve Woolgar (Hg.): Representation in Scientific Practice, Cambridge, MA/London 1990, S. 19–68, hier S. 26.

24 Für die englische Übersetzung siehe François de Callières: The Art of Negotiating with Sovereign Princes, London 1716; Wiederabdruck in Keens-Soper und Schweizer (Hg.): The Art of Diplomacy. François de Callières (wie Anm. 6), S. 55–185, hier S. 160, Anm. 1.

25 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes, in: ders.: Werke 3, Frankfurt am Main 1986, S. 155. Zur Konzeption des »Eigensinns« siehe auch Alf Lüdtke: Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus, Hamburg 1993, S. 9 ff.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

beherrschen suchten, um am Hof keinen Prestigeverlust zu erleiden und in der Hierarchie der höfischen Gesellschaft aufzusteigen.

Die Gesandten, die »falsche Berichte« (S. 72) verfassen, haben sich ihr Leben in der Fiktion eingerichtet.[26] Dort kann das Symbolische – die Buchstaben und Sätze der Sendungen an den spanischen Hof – auf keinen Referenten verweisen, so dass sich das Imaginäre des Königs – die Wahrnehmung einer beschönigten Lage des Reiches und seines vermeintlichen Stellenwerts unter den europäischen Souveränen – schlussendlich in der politischen Realität als Fehlwahrnehmung entpuppt. Eine diplomatische Sendung, die das Produkt der Zusammenarbeit vieler Akteure ist und sich (so) vorgeblich als authentisch ausweist, ist nichts als Schein, der am Hof toleriert und zum Nachteil des Königs praktiziert wird. Die Entwirklichung des Alltags, die der spanischen Hof in jener Zeit zelebrierte,[27] verbindet sich mit dem entwirklichten Alltag der Gesandten in der Ferne. Der gemeinsame Erfahrungshorizont liegt in der Fiktion.

Allerdings zielt dieser Schein, der mit großer Rhetorik aufgebaut wird, allein auf die Aufmerksamkeit des Königs und verkehrt so den Zweck der Diplomatie. Die Gesandten scheinen nicht ohne sichtbare Spur vorübergehen zu wollen und rücken sich selbst in den Lichtkegel des Königs.[28] Sie sind – wenn man so will – Diplomaten in eigener Sache. Denn manche Gesandten versehen ihre Berichte mit Beschimpfungen und Leidenschaften, um die Zustimmung und Gunst des Souveräns zu erlangen. So würden sie berichten, »daß die Frantzosen Gavaches das ist, elende Tropffen wären, die kein Hertz im Leibe hätten, ingleichen daß ihre Armeen ruiniret, und nicht im Stande wären, etwas zu unternehmen […].« (S. 71) Solch eine banale Beschimpfung des Erzfeindes mochte allgemeine Zustimmung beim König hervorrufen – und je lauter die Tiraden wurden, desto größer musste die Belohnung des Souveräns entlang der eingangs zitierten Geschichte Callières ausfallen. Die stark ausdifferenzierte Administration Spaniens, die schon Philipp II. zum Akten bearbeitenden, papierenen und »bürokratische[n] König«[29] stilisierte, scheint den Boden für die leidenschaftlichen, fiktiven und um Aufmerksamkeit heischenden Briefe geebnet zu haben.

---

26 Vgl. zu den Untertanen Philipps II. und deren Leben in der Fiktion Bernhard Siegert: Passagiere und Papiere. Schreibakte auf der Schwelle zwischen Spanien und Amerika, München 2006, S. 79.

27 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Eine* Geschichte der spanischen Literatur, Frankfurt am Main 1990, Bd. 1, S. 433.

28 In Anlehnung an Michel Foucault: Das Leben der infamen Menschen, Berlin 2001.

29 Fernand Braudel: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II., Frankfurt am Main 1998, Bd. 2, S. 41. Zu Bürokratie Spaniens siehe Bernhard Siegert: Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500–1900, Berlin 2003, S. 65 ff.; ders.: Passagiere und Papiere (wie Anm. 26).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

So ist es kein Zufall, wenn Callières seine Erörterungen zu den Gesandtschaftsberichten mit der Aufforderung beginnt, die »Brieffe, welche ein Negotiant seinem Fürsten schreibet, […] von allem eitelen und unnützen Eingang und Zierathen« zu befreien. Er solle »gleich zur Materie schreiten« (S. 67) und so, insbesondere wenn er direkt den König adressiere, den »*Stylum*« (ebd.) seiner Briefe beachten. Dieser müsse »sauber und *concis*«, von »der *Affectation* der Gelehrsamkeit und eines sonderlichen Verstandes« wie auch von »schlechten, und nicht mehr gebräuchlichen Redens-Arten« frei sein (S. 67 f.). Die Anweisungen zum Stil, die Callières noch weiter ausführt, kürzen die Briefe vielleicht nicht notwendig um eigensinnige Strategien, dennoch aber um jenen eitlen Schmuck, der den jeweiligen Diplomaten in den Vordergrund rückt. Der Gesandte soll sich als ein Akteur unter vielen erweisen, da die Papiere, Notizen und Register den Erfolg der diplomatischen Strategie im Zusammenspiel mit dem menschlichen Handlungsträger befördern.

Führt man den Eigensinn der Gesandten und ihr kulturtechnisches Geschick im Hinblick auf die Schriftlichkeit ihrer Tätigkeiten zusammen, deutet sich bei Callières etwas an, was man als Pluralität der Geschichte bezeichnen könnte. Die eigensinnigen Berichte der Botschafter unterlaufen eine monolithische Herrschaftsgeschichte, indem die Gesandten sich durch ihre Geschichten in die Historiographie selbst miteinschreiben. Sie weisen darauf hin, dass man von der Lage am gastgebenden Hof oder von der militärischen Stärke des Feindes auf die eine – oder aber auch auf die andere Weise schreiben kann. Die positiven Daten der empirischen Welt werden um Daten aus möglichen Welten ergänzt. Den Gesandtschaftsberichten ist somit auch eine dekonstruktive Pointe mitgegeben: Sie enttarnen eine Herrschaftsgeschichte als (Semi-)Fiktion, indem sie ihren eigenen Inhalt, der teilweise in das Geschichtswerk des Herrschers eingeht, selbst als Fiktion markieren.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

»Schicksal, also ein von einer höhern Macht Gesendetes, das wir empfangen sollen«

Über Sendungen und Sendungsbewusstsein

Jochen Hörisch

»Es gibt Menschen, auf welche eine solche Reihe Ungemach aus heiterm Himmel fällt, daß sie endlich da stehen und das hagelnde Gewitter über sich ergehen lassen: so wie es auch andere gibt, die das Glück mit solchem ausgesuchten Eigensinne heimsucht, daß es scheint, als kehrten sich in einem gegebenen Falle die Naturgesetze um, damit es nur zu ihrem Heile ausschlage. Auf diesem Wege sind die Alten zu dem Begriffe des Fatums gekommen, wir zu dem milderen des Schicksals. […] Dort reitet der Beduine zwischen der dunklen Wolke seines Himmels und dem gelben Sande seiner Wüste: da springt ein leichter, glänzender Funke auf sein Haupt, er fühlt durch seine Nerven ein unbekanntes Rieseln, hört noch trunken den Wolkendonner in seine Ohren, und dann auf ewig nichts mehr. Dieses war den Alten Fatum, furchtbar letzter, starrer Grund des Geschehenden, über den man nicht hinaus sieht, und jenseits dessen auch nichts mehr ist, so daß ihm selber die Götter unterworfen sind: uns ist es Schicksal, also ein von einer höhern Macht Gesendetes, das wir empfangen sollen.«[1]

Mit diesen wie in Stein gemeißelten Sätzen beginnt Adalbert Stifters großartige, 1842 erstmals veröffentlichte Erzählung *Abdias*. Sie entfaltet im Gestus äußerster Sachlichkeit die Lebensgeschichte des jüdischen Kaufmanns Abdias, der weiß, was es mit Sendungen auf sich hat. Sendungen von Briefen, Waren und Geldern können ihren Bestimmungsort erreichen – oder nicht. Räuberische Überfälle, Unfälle, Naturkatastrophen, Missverständnisse, Irrläufer und Irrtümer aller Art sorgen mit stupender Unregelmäßigkeit dafür, dass Sendungen verloren gehen oder nicht dort eintreffen, wohin sie ein Absender gesandt hat. Abdias trägt einen sprechenden Namen. Durch ihn und sein Schicksal hindurch scheint ein Problem, das sich seiner Tiefsinnigkeit zum Trotz nüchtern und prägnant benennen lässt: das Adressatenproblem. An wen er seinen Dank bzw. seine Klage adressieren soll, wenn ihm jemand bzw. etwas gegeben, geschickt, gesandt, geschenkt bzw. genommen, geraubt, entwendet wird (eine Frau, eine Tochter, ein

1 Adalbert Stifter: Abdias; in: ders.: Gesammelte Werke in sechs Bänden, Bd. 1, hrsg. v. Max Stefl, Wiesbaden 1959, S. 190.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Haus, Gesundheit, Reichtum etc.), wird ihm immer rätselhafter. Denn Fatum ist, wie es lakonisch heißt, »furchtbar letzter, starrer Grund des Geschehenden, über den man nicht hinaus sieht, und jenseits dessen auch nichts mehr ist«. Dass er ein Schicksal hat, erfährt Abdias mit schwer zu überbietender Gewissheit; wie er sich in dieses Schicksal schicken soll, wer dieses Geschick zu verantworten hat, wer der Absender einer schicksalhaften Zusendung ist, ob es überhaupt einen personal benennbaren Schickenden gibt – diese Fragen vermag er, je länger er lebt, desto weniger zu beantworten. Abdias weiß, was Sendungen und Schickungen sind. Sendungsbewusstsein entwickelt er dennoch oder eben deshalb nicht.

Auffallend an der zitierten Eingangspassage aus Stifters *Abdias* ist, dass sie in erhaben nüchterner Rhetorik Tiefsinn (Fatum, Schicksal, starrer Grund des Geschehenden, Götter, Himmel) mit medientechnischem Vokabular (Funke, Gesendetes, empfangen) verbindet, ja dass sie schon in ihren Eingangssätzen (narrative) Metaphysik in (narrativer) Medientheorie aufgehen lässt. Stifters Prosa exponiert ein Problem, das bis heute die Medientheorie umtreibt, wenn sie es sich nicht durch Kommunikationswissenschaft austreiben lässt: ob Medien Botschaften vermitteln oder aber Botschaften sind, ob Medien Sendungen transportieren und somit profane Funktionen erfüllen oder aber Sendungsbewusstsein haben und somit zumindest anfällig für Sakrales sind – mit anderen Worten, ob Hinweise auf die religiöse Semantik von Begriffen wie Television, Radio-Sendung, E-Mission, (frohe) Botschaft, (Ex-)Kommunikation oder Kommunion frivol-dekonstruktiven Lüsten entspringen oder aber zum Klingen bringen, was sachlich in Medientechnologien inkorporiert ist.

Das Grimm'sche Wörterbuch führt vier Bedeutungen des Wortes *Sendung* an. Es meint erstens »die Handlung des Sendens«, zweitens »die Stellung, den Zustand, die Eigenschaft eines Gesandten«, drittens »das, was einem Gesandten aufgetragen ist, die Botschaft, die Aufgabe, die Mission« und viertens »die gesendete Sache«.[2] Goethes Romanfragment *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* bringt die unterschiedlichen Bedeutungen des Wortes ins Spiel. Die Schlüsselszene des ersten Buches (in der *Theatralischen Sendung* ist sie dem letzten Kapitel anvertraut, in den *Lehrjahren* gleich dem ersten) ist schnell in Erinnerung gerufen. Wilhelms Geliebte Mariane empfängt von einem Nebenbuhler eine Postsendung mit einem Halstuch und einem darin eingewickelten Liebesbrief. Der fällt in Wilhelms Hände – die Sendung erreicht den falschen Empfänger. Diesen Schicksalsschlag versteht Wilhelm als Impuls, sich vom Theater ab- und profaneren Sphären zuzuwenden. Er wird als Gesandter für das Kaufmannsbüro seines Vaters tätig und treibt einigermaßen erfolgreich Außenstände ein. Doch das befriedigt ihn auf Dauer nicht.

2 Artikel »Sendung«, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, Bd. 16, Sp. 579–582, Online-Version vom 24. 05. 2015.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Denn er fühlt sich zu einer ästhetisch-theatralischen Sendung berufen, ein Projekt, das er nach dem Tod seines Vaters, über den zu trauern ihm schwer fällt, verwirklichen kann.

In Goethes Romanfragment wie später in Stifters Erzählung *Abdias* fällt der rasche Wechsel zwischen profanen postalisch-ökonomischen und hochgestimmten religiös-ästhetischen Sphären auf. Abdias ist am Ende seines an Schicksalsschlägen überreichen Lebensweges so abgeklärt wie resigniert; Wilhelm Meister bleibt hingegen trotz einer Reihe von Enttäuschungen, die zumeist mit Sende- und Zustellungsproblemen zu tun haben, heiter und sendungsbewusst, ohne irgend eine Form von Militanz zu entwickeln. Die Pointe von Wilhelm Meisters Sendungsbewusstsein erschließt sich schnell: er bemerkt, dass er trotz eines unverkennbaren Geschicks in Finanzangelegenheiten nicht eigentlich zum Kaufmann berufen ist, sondern dass ihn ein ästhetisch-theatralisches, also ein kunstreligiöses Sendungsbewusstsein umtreibt, dem ein obligatorisches Ironiesignal mitgegeben ist. Die ernste Traditionsfolie, von der sich Wilhelm Meisters theatralische Sendung abhebt, hat Goethes erster Roman *Die Leiden des jungen Werthers* in der Gewitterszene noch klartextmäßig benannt: Klopstocks in Goethes Geburtsjahr 1749 erschienenes Epos *Messias*. In ihm wird noch einmal das christliche, klassisch-religiöse Sendungsdispositiv beschworen und zugleich, wohl halbwegs unfreiwillig, in seiner Krisenanfälligkeit vorgeführt. Beschwört doch der sterbende Christus am Kreuz, so wie Klopstocks Hexameter ihn konzipieren, die Sendeprobleme, die auch seine erfolgreiche Mission nicht lösen kann:

> Dich verkennet die Welt, gerechter Vater; ich aber
> Kenne dich! Den Erwählten enthüllt ich das ganze Geheimnis
> Meiner Sendung, und deiner Gottheit, und will's noch enthüllen,
> Daß die Liebe, mit der du mich liebtest, ihr Herz ergreife,
> Und den unsterblichen Geist nur sein Versöhner erfülle.
> Also betet der Mittler, in Strahlen niedergesunken,
> Und er richtet sich auf, und entweicht der Sterblichen Auge.[3]

Die Oppositionen, die Klopstocks Text strukturieren, sind von wünschenswerter Prägnanz. Die Welt verkennt Gott-Vater, sein Sohn aber kennt, erkennt und anerkennt ihn. Darin besteht seine Sendung, seine Mission, seine doppelsinnige Passion. Das Geheimnis seiner Sendung hat der Messias den Erwählten, aber eben nur ihnen, bereits enthüllt. Und so bleibt noch viel zu tun – ich »will's noch enthüllen«. Das aber ist ein schwer zu realisierendes Vorhaben, wenn der Enthüller

[3] Friedrich Gottlieb Klopstock: Der Messias. Neunzehnter Gesang, in: ders.: Werke in einem Band, hrsg. v. Karl August Schleiden, München/Wien 1969, S. 726.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

den Augen der Sterblichen entweicht. Klopstock hat sein Epos *Der Messias* und nicht *Jesus Christus* genannt. Die Figur des Messias konzipiert er ausdrücklich als »Mittler«. Und eben damit verfehlt der fromme Text das eigentliche Versprechen der Christologie: dass Jesus Christus nicht etwa (wie vor ihm Moses und nach ihm Mohammed) eine göttliche Botschaft zu überbringen hat, sondern vielmehr selbst die frohe Botschaft ist. »Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben« (Joh 14,6). Jesus Christus ist die frohe Botschaft, die er übermittelt. Der Mittler ist, was er übermittelt. The medium is the message. Jesus Christus hat Sendungsbewusstsein, weil er die Sendung ist. Aber die Sendung erreicht nicht alle. Auch göttliche, ja gerade göttliche Sendungen kennen Adressatenprobleme.

Der Messias, der die frohe Botschaft, die er überbringt, zugleich selbst ist, weiß, was Sendungsprobleme sind. Der Absender »entweicht« kontrollierbaren Zugriffen. In den hundert Jahren zwischen der Mitte des achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts, die Klopstocks *Messias* von Stifters Anti-Messias *Abdias* trennen, haben die Sende- und Sendungsprobleme in und aus der Transzendenzsphäre zunehmend an Dringlichkeit gewonnen. Das Wort Gottes und das Tun des in Jesus Christus Fleisch gewordenen Logos sehen sich mit wachsenden irdischen Kommunikationskalamitäten konfrontiert. Sendungen voll religiösem Sendungsbewusstsein werden immer dringlicheren Fragen nach der Seriosität und Prägnanz des Absenders ausgesetzt. Wilhelm Meister, das Weltkind in der Mitte zwischen Messias und Abdias, wird hingegen zumindest in den gereiften Zeiten seiner späteren Wanderjahre die Erfahrung machen, dass irdische Sendungslogiken verlässlicher werden. Anton Tantners Studie *Die ersten Suchmaschinen – Adressbüros, Fragämter, Intelligenz-Comptoirs* hat deutlich machen können, welche Präzisionsgewinne die innerweltliche Zustell-, Auffindungs- und Sendungslogistik in relativ kurzer Frist einfahren konnte.[4] Adressbüros sorgen ausgerechnet in Zeiten einer zuvor für unmöglich gehaltenen Produktivitätsdynamik dafür, dass auch ausgefallene Objekte (und Dienstleistungen!) für diejenigen mit wachsender Verlässlichkeit erreichbar werden, die sich für sie interessieren. Es findet immer häufiger zusammen, was zusammen gehört. Dass Sendungen ihre Bestimmung nicht erreichen, wird zur Ausnahme im einstelligen Prozentbereich, zur behebbaren Störung, zum Fall, der schöne Literatur beflügelt, weil er nicht mehr alltäglich ist.

Um zu pointieren: In dem Maße, in dem sich seit dem europäischen achtzehnten Jahrhundert die Post-Sende-Verhältnisse dramatisch verbessern, verblasst die Überzeugungskraft des religiösen Sendungsbewusstseins. Verwunderlich ist das nicht. Von einem göttlichen Anruf, einem Kerygma erreicht zu werden, soll, ja muss eine exquisite Ausnahme von den Regelmäßigkeiten des Alltaglebens sein.

4 Vgl. Anton Tantner: Die ersten Suchmaschinen. Adressbüros, Fragämter, Intelligenz-Comptoirs, Berlin 2015.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Viele sind berufen, aber nur wenige sind auserwählt (Mt 22,14). In nur einigermaßen aufgeklärten Zeiten ist die Frage nach der Verlässlichkeit der himmlischen Post- und Sendeverhältnisse nicht zu unterdrücken. Jeder kann jedem (zunehmend ohne Angst um Leib und Leben) in Abrede stellen, der rechte Adressat göttlicher Sendungen zu sein. Intersubjektiv verbindliche Sendeverhältnisse zwischen Himmel und Erde gibt es nicht; diese höhere Trivialität wird seit 1750 (Vordatierungen sind immer reizvoll) aussagbar und aufschreibbar. Komplementär dazu steigt – trotz enormer Komplexitätsgewinne – die Kontrollierbarkeit irdischer Sendeverhältnisse. Profane Postausgänge und Posteingänge lassen sich anders als Gebete und göttliche Botschaften zertifizieren. Selbst entwendete, auf Umwege geschickte Briefe erreichen ihre Destination, wie Edgar Allan Poes kanonische und viel interpretierte Kriminalgeschichte *The purloined letter* (1844) eindringlich vor Augen stellt. Die eigentliche Pointe dieses Textes besteht ja gerade darin, dass der polizeilich gesuchte Brief in blendender Überevidenz nicht vom rechten Wege abgewichen, sondern genau dort ist, wohin er gehört.

Alles ist am rechten Ort – und eben das ist beunruhigend, suspekt, ein wenig zu ordentlich, um ganz glaubwürdig zu sein. Himmlische und irdische Sendungen folgen paradoxerweise genau dann nicht mehr ein und derselben Zustellungslogik, wenn deutlich wird, dass sie demselben medientechnischen Dispositiv gehorchen. Das hat schon das so rätselhafte wie allzu klare Bild *Die Gesandten (The Ambassadors)* signalisiert, das Hans Holbein der Jüngere 1533 mitten in der religionspolitisch aufgeheizten Zeit des Dreißigjährigen Krieges malte.

Weil es zwei bis drei Jahrhunderte vor Klopstocks *Messias*, Goethes *Wilhelm-Meister*-Romanen und Stifters Erzählung *Abdias* entstanden ist, vermag Holbeins Gemälde zu illuminieren, wie sich die Sendeverhältnisse in Europa zwischen Früher Neuzeit und beginnender Moderne verschoben haben. Es zeigt, wie Mary Hervey schon im Jahr 1900 dargelegt hat,[5] in Lebensgröße (das quadratische Gemälde misst 206 × 209 cm) den französischen Gesandten Jean de Dinteville und seinen Freund Georges de Selve, den Bischof von Lavour, der ebenfalls in diplomatischer Mission in London am Hof von Heinrich VIII. weilte (das bekannteste Porträt des legendären Lady-Killers stammt ebenfalls von Holbein). Die Geschichte ist hinlänglich bekannt; sie zieht ihren anhaltenden Reiz aus der Kombination vergleichsweise kleiner privater Geschichten, in die wie wir alle auch ein mächtiger König verstrickt sein kann, mit der ganz großen Weltgeschichte: Der englische König wollte sich von seiner Frau Katharina von Aragon scheiden lassen, um Anne Boleyn zu heiraten, der Papst aber verweigerte seine Zustimmung, und so löste der

5 Vgl. Mary Hervey: Holbein's »Ambassadors«, the picture and the men. A historical study, London 1900.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Hans Holbein d.J., *Die Gesandten*, 1533, London, National Gallery.

Monarch die anglikanische Kirche vom Vatikan, doch ohne sie ganz der Lutherischen Reformationsbewegung zu übereignen.

Holbeins Bild ist durch klare Oppositionen strukturiert, die allerdings stets durch die Betonung von Gemeinsamkeiten abgefedert werden. Der eine Gesandte in der linken Bildhälfte steht in Staatsdiensten, der in der rechten Bildhälfte dient der Kirche. Beide aber sind Franzosen, beide sind befreundet und beide geben zu erkennen, dass die Entgegensetzung weltlich-geistlich so klar nicht ist, wie sie auf den ersten Blick scheinen mag. Denn der prächtiger gewandete irdische Gesandte steht im Zeichen des kaum sichtbaren Kreuzes am linken oberen Bildrand, und er trägt an seiner schrägen Kopfbedeckung einen ebenfalls nur bei genauem Hinsehen erkennbaren Totenkopf. Sein geistlicher Freund signalisiert durch sein langes Gewand zwar seinen geistlichen Stand, verzichtet aber auf prächtige Insignien bischöflicher Macht. Er hat seine Handschuhe ausgezogen, die er in der rechten Hand hält, so als wolle er das große Thema des Bildes, nämlich die Dialektik von Ent- und Verbergung im Kleinen, aber handfest demonstrieren. Hinter den beiden hängt ein grüner Vorhang, der nur links oben ein wenig geöffnet ist, um einen flüchtigen Blick auf das erwähnte Kreuz zu gestatten. Ansonsten verdeckt das gewaltige Textil so, als wolle es den Buchstabensinn des Wortes Metaphysik vor Augen führen oder eben ein- und ausblenden, was hinter den physisch greifbaren und sichtbaren Requisiten und Menschen vor dem Vorhang zu gewahren ist bzw. wäre, wenn denn der Vorhang nicht zugezogen wäre. All die Gerätschaften, die auf dem zweistöckigen, also eine Oben-unten-Differenz markierenden Regal zu sehen sind, verweisen wiederum auf die Binarität von Himmel und Erde, von Metaphysik und Physik, von Kirche und Staat. Ein Himmelsglobus, den der irdische Gesandte zum Teil verdeckt und der wie viele weitere Geräte wiederum auf einem Textil steht, einem schön gewirkten roten Teppich, der sich vom grünen Vorhang im Hinter-

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

grund abhebt, korrespondiert mit dem Quadranten, den beiden Sonnenuhren und dem Torquetum, einem astronomischen Messinstrument, das die Stellung eines Himmelskörpers zu bestimmen erlaubt. Auf der unteren Etage findet sich auf dem Längengrad des Himmelsglobus ein Erdglobus und unter ihm ein irdischen Dingen geltendes Buch, dessen Titel sich erschließen lässt – in einem bestimmten Winkel (neben dem Buch liegt ein Winkelmesser) liegt aufgeschlagen Peter Apians 1527 in Ingolstadt erschienenes Buch *Eyn newe unnd wolgegründte Underweysung aller Kauffmanss Rechnung in dreyen Büchern: mit schönen Regeln un vragstucken begriffen*. Sein geistlicher Gegenpol ist das breit aufgeschlagene lutherische Gesangbuch auf der rechten religiösen Seite. Ihm ist eine Laute zugeordnet, an der eine Saite gerissen ist.

Diese und viele weitere auslegungsbedürftige und überaus präzise dargestellten Details signalisieren ihren Rätselcharakter. Sie verlangen danach, dechiffriert zu werden. Klar und intentio-recta-logisch sind die Signale dieses unfassbar hintersinnigen Gemäldes nicht. So bedarf es aufwendiger Übersetzungs- und Rechenarbeit,[6] um zu erschließen, dass die Zeitangaben aller astronomischen Instrumente das präzise Datum der dargestellten Szene anzeigen: den frühen Nachmittag des 11. April 1533 – und der fiel auf einen Karfreitag. So rätselhaft wie signifikant ist es auch, dass die im Bild präsentierten Gerätschaften und Bücher (das Gesangsbuch wie das Kaufmannsbuch, die Sonnenuhr wie das Torquetum) einen Winkel von 27 Grad anzeigen. 27 aber ist die dritte Potenz ($3 \times 3 \times 3$) der heiligen Zahl drei, die für die christliche Trinität steht. Man wird dergleichen mit Fug und Recht als hochgradig hintersinnig bezeichnen dürfen. Im Vergleich zu solchen sehr ernsten Scherzen ist das große eigentümliche, ja surrealistisch anmutende Objekt in der Mitte des unteren Bildrandes fast schon wieder von illuminierender Klarheit. Als Fundament, als Fels, als Grundlage kann dieses Objekt nicht fungieren. Vielmehr muss es als in jedem Wortsinne abgründig angesehen werden.[7] Handelt es sich doch um die anamorphotische, also stark blickwinkelverzerrte Darstellung eines Totenschädels. Seine ›richtige‹ Wahrnehmung ergibt sich ausgerechnet dann, wenn man das Bild aus einem 27-Grad-Winkel vom rechten Bildrand her betrachtet. In diesem Blickwinkel ergibt sich eine Bildachse, die auf das fast versteckte Kreuz Christi im oberen linken Bildrand zielt.

Dass die Sendung, die diese beiden Gesandten zu überbringen haben bzw. sind, deutungsbedürftig ist, springt ins Auge, gerade weil sie sich dem ersten Augenschein verschließt. Was sie konkret mitzuteilen haben, erschließt sich hingegen

6 Geleistet hat diese Arbeit John David North: The Ambassadors' Secret: Holbein and the World of the Renaissance, London 2002.

7 Vgl. Peter Cornelius Claussen: Der doppelte Boden unter Holbeins Gesandten; in: Andreas Beyer u.a. (Hg.): Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, Weimar 1993, S. 177–202.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

nicht. Die Paradoxie ist von schwer zu überbietender Suggestivität: alles an diesem Bild ist hintersinnig und in diesem Sinne metaphysisch – aber das Verborgene verlangt nach physischer Präsenz und sinnlicher Gewissheit. Holbeins Gemälde ist voller Lust an visuellen Geheimnissen, die sich offenbaren oder nicht, und an Rätseln, die sich dechiffrieren lassen oder nicht. Es spielt mit dem frappanten Widerspruch zwischen den präzisen Messinstrumenten einerseits und den sich allen Präzisierungsversuchen entziehenden diffusen Bedeutungshöfen der angehäuften Requisiten, Zeichen, Gesten und Allegorien andererseits.

Holbeins *Gesandte* haben die Schwelle zur Neuzeit überschritten. Sie exponieren ein Problem, das bis in unsere postmodernen Zeiten hinein virulent geblieben ist. Zu den grandiosen »physischen« Präzisionsgewinnen der Medien- und Sendetechnik gibt es keine »metaphysischen« Entsprechungen. Die Geheimnisse und Rätsel von Sein und Zeit, Endlichkeit und Tod, die Holbeins Gemälde, Klopstocks *Messias*, Goethes *Wilhelm Meister* und Stifters *Abdias* und viele weitere Werke ergründen wollen, kommunizieren nicht auf der Ebene präzise dechiffrierbarer Sendesignale. Zu den unangenehmen Eigenschaften von Toten gehört es, dass wir sie zwar sehen, nicht aber mit ihnen reden können. Sie hätten uns so viel zu sagen, aber sie haben nichts zu sagen, sie haben offenbar kein Sendungsbewusstsein. Auch wer das anamorphotische Gebilde Holbeins als Totenkopf erkannt, durchschaut, enthüllt hat, wird angesichts der senderlosen Kommunikationsunlust des Schädels nicht erfahren, wie es ist, tot zu sein. Die klugen Kinderfragen nach dem Sinn und der Bedeutung all dessen, was wir tun und lassen, finden keine präzisen und intersubjektiv verbindliche Antworten, was nicht aus-, sondern einschließt, dass sie *noise* zuhauf provozieren. Jeden auch nur ansatzweise aufgeklärten Kopf muss irritieren, wie rührend bzw. skandalös unseriös, sachlich also schlicht nicht ernstzunehmen die inflationären religiösen bzw. pseudoreligiösen Antworten auf letzte Fragen sind.[8]

Riskieren wir einen Tigersprung aus der frühen Neuzeit über die Goethezeit in unsere breite Gegenwart. Wenn man sie mit Fragen nach Sendungen voll Sendungsbewusstsein behelligt, so fällt auf, dass ihre präzisen Aufzeichnungs-, Übertragungs- und Bearbeitungsmedien zunehmend für Sendungen missbraucht werden, die in sensationeller Weise den Stand auch nur halbwegs aufgeklärter Debattenlagen unterbieten. Das Phänomen ist unter dem Stichwort Comeback der Religion(en) häufig kommentiert worden. Erstaunlich ist die Allianz zwischen hochgerüsteter Sendetechnologie und von des Gedankens Blässe nicht angekränkeltem Sendungsbewusstsein allerdings nicht. Denn schlechthin alle heißen religiösen Köpfe waren und sind – wie sollte es auch anders sein? – von Sendetechno-

8 Siehe dazu Jochen Hörisch: Vorletzte Fragen, Stuttgart 2007; ders.: Bedeutsamkeit. Über den Zusammenhang von Zeit, Sinn und Medien, München 2009.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

logie besessen. Moses stellt von Mündlichkeit auf Schriftlichkeit um, als er mit den zehn aufgezeichneten Geboten in der Hand vom Gipfelgespräch mit dem einen Gott in irdische Niederungen zurückkehrte; der Begründer des Christentums, Paulus, nutzt besessen die Möglichkeiten der antiken Briefzustellungslogistik, um alle Welt die frohe Botschaft erfahren und recht verstehen zu lassen; Luther ist von den Möglichkeiten des innovativen Buchdrucks beseelt und besessen; Ayatollah Telechomeini (wie Derrida ihn nannte) besprach im Pariser Exil eine Tonbandkassette nach der anderen, um sie in den Iran zu schleusen und da so häufig wie möglich kopieren zu lassen; Päpste und Kardinäle seit der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts entdeckten schnell die Verwandtschaft zwischen ihrem Kerngeschäft und der Television; und islamistische Terroristen glauben wohl ernsthaft fromm zu sein, wenn sie mit perversesten YouTube-Snuff-Videos für weltweites Entsetzen sorgen, den Islam beleidigen und Gott lästern.

Dass hinter Medien nicht noch eine Kernbotschaft darauf harrt, medial vermittelt zu werden, dass das Medium vielmehr die Botschaft ist, dass, um nochmals *Abdias* zu evozieren, Fatum als »furchtbar letzter, starrer Grund des Geschehenden [zu verstehen ist], über den man nicht hinaus sieht, und jenseits dessen auch nichts mehr ist« hat schon Goethe »epigrammatisch« in Erinnerung gebracht:

> Sei das Werte solcher Sendung
> Tiefen Sinnes heitre Wendung.[9]

[9] Goethe: Epigrammatisch; in: ders.: Sämtliche Werke (Frankfurter Ausgabe), Bd. 2, hrsg. v. Karl Eibl, Frankfurt am Main 1988, S. 408.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Gott und Google[1]

John Durham Peters

Google ist ein bemerkenswertes Unternehmen, voller Energie, Hybris, Imagination, Laune und Rücksichtslosigkeit. Und Geld. Dieses Unternehmen ist, nebst anderen kitschigen, witzigen Firmen wie *Spanx* und *Zappos*, ein Vorreiter des humoristischen Kapitalismus. Es war Thema verschiedener verlässlicher, ebenso wissenschaftlicher wie journalistischer Studien.[2] Google ist ein besonders reizvolles Objekt wissenschaftlicher Analysen, weil es so nah an unserem grundlegenden *modus operandi* des Suchens ist. Es repräsentiert zahlreiche Unternehmungen, die dem Aufspüren und Verfolgen der Verankerungen unseres Seins gewidmet sind. Aber mein Fokus ist hier nicht die Firma oder ihre sich ständig verästelnden Projekte und Zukäufe, die zu schnell sind, um sie in einem Buch wie diesem nachzuzeichnen, das der langen Zeit gewidmet ist. Es ist nicht einmal klar, ob Google in einigen Jahrzehnten noch existieren wird; es könnte aber auch die Welt beherrschen. Mich interessiert vielmehr das, was es am besten tut: das sogenannte »Suchen«. (Ich würde das Gerundium »suchend« dem nackten Verb vorziehen, aber diese Schlacht scheint verloren zu sein.) Wie Googles endgültiges Schicksal auch aussehen mag, seine Suchmethode hat eine atemberaubende Lösung für das anhaltende Problem des Zurechtfindens in der Bibliothek oder im Universum gefunden. In irgendeiner Form wird diese Lösung zweifellos so lange Bestand haben wie das Internet. Google erlaubt uns, die lange Geschichte der Navigationshilfen für Aufzeichnungen und das Gedächtnis zu verstehen. Daten sind sein Geschäft, und sein logistisches Genie legitimiert zum Teil meine These, dass digitale Medien die ältesten Probleme der Zivilisation wiederbeleben, insbesondere, wie grundlegende infrastrukturelle Probleme zu bewältigen sind.

1 Bei diesem Text handelt es sich um einen Auszug aus dem 7. Kapitel des Buches »The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media«, The University of Chicago Press 2015. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

2 John Battelle: The Search, New York 2005; Ken Auletta: Googled. The End of the World as We Know It, New York 2010; Jeff Jarvis: What Would Google Do? New York 2009; Siva Vaidhyanathan: The Googlization of Everything (and Why We Should Worry), Berkeley 2011; Ken Hillis, Michael Petit und Kylie Jarrett: Google and the Culture of Search, New York 2012; Nicholas Carr: The Shallows, New York 2010; Steven Levy: In the Plex, New York 2011.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Google ist die zentrale logistische Pforte zum Online-Universum und also eine beachtenswerte Passierstelle.

Google ist wohl der emblematische Medienkonzern unserer Zeit und verdeutlicht eine These, die am Beginn dieses Buches stand: Medien haben sich nicht nur theoretisch, sondern faktisch von Massenmedien zu Kulturtechniken gewandelt. Vor fünfzig Jahren haben die Vorzeigemedienunternehmen in den Industrieländern planmäßige Lieferungen von in massenattraktive Genres verpackten Dramen und Nachrichten produziert. Unternehmen wie CBS, NBC, BBC oder NHK bestimmten die kulturelle Kost der Nation und formten die Freizeit der Leute hinsichtlich ihrer Gegenstände und ihres zeitlichen Ablaufs. Im Unterschied dazu produziert Google keine Sendungen als solche, sondern stellt organisatorische Dienste zur Verfügung wie die Suche, E-Mail, Karten, Dokumentenspeicher, Kalender, Übersetzung und Referenz, nebst einer ganzen Schaar kurioser Nebenprojekte, und zwar rund um die Uhr und personalisiert. In seinem reflektierten Licht fällt es leicht, Medien als Datenprozessoren zu verstehen, die Subjekte und Objekte über Zeit und Raum hinweg verbinden, anstatt als national ausgerichtete Kulturindustrien. Unverändert geblieben ist allein die grundlegende ökonomische Vereinbarung, laut der Werbungstreibende für die Publikumsaufmerksamkeit zahlen. Im Jahr 2012 betrugen Googles Werbeeinnahmen fast 44 Milliarden US-Dollar. Nie waren Innis' Sorgen um die Monopolstellung relevanter.

Google präsentiert sich als ein Suchdienst, sein eigentliches Geschäft ist aber Data-Mining. 2010 hat es täglich 20 Petabytes an Daten verheizt. Ein Petabyte ist eine Million Gigabyte; alles, was im Laufe der Weltgeschichte in allen Sprachen geschrieben wurde, wird auf etwa 50 Petabytes geschätzt. Google hat jede einzelne Suche und die darauf folgenden *Clickstreams* seiner Nutzer im Cyberspace protokolliert und wird das weiterhin tun, solange es existiert. Als Summe ist dieses Protokoll ein sehr wertvoller Datensatz, voller Geheimwissen über Wirtschaft, Politik, Verbrechen und Leidenschaft. Vieles von dem, was im letzten Jahrzehnt aufgezeichnet, gefragt, begehrt, gehofft oder gekauft wurde, ist auf Googles Servern untergebracht und wird auch wieder in Googles Webmodell eingespeist. (Mit einem typisch treffsicheren Gespür für beflügelte Namen nennt Google sein großes Dateisystem *Colossus* nach dem von den Briten im Zweiten Weltkrieg verwendeten Computer, der half, deutschen Radiocode zu dechiffrieren.) Wir alle hinterlassen digitale Spuren, wenn wir online gehen, und kollektiv liefern diese Ameisenspuren aufschlussreiches Material für diejenigen, die darauf zuzugreifen und es zu analysieren wissen. Diese Daten sind (wie wir sehen werden) eine neue Version des Buchs des Lebens. Diejenigen, die die Datenbanken bauen, haben die Macht.

Frühere Bibliotheksklassifikationssysteme wie die Dewey-Dezimalklassifikation oder die *Library of Congress* basierten auf Titeln, Autoren und Themen, aber Google hat eine Möglichkeit gefunden, Themensuchen in einer noch nie dagewe-

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

senen Hochauflösung durchzuführen. Google sollte eine intelligente Bibliothek werden – nicht nur ein Bücherarchiv, sondern auch eine Intelligenz, die ihren Weg durch Dokumente ertastet und sich selbst erkennt, etwa wie Hegels absoluter Geist, der in Algorithmen zum Bewusstsein seiner selbst gelangt. Das ursprüngliche Papier, in dem die Mitbegründer des Unternehmens, Sergey Brin und Larry Page, Google darstellten – online als *The Anatomy of a Large-Scale Hypertextual Web Search Engine* (1998) veröffentlicht –, stellt die grundlegende Logik von Googles Online-Suche vor. Als Informatikdoktoranden in Stanford sahen sie ihre Suchmaschine als frei von »mixed motives«, die andere Suchmaschinen kennzeichneten, deren Geschäftsmodelle auf Werbung angewiesen waren. Sie zitierten sogar den altehrwürdigen, Schmutz aufwühlenden Klassiker über die negativen Auswirkungen konzentrierten Medienbesitzes, Ben Bagdikians *Media Monopoly*, ein Buch, das ihnen, rückblickend, mehr eine Anleitung als eine Warnung war. Ihr Ziel war die Vereinfachung akademischer Recherche, und das Web war eine gigantische Bibliothek ohne Zettelkatalog, »a vast collection of completely uncontrolled heterogeneous documents«. Tatsächlich kam das Web, im Unterschied zu jeder anderen groß angelegten Dokumentensammlung der Geschichte, ohne zentralen Karteikatalog oder Abrufsystem zur Welt.[3] Diese Lücke wollte Google schließen.

Abgesehen vom komplexen Engineering sind die Prinzipien von Googles Suchmethoden einfach zu erfassen. Google liest das Web als Karte seiner selbst. Die Anwendung der Mathematik von Expander Graphen auf das Web macht es zu einer Art Landschaft, in der Wasserläufe verfolgt werden können: Das Ziel ist nicht, jeden einzelnen Quadratzentimeter Erde zu kennen, sondern sich anhand der Rinnsale ihre Topographie zu erschließen. Einfacher gesagt, aus ihrer Verortung im Netzwerk kann auf den Inhalt der Dokumente geschlossen werden. Computerwissenschaftler John M. Kleinberg hat diese Beobachtung in einem für Google prägenden Artikel gemacht: »The network structure of a hyperlinked environment can be a rich source of information about the content of the environment.« Viele Webseiten lassen sich nicht mit offensichtlichen Suchbegriffen identifizieren: Weder ist www.harvard.eu die Seite, auf der die Begriffe »Harvard« oder »höhere Bildung« am häufigsten auftreten, noch sollten wir erwarten, den Begriff »Automobilhersteller« auf den Homepages von Toyota oder Honda zu finden. Einige Links seien, so Kleinberg, einfach navigatorisch (»hier klicken, um zur Homepage zurückzukehren«), andere jedoch implizit relevant. Links sind nicht alle gleich, sondern können sortiert und gewichtet werden.[4]

---

3 Thomas Haigh: The Web's Missing Links. Search Engines and Portals, in: William Aspray und Paul E. Ceruzzi (Hg.): The Internet and American Business, Cambridge, MA 2008, S. 159–200.

4 Jon M. Kleinberg: Authoritative Sources in a Hyperlinked Environment (1997), unter: http://www.cs.cornell.edu/home/kleinber/auth.pdf (23.04.2013).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

PageRank, Googles originärer Suchalgorithmus, baute auf Kleinberg auf, indem er Relevanz relational und systematisch definierte und nicht nach dem manifesten Inhalt der Seite. (PageRank ist nach Larry Page benannt, nicht nach den Webpages, die er gewichtet.) Brin und Page haben sich entschieden, das Web als eingebettete Intelligenz von Millionen von Nutzern zu verstehen, wie Kleinberg es ausdrückte: »an intricate form of populist hypermedia«. PageRank verhält sich gegenüber dem ins Web eingebauten Wissen parasitär. Jede Verlinkung zwischen Webseiten ist eine Art Abstimmung über Wert oder »Autorität« (Kleinberg). Google liest die Infrastruktur des Web als Interpret seines Inhalts. Die zur Indexierung verwendeten Metadaten sind nicht in einem Dokument enthalten, sondern geschlussfolgert, etwa wie Saussures Sprachnetzwerk. Googles Webcrawler, nach eingehenden und ausgehenden Links suchend, interessieren sich für Schlüsselworte auf Webseiten, aber noch mehr für die Netzwerkstärke und -dichte. (PageRank verweist selten auf defekte Links). Google entwickelt das Web rück und extrahiert dessen Intelligenz. Gesegnet sind die, die Infrastrukturen zu lesen wissen. Wie Turings Maschine und die DNS macht Google keinen materiellen Unterschied zwischen Metanachricht und Nachricht – die beide aus dem exakt gleichen Stoff gemacht sind. Turings sich unendlich aufwickelnder Papierstreifen enthält sowohl Daten als auch Befehle; im Code der DNS vermischen sich Struktur- und Kontrollgene, das heißt, die epigenetische Kontrolle des Codes wird vom Code selbst geleistet; bei Google ist das Material der Suche das Web selbst. Der rekursive Kollaps des »meta« in das Ding selbst ist ein distinktes Merkmal von Medien im Zeitalter Turings.

Die Leselogik von PageRank, die das akademische Prestigesystem mimt, ist ein weiterer Hinweis darauf, wie Google der Campuskultur verhaftet ist. »Publish or perish« ist die berühmte Regel für Universitätsprofessoren, aber die Rechnung ist eigentliche subtiler. Professoren lieben es zu lesen, aber noch mehr lieben sie es zu schreiben. Und noch mehr als zu schreiben, lieben sie es zu veröffentlichen. Und noch mehr als zu veröffentlichen lieben sie es, gelesen zu werden. Und noch besser als gelesen zu werden, ist es, zitiert zu werden. Noch besser als zitiert zu werden, ist allerdings, von jemandem Wichtigen zitiert zu werden. Und woher weiß man, wer wichtig ist? Natürlich von Zitaten: ein wichtiger Wissenschaftler wird häufig zitiert. Wissenschaftler, die viel von anderen Wissenschaftlern zitiert werden, verleihen größere Autorität, wenn sie einen anderen Wissenschaftler zitieren: Sie kanalisieren die Macht ihrer eingehenden Links.

Das Netzwerk wissenschaftlicher Ko-Zitationen war bereits eine Art World Wide Web und eine implizite Wertehierarchie, wie Pioniere der Informationswissenschaft, z. B. Paul Otlet und Eugene Garfield, erkannt haben. So wie Wissenschaftler von großen Wissenschaftlern zitiert werden wollen, wollen Webdesigner, dass ihre Seite mit einer Seite mit vielen eingehenden Links verlinkt ist.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Was akademische Zeitschriften Impact-Faktor nennen, ist analog zu dem, was manchmal *Google juice* genannt wird: die Stärke der Position einer Seite oder eines Dokuments im Web, wie sie durch eingehende Weblinks bestimmt wird. PageRank folgt einer bibliometrischen Logik, der die heute vom *Web of Science* betriebene Analyse akademischer Zitationsmuster den Weg bereitet hat.[5] Eine Zitation ist strukturell identisch mit einem Hyperlink. Page träumte einst davon, das gesamte Internet als Summe seiner Links herunterzuladen und sah die beste Suchmaschine als »a reference librarian with complete mastery oft the entire corpus of human knowledge«.[6]

Dieser Traum ist mehr oder weniger in Erfüllung gegangen, in Form der von Googles Webcrawlern zusammengestellten, ständig aktualisierten Karte des Internet. Seine *Spider* halten eine sich konstant erneuernde Karte des Webkosmos aufrecht. (Dort ist es, wo die »Matrix« oder Baudrillards »Simulacrum« existiert.) Ich bin getaggt, also bin ich. Für viele *ist* Google das Internet. Als Google für einige Zeit mit der chinesischen Regierung kooperierte und Suchen auf www.google.cn so veränderte, dass keine empfindlichen Ergebnisse angezeigt wurden, hat es ontologisch operiert. »An unindexed Internet site is in the same limbo as a misshelved library book.«[7] Googles Übereinkommen mit der chinesischen Regierung, nach einer sehr problematischen Beziehung im Keim erstickt, hat effektiv ein Stück des Web ins Limbo befördert; für seine chinesischen Nutzer hat Google nicht nur Informationen verborgen, sondern sogar verändert, was ist. Eine kleine Änderung in seinem Algorithmus kann eine Website von der ersten Seite der Suchergebnisse in die Finsternis der vierten oder fünften Seite verschieben. Wie Lenin, der Generalsekretär der bolschewistischen Partei, verweist Googles Kontrolle über Dokumente auf ein enormes ethisches und politisches Dilemma.[8] Die von spanischen Monarchen und deutschen Medientheoretikern oft zitierte Phrase ist maßgeschneidert für Google: *Quod non est in actis, non est in mundo*. Sie ist eine Cousine von Berkeleys *esse est percipi*, Derridas »il n'y a pas de hors-texte« und Kittlers »Nur was schaltbar ist, ist überhaupt«. Google ist der Text, der das Universum enthält, die jüngste Abzweigung vom Familienbaum der Torah.

Google ist ein Medium, und Medien haben ontologische Auswirkungen. Die Redensart, dass nichts in der Welt ist, was nicht in den Akten ist, kann auf unterschiedliche Weise gelesen werden. Wenn man von einer Welt ausgeht, die reicher ist als die Akten, beteuert die Redensart die administrative Priorität von Aufzeichnungen. Rechtlich existiert nichts, was nicht geschrieben ist. Aber das lateinische

5 Siehe Hillis u. a.: Google and the Culture of Search (wie Anm. 2), Kap. 4.
6 Auletta: Googled (wie Anm. 2), S. 35; Battelle: The Search (wie Anm. 2), S. 252.
7 James Gleick: The Information, New York 2011, S. 410.
8 James Grimmelmann: The Google Dilemma (2009), unter: http://works.bepress.com/james_grimmelmann/19/ (23.04.2013).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

quod lässt sich auch aggressiver, als *weil* lesen, was allem Undokumentierten die Realität abspricht. In seiner Verteidigung des *Google Books*-Projekts erklärte Brin, es bewahre Bücher vor dem Vergessen: »even if our cultural heritage stays intact in the world's foremost libraries, it is effectively lost if no one can access it easily.«[9] Er hört sich an wie Berkeley, der einen nicht wahrgenommenen Teil des Universums diskutiert. Was bedeutet es, ein kulturelles Erbe zu verlieren? Hat Google Wissen? Habe ich Wissen von den Büchern, die ich gelesen aber vergessen habe oder von den Megabytes von Wahrnehmungsdaten, die meine Sinne im Sekundentakt abwerfen? Füge ich Wissen hinzu, wenn ich etwas in diesem Buch behaupte, was Millionen schon wissen? Ich trage vielleicht zum Wissen meiner einzelnen Leser bei, aber trage ich zum gesammelten Wissen bei? Kann Wissen in den Bibliotheken und Artefakten der Welt gefunden werden, in den vernetzten, verkörperlichten Gedanken der Wissenden oder nur im Gehirn eines Individuums? Ist nicht vielmehr das meiste Wissen näher an dem, was Google tut – ein Artefakt der Organisation, der Vernetzung und Begrenzung? Wenn Bildung unter Individuen zählt, darf Wiederholung nicht umsonst sein. Der Anstieg gemeinsamen Wissens unter verschiedenen Leuten muss einen Wert für die Spezies darstellen. Bildung macht das Netzwerk dichter und robuster. In der Redundanz liegt die Bewahrung der Welt.

Eine Parodie der Satirezeitung *The Onion* hat die ontologische Ununterscheidbarkeit von Akte und Fakt 2005 mit einem *Google Purge* genannten Projekt auf ihre logische Spitze getrieben, das vorhabe, alle Bücher zu verbrennen, die es nicht scannen kann. John Battelle, ein fiktiver, wohlgesinnter Google-Kommentator dazu: »You'll never have to worry that your search has missed some obscure book because that book will no longer exist. And the same goes for movies, art, and music.« Die Bücherverbrennung werde erst der Anfang sein: irgendwann würde alles zerstört, was Google nicht indexieren kann. Festplattenlaufwerke, Gedanken und Gefühle würden gereinigt und die Gehirne derjenigen, die einen vom Googlebot verwalteten DNS-Scan verweigerten, würden verflüssigt.[10] Wie üblich erfasste *The Onion* die Wahrheit in der Übertreibung: hier die ontologische Macht des *tags*, seine Macht, zu erschaffen und zu zerstören.

Eine Folge von Googles Auffassung des Web als Netzwerk war Freundlichkeit gegenüber unpräzisen Suchbegriffen. In ihrem Gründungspapier sprachen sich Brin und Page »vehement« gegen die Vorstellung aus, Suchanfragen sollten exakt und ausführlich sein. Sie bevorzugten allgemeinverständliche Bitten und offenen

9 Sergey Brin: A Library to Last Forever, in: New York Times (08.10.2009), Sektion A31.

10 Google Announces Plan to Destroy All Information It Can't Index, in: The Onion (31.08.2005), unter: http://www.theonion.com/articles/google-announces-plan-to-destroy-all-information-i,1783/ (03.08.2012).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Zugang für alle. Die Googlesuche stellt sich der Polysemie, den vielen Bedeutungen, die in einzelnen Begriffen zusammenkommen, und bietet eine pragmatische Antwort. Soll die Suchanfrage »Washington« Seiten über den Staat (WA), die Stadt (DC), den Präsidenten (George) oder den Schauspieler (Denzel) liefern? (Die Semantiken von Eigennamen treiben Philosophen und Suchmaschinen gleichermaßen in den Wahnsinn.)[11] Googles Algorithmus wurde entworfen, um auf Nummer sicher zu gehen, indem er die Bandbreite abzweigender Bedeutungen einschließt. Eine wichtige Entdeckung Googles ist Semantik, das heißt, dass Namen keine starren Designatoren sind. Google behandelt seinen Suchalgorithmus nicht wie ein logischer Positivist, auf der Suche nach der Reinheit einer rigorosen Definition, die den semantischen Halbschatten eliminieren würde, sondern wie ein unbekümmerter Pragmatist, der gewillt ist, kriechend den Schneckenspuren von Assoziationen zu folgen, wohin sie auch führen mögen. Googles Verwertungslogik ist vielmehr wie Saussures Bankenvision von linguistischer Bedeutung: die Bedeutung eines Wortes ist ein anderes Wort. Es gibt keinen transzendentalen goldenen Standard, um die freie Währung zu stützen, ebenso wie das Wörterbuch aus einem Netz aus Hyperlinks besteht. Eine Seite wird danach bewertet, wie andere Akteure im System sie bewerten und ihre Bewertungsmacht wird vom Wert bestimmt, den andere ihnen beimessen. Die Präzision von Bedeutung oder eine punktuelle Erfassung sind nicht Googles Ziel, obwohl es Suchen zunehmend vorhersagen möchte; es erkennt die den Dingen naturgemäß inhärente Unschärfe an.

Eine weitere Auswirkung ist Googles vollkommene Indifferenz gegenüber der zugrundeliegenden Organisation des Web. Das soll nicht heißen, dass Google als Unternehmen keine starken politischen Präferenzen hinsichtlich des Designs und der Evolution des Internet hätte: das Internet wird als ein zu vermessendes offenes Feld verstanden, anstatt als ein sozialer Ameisenhaufen oder eingezäunter Garten – die konkurrierenden Vorstellungen von Facebook und Apple.[12] Vielmehr ist die zugrundeliegende architektonische Ordnung gleichgültig gegenüber der Googlesuche. Google organisiert das Web durch *tagging*, nicht durch Aufräumen. In Deweys Dezimalklassifikation zeigt eine Signatur nicht nur an, wovon ein Buch handelt, sondern auch, wo es zu finden ist. In den 1870er Jahren hat Dewey nicht nur das Verfahren zur Beschriftung von Büchern verändert, sondern auch das Design von Bibliotheken bis hin zur Aufstellung von Büchern im Regal. Um die wuchernde Unordnung in den Bibliotheken des späten neunzehnten Jahrhunderts aufzuräumen, schlug er eine Taxonomie und Hierarchie des Druckreichs vor. Er

11 Levy: In the Plex (wie Anm. 2), S. 46–52, passim.

12 Fred Vogelstein: Great Wall of Facebook. The Social Network's Plan to Dominate the Internet – and Keep Google Out, in: Wired 17 (22.07.2009).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

musste sich bei der Entscheidung, was ein Buch behandelte und wo es hingehörte, auf menschliche Indexer verlassen. Im Unterschied dazu interessiert sich Google nicht dafür, wo die Dokumente sind und tauscht physische Ordnung gegen einfache Abrufbarkeit ein. Es kann in Bücher hineinschauen und ihre Netzwerke lesen. Es operiert wie das, was Andy Clark verkörperten Geist (*embodied mind*) genannt hat: nicht indem es eine saubere Repräsentation des Web erstellt, sondern indem es damit zu spielen weiß. Architektur war einst die Grundlage der Gedächtniskunst, die auf der Platzierung von Vorstellungen in Räumen (*topoi*) basierte, die in der Erinnerung durchquert werden konnten (was für Delphine mutmaßlich schwierig ist).[13] Das Suchen erfordert weniger Aufwand als das Katalogisieren: der Index ist viel wichtiger als das Magazin. (Selbst Windows™-Datenverarbeitungssysteme wurden vor kurzem von Ordnern auf Schlagwortsuchen umgestellt: Man muss nicht wissen, wo ein Dokument ist, nur, wie es zu finden ist.)

Die Vorstellung, dass das Internet von der Routinearbeit der Magazinierung frei ist, wird besonders an der Rhetorik der *Cloud* als universeller Raum der digitalen Speicherung deutlich. Wenn es jemals eine Zielscheibe für altmodische, marxistische Demystifizierung gab, ist sie hier gegeben. Nerds werden sagen, dass diese Bezeichnung von einem Ingenieursbegriff für einen Apparateverbund stammt, aber ihre virale Verbreitung zeigt, dass sie eine resonante Saite angeschlagen hat, und das Internet ist voller Bilder gutmütiger, mit Laptops geschmückter Wolken. Jeder, der beiläufig von »der Cloud« spricht, sollte den exzellenten Film *Take Shelter* (2011) sehen, der sie garantiert dazu veranlassen wird, zweimal über die *Cloud*-Bedrohung nachzudenken. Der Anspruch, Dokumente in der *Cloud* zu speichern evoziert die altertümliche Vorstellung eines himmlischen Buches, das alles enthält, was jemals gesagt oder getan wurde und das, wie man hofft, umweltfreundlicher ist. Fantasien von dem, was Mark Hansen »atmospheric media« nennt, setzen ein elektrisches Netz voraus.[14] Information ist nicht rauchfrei. Googles Server verbrennen jeden Monat Millionen von Dollar an Elektrizität und produzieren eine enorme Menge an Hitze, die im Gegenzug eine Klimaanlage notwendig macht. »The transfer of information«, schreibt Norbert Wiener, »cannot take place without a certain expenditure of energy.«[15] Berechnung ist nie thermodynamisch frei: Jeder Akt der intellektuellen Organisation ist ein Lauf bergauf gegen die allgegenwärtige Verfallstendenz. Die Kühlnotwendigkeit hat dem Computerdesign immer Grenzen gesetzt, insbesondere hinsichtlich der Dichte ihrer Hard-

13 Siehe natürlich Frances A. Yates: The Art of Memory (1966), London 1994.

14 Mark B. N. Hansen: Foucault and Media: A Missed Encounter?, in: South Atlantic Quarterly 111 (2012), S. 497–528, hier S. 497.

15 Norbert Wiener: The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society, Boston 1954, S. 39.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

ware-Komponenten.[16] Die Noosphäre benötigt eine Infrastruktur. Vielleicht ist die Aufzeichnung der Engel durch Hitze ungehindert, aber Google ist, seinen Ansprüchen zum Trotz, durchaus ein Medium der Erde und nicht des Himmels oder der See, zu denen es offensichtlich lieber gehören würde. Es gibt reichlich Schmutz auf Daten. Computation ist abhängig von Kohle und Koltan, und der Verbrauch von Datenzentren allein wird auf 3% der weltweiten elektrischen Leistung geschätzt. Datenverarbeitung ist von der Kunst des Feuermachens abhängig. Vulkan, nicht Apollo, ist der Gott des Cyberspace.[17]

Sergey Brin hat bekanntlich darauf hingewiesen, dass »the perfect search engine would be the mind of God«. Zur Hälfte Prahlerei, zur Hälfte Ambition, stellt diese Aussage Google in die lange Reihe hieratischer Himmelsdeuter und hat zugleich auch selbst ein wenig von der Kabbalah.[18] Sie zeigt Googles Zugehörigkeit zu einer hochrangigen Familie religiöser Medien. Googles Projekt besteht darin, einen zum Himmel, der Ankererinnerung, reichenden Tempel zu bauen und als Kanon allen Wissens zu dienen.[19] Sein Ziel ist nichts Geringeres als ein Metamedium, das den im Cyberspace Verirrten ein Führer wäre. Google erbt das Narrativ der Priesterkaste, das die Welt erkennt, Ordnung aus Chaos schafft, unsere Bitten beantwortet und uns einlädt, an mantischen Divinationspraktiken teilzuhaben. Aus dem unermesslichen Spektrum an Möglichkeiten beschafft Google die gesuchte Antwort, ähnlich der Wahrsagerei und dem Haruspizium oder den Priestern, die im *templum* standen und den Himmel auf Zeichen und Omen hin beobachteten. Google ist ein Klerus, definiert durch die Macht über die Mittel von Einschreibung und Abruf – wie es Geistlichkeiten und Priesterschaften immer waren. Google greift auch die lange Romanze der Mathematiker mit unendlichen und endgültigen Dingen auf. »The respective interpretation of the symbols 0 and 1 in the system of logic are *Nothing* and *Universe*«, schrieb George Boole.[20] Das war eine Variation von Leibniz' Auffassung von digitaler Notation, wie sie zwischen Schöpfung und Abgrund pendelt – dem Raum, in dem auch Google gern pendelt.

Medien sind offenkundig zentral für jedwedes Verständnis von Religion. Einige Strömungen des protestantischen und New Age-Denkens mögen Unmittelbarkeit als den einzig authentischen religiösen Modus wertschätzen, aber die medialen

16 Charles H. Bennett: Notes on the history of reversible computation, in: IBM Journal of Research and Development 44 (2000), S. 270–277, hier S. 272.

17 James Glanz: Power, Pollution, and the Internet, in: New York Times (22. 09. 2012); Jean-Francois Blanchette: Computing as if Infrastructure Mattered, in: UCLA (27. 09. 2012).

18 Im modernen Hebräisch wird ein Rezept »kabbalah« genannt, was schön an das Göttliche und die Buchführung anknüpft.

19 Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, München 2007, S. 177 ff.

20 Gleick: The Information (wie Anm. 7), S. 164.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Infrastrukturen, die sie vergessen haben, selbstverständlich außer Acht lassen. In all ihren Variationen haben religiöse Praktiken irgendeine Form sakraler Medien zum Kern; Unmittelbarkeit ist gewöhnlich die Leistung irgendeiner verborgenen Kulturtechnik.[21] Die Abrahamitischen Buchreligionen sind Göttlichkeitsapparaten gegenüber selektiv wohlgesinnt, aber sie beherbergen auch empfindliche ikonoklastische Strömungen, die bereit sind, das zu attackieren, was sie für falsche (objektivierende) Medien halten.[22] In diesen Auseinandersetzungen geht es darum, was die richtigen Medien sind, nicht, ob Medien Teil der Gleichung sind oder nicht. »Religiöse Medien« ist kein Oxymoron; sie sind vielleicht sogar die einzige existierende Art von Medien. Rollen und Bibeln, Feiertage und Kalender, Uhren und Glocken, Astrolabien und Sonnenuhren, Sakramente und Riten, Gebetsräder und Wünschelruten, Türme und Tempel, Widderhörner und Orgeln, Buntglas und Räuchermittel, Chöre und Tagebücher, Reliquien und Pilgerstätten, Roben und Schleier zählen zu den Medien, die religiöse Praxis und Erfahrung ermöglichen. Medien können spirituelle Energien bündeln und sammeln, Gemeinschaften oder Zonen der Gleichgesinnung fördern, Kultur bewahren und übertragen sowie die Daten des Göttlichen entfalten. Einen alten theologischen Begriff für die Sakramente beschwörend, könnten wir sie *media salutis* nennen, Medien der Erlösung.[23]

Google verlangt geradezu nach einer theologischen Analyse. Die Konzeptgeschichte von Allwissenheit ist auch eine Geschichte von Mediendatenbanken in all ihren Erscheinungsformen, ein impliziter Katalog verschiedener Aufzeichnungsformate. Gott und Google sind beide passive Datengräber – es fällt kein Spatz und geschieht kein Klick ohne ihr Wissen. Die Vorstellung, Google sei irgendwie gottgleich, ist bereits gut entwickelt und Google kultiviert diese Mystik begierig. Eine Googlesuche nach »God and Google« brachte im April 2013 1.110.000.000 Ergebnisse hervor, einschließlich von *loser-generated content* über die Kirche und der zehn Gebote von Google sowie einiger angeblicher Sichtungen Gottes, der von Street View-Kameras eingefangen wurde, die im Namen Googles die Welt durchkreuzen. Es gibt auch besorgte Appelle traditioneller Kirchen, Gott nicht wie eine große Suchmaschine zu behandeln.[24] Eine Kirche bewarb ihre Sonntagspredigt mit: »Google does not have all the answers.« Eins der zahlreichen das Unternehmen bewundernden Wirtschaftsbücher heißt *What Would Google Do?*.

21 Birgit Meyer: Mediation and immediacy: Sensational forms, semiotic ideologies, and the question of the medium, in: Social Anthropology 19 (2011), S. 23–39.

22 Siehe Jeremy Stolow (Hg.): Deus in Machina, New York 2012 und Régis Debray: Dieu, un itinéraire, Paris 2001.

23 Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Heinrich Assel von der Universität Greifswald.

24 Tracy Carbaugh: God & Google. Do You Ever Treat God Like a Search Engine?, in: Christianity Today (09/2003), unter: http://www.christanitytoday.com/iyf/hottopics/faithvalues/14.14.html (23.04.2013).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Der kanadische Technikphilosoph Darin Barney hat ein ähnliches Spiel gespielt in einem Buch namens *One Nation under Google*. Jeder versteht, wessen Namen Google ersetzt.

Googles Anspruch, alles zu wissen, ohne böse zu sein, ähnlich einem dem Himmlischen zugewandten Priester, hilft, Googles weit verbreitete Glaubwürdigkeit zu erklären.[25] Sein Unternehmensleitbild – »to organize the world's information and make it universally accessible and useful« – stellt die Firma als eine dar, die Informationen verteilt, obwohl ihr Geschäft eigentlich die Einnahme von Informationen ist. Der Dienst, den es – anscheinend kostenlos – anbietet, ist das öffentliche Gesicht des Data-Mining. Google bestimmt seine Suchen anhand von so etwas wie dem obersten Grundsatz von *Star Trek*: keine Einmischung. Von Anfang an haben Brin und Page die Gefahr vorgefasster Suchprotokolle und die Versuchung bemerkt, Ergebnisse auf zahlende Werber auszurichten (und Google hält an der expliziten Kenntlichmachung gesponserter Seiten fest). »There are even«, schrieben Brin und Page 1998 mit einer heute undenkbaren, überraschten Unschuld, »numerous companies which specialize in manipulating search engines for profit«. (Suchmaschinenoptimierung ist so alt wie die Suchmaschine selbst. Das ist wieder das gleiche Prinzip wie bei Lenin, der die Position des Sekretärs benutzt, um die bolschewistische Partei zu lenken.) Googles Algorithmus, in Abgrenzung von Yahoos teilweise kuratierten (menschlich gefilterten) Suchen als völlig künstliche Intelligenz beworben, sollte neutral und in seiner Indifferenz universell sein.

Der Öffentlichkeit präsentiert Google ein Gesicht – mit seinen sich launenhaft verändernden Logos (*doodles*), aprilscherzähnlichen Parodien, an Babysprache erinnernden Namen und Kleinkinderzimmerfarben – und seinen Werbern ein anderes. Was Google aus allen Suchanfragen und Webcrawler herausliest, ist geheim und proprietär, die letzte Runde von Oligoliteralität oder vielmehr, Oligorechenfähigkeit.[26] Meine ehemalige Schülerin, Evelyn Bottando, begann ihre Doktorarbeit zu Google Books mit einem Bericht über ihren Besuch im Hauptsitz des Unternehmens in Cambridge. Das erste, was sie tun musste, war, eine Geheimhaltungsvereinbarung zu unterzeichnen.[27] Nicht alle Informationen der Welt, so scheint es, waren zugänglich. Googles fortwährend optimierter PageRank-Algorithmus (400 Änderungen allein im Jahr 2010) ist so geheim wie das Rezept für Coca-Cola. In ihrem Gründungsprotokoll schrieben Brin und Page, frühere Suchmaschinentechnologie sei eine »schwarze Kunst« gewesen. Es hat sich wenig geändert.

25 Hillis u. a.: Google and the Culture of Search (wie Anm. 2).

26 Ich danke Geoffrey Winthrop-Young für diesen Hinweis.

27 Evelyn Bottando: Hedging the Commons. Google Books, Libraries, and Open Access to Knowledge (Dissertation, University of Iowa, 2012).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

In dem Licht, das es auf alle anderen wirft, erscheint Google selbst nervös. Seit 2007 haben Googles spezielle, mit Kameras ausgestattete Autos 360-Grad-Fotografien von Straßen, Geschäften und Gebäuden in mehreren Ländern aufgenommen, für die Street View Applikation auf Google Maps. Seit es in der Öffentlichkeit urinierende Männer verewigt und den Einblick in die Fenster der Häuser einiger Menschen ermöglicht hat, hat Street View Beschwerden über Eingriffe in die Privatsphäre veranlasst, und Anfang 2013 hat Google ein Bußgeld in Höhe von 7 Millionen US-Dollar (relativ gesehen Kleingeld) gezahlt. Normalerweise verwischt Street View Gesichter, Kfz-Kennzeichen und andere empfindliche Objekte und verteidigt seine Praxis als Einheitsobjektivität. Merkwürdigerweise sind die Bilder, die Street View vom Googleplex, seinem Unternehmenshauptquartier oder »Campus« in Mountain View, Kalifornien, zur Verfügung stellt, aus seltsamen Winkeln aufgenommen; im August 2012 konnte man den Volleyballplatz und ein Gebäude sehen.[28] Offenbar sieht Googles allsehendes Auge nicht sehr häufig in den Spiegel. (Das einzige Mal, als ich Google ohne Einladung, in Begleitung eines Freundes, besucht habe, forderte uns ein höflicher Sicherheitswachmann rasch auf zu gehen. Auf dem Weg hinaus habe ich die vom Autostellplatz herunterhängenden elektrischen Kabel bewundert, mit deren Hilfe die Mitarbeiter ihre elektrischen Fahrzeuge kostenlos aufladen können.) Macht zeichnet das Zentrum der Karte weiß. Wegen seiner Ansprüche auf »Konsekration« (*consecration*), wie Hillis und andere es nennen, sind Googles Ausrutscher umso eklatanter. Es ist eine Eigenschaft aller sakralen Dinge, dass sie leicht entsakralisiert werden können; profane Dinge sind robuster, sie vertragen den Schmutz besser. Kleine Makel stechen bei einer Schönheit stärker hervor; kleine Laster stinken mehr auf einem Möchtegernheiligen.

Die atemberaubende Ästhetik der Googlesuchseite ist voller religiöser Suggestivität. Verglichen mit dem Durcheinander von MySpace und fast jeder anderen Homepage sticht Googles Geräumigkeit, Klasse und Eleganz ins Auge. (Visuell gedrängtes Design signalisiert Geschmacklosigkeit.) Googles Farbschema – das auch auf allen Büchern über Google aufzutauchen scheint – suggeriert Knetmasse und eine »pristine sea of white«-Reinheit und vielleicht die Himmelspforte oder die Wolke im Himmel.[29] Ein weißer Hintergrund suggeriert auch ein neues, zu beschreibendes Dokument: das ist nicht der schwarze Hintergrund mit grünen Buchstaben aus vergangenen DOS-Zeiten. (Weiß ist die Farbe des Apple-Logos und vieler seiner Produkte.) Weiß verweist auch auf einen höheren Energieverbrauch: es kostet mehr Energie, Pixel einzufärben als sie abzuschalten. Google bietet seinen Besuchern einen Schwellenraum und liebt es, sie hier für einen kur-

28 Dieses Beispiel verdanke ich Siva Vaidhyanathan.
29 Haigh: The Web's Missing Links (wie Anm. 3).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

zen Besuch zu empfangen. (Aber es wird ihnen auf den gesamten verbleibenden Wegstrecken folgen.) Wie Jesus sagt Google: »Ich bin die Tür.«[30]

Bedeutend sind die beiden von der Homepage zur Erkundung des Web angebotenen Optionen – »Google-Suche« und »Auf gut Glück!«. »Auf gut Glück!« (»*I'm feeling lucky*«) ist ein subjektiver Adressierungsmodus. Das ist nicht Google, das seinen Nutzer mit »Du hast Glück« adressiert: das bin ich, die erste Person, die das Web betritt, aber auch der Ausruf des Spielers, der Beschwörungen über etwas murmelt, worauf er keinen Einfluss hat. Die Googlesuchseite ist das Portal des Begehrens, der Thron, an den Leute ihre Petitionen herantragen. (Seine Server beinhalten das Archiv der Mängel.) »Auf gut Glück!« beschwört zudem religiöse Praktiken des Auslosens herauf und der zufälligen Suche nach Antworten darauf, in welche Richtung der künftige Wind wehen wird.[31] Die häufige Effektivität des »Auf gut Glück«-Buttons gibt Google Anlass zur Prahlerei. (Seit Kurzem bringt es einen gewöhnlich zur Wikipedia-Seite, aber früher waren die Ergebnisse mitunter überraschender.)

Obwohl Google an dem 1% der Suchen, die über den Glücksbutton laufen (der nur ein einziges Ergebnis und damit keine Peripheriewerbung liefert), kein Geld verdient, halten die Unternehmensleiter mit bemerkenswerter Standfestigkeit, entgegen der Kritik der Hüter des Nettoprofits, daran fest. Sie wissen, was sie tun. Der Glücksbutton kompensiert das verlorene Einkommen üppig, indem er die orakelhafte Aura und den geekigen Charme aufrechterhält. Sein Verlust wäre unermesslich. Auf der Googlesuchseite kann man vor der Tür stehen und anklopfen. Zwei Alternativen erwarten einen Seite an Seite: die altertümliche Weissagung und das moderne Google. Die kulturelle Bedeutung des Unternehmens besteht darin, dass sein computerisierter Anspruch, die Gesamtheit mit dem Schleppnetz einzufangen, paarweise mit einem *Yi Jing*-artigen Mysterium auftritt. Antik, modern; Gott, Google: die Kontinuitäten sind klar. Am religiösesten ist seine Suchseite wohl in der simplen Struktur der Suche. Was suchen Leute? Ein Signal inmitten des Rauschens. Wahre Liebe. Einen Flüchtigen vor dem Gesetz. Einen verlorenen Schlüsselring. Google kann helfen, einige dieser Dinge zu finden.

Google streut Hinweise auf immer größere demiurgische Visionen. Adam und Eva hatten »Wissen«, sobald sie die verbotene Frucht aßen; und sie »wussten« einander, um Kinder zu haben (eine Geschichte, die im Apple-Logo impliziert ist). Könnte Google das tun? Anscheinend ja, gemäß einem Werbespot, den Google zum Super Bowl 2010 ausstrahlen ließ. Unter dem Titel *Parisian Love* bis April 2013 fast sieben Millionen Mal auf dem in Googles Besitz befindlichen YouTube ange-

30 Joh 10,9.

31 Zu antiken Randomisierungsmaschinen siehe Hugh W. Nibley: The Arrow, the Hunter, and the State, in: Western Political Quarterly 2/3 (September 1949), S. 329–344.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

sehen, ist es ein kleines narratives Juwel, das die Geschichte einer Romanze in zwölf Googlesuchen erzählt, mit einem Soundtrack, der ebenso clever ist wie die Bilder. Die erste auf der weißen Google-Startseite eingegebene Suchanfrage lautet »study abroad paris« und ist archetypisch aufgeladen: Amerikanischer Junge geht in die Stadt der Romantik. Die zweite Anfrage sucht nach »cafes near the loo … louvre«, was Google in Louvre korrigiert, damit sacht die mangelnden Französischkenntnisse unseres Subjekts verspottend. (Google weiß es besser.) Die dritte ist »translate tu es très mignon« (du bist sehr süß), was ihm mutmaßlich jemand gesagt hat und was wir über Google denken sollen. Dann »impress a french girl«, »chocolate shops paris«, »what are truffles« und »who is truffaut«. (Der glückliche Zufall von Suchmaschinen!) Der Amerikaner in Paris begegnet der Kultur und verliebt sich. Dann »long distance relationship advice«: Wir hören ein Telefonklingeln, es wird von einer erwartungsvollen weiblichen Stimme mit einem sehr französischen »allo!« beantwortet. Die Zeit hat sich zwischen den Suchen ineinandergeschoben, und der Rhythmus des Werbespots beschleunigt sich. Dann »working in paris«, »AA120« (ein mögliches Product-Placement) mit den Geräuschen von Düsenflugzeugen und Flughafen, und »churches in paris«. Diese Suchen erlauben Google, stolz seine diversen Dienste vorzuzeigen – Übersetzung, Flugplanaktualisierungen, Stadtpläne. Während auf der Karte eine Kirche ausgewählt wird und im Hintergrund feierliche Glocken läuten, wird eine letzte Anfrage eingegeben. »How« wird eingetippt, für einen Augenblick (44 Sekunden) offenbart sich eine witzige Option unter mehreren automatischen Vervollständigungen »how to get pregnant«, aber die Anfrage wird zu »how to assemble a crib« weitergeschrieben. In einer letzten narrativen Wendung rasen wir im Zeitraffer von der Hochzeit zur Geburt. (Google liefert Ergebnisse im Eilverfahren.) Als die abschließende Suche »Search on« erscheint, hören wir ein Baby krähen.

Zu diesem Werbespot wären viele Dinge zu sagen. Zum einen wäre da der seltsame Kontext des Super Bowl. Google hat den Spot drei Monate vor dem Super Bowl als Teil seines Repertoires aufbauender Videos namens *Google Search Stories* gezeigt, die meisten begleitet von einem pulsierenden, aber freundlichen, oktavschweren Piano-Soundtrack. (Diese Erbauungsliste über göttlich begünstigte Paarfindung würde eine nette Studie ergeben.) Der Super Bowl war eine überraschende Wahl, weil Googles Anspruch auf exzellente Reklame immer eine Alternative zum Herauswerfen von Geld für wenig zielorientierte Werbung darstellte – Google war eine gelenkte Bombe, keine Massenvernichtungswaffe. Offenbar war es Zeit für einen Firmenpotlatch, das Prestige, das damit einhergeht, Teil der weltgrößten Werbefiesta zu sein. Subtiler ist die indirekte Botschaft des Werbespots. Google steuert dein Leben. Es verbindet Leute – von den ulkigen Anfängen der Suche nach einer gemeinsamen Sprache durch Medien wie Telefon und Flugzeug, zu den sakralen Medien der Glocken und Kirche, zum heimischen Zusammenbauen einer

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Krippe. Google ist ein Schicksalsspinner und Kuppler. Unter Einsatz seiner lange erprobten kreativen Strategien des Herumreitens auf bereits existierenden kulturellen Materialien (Junge trifft Mädchen, Paris als Romanze, Louvre, Schokolade, französisches Kino), ist die Schlüsselbotschaft: Google macht Babies. Sein Wissen wird nicht nur als intellektuell dargestellt, sondern auch als körperlich.

Parisian Love zeigt die Suchen als Eros, das Begehren, sich auf die grundlegend mögliche Weise zu verbinden. (Indirekt erkennt es auch eine der statistisch wichtigsten Angebote des Web an: erotischer Content und sexuelle Paarbildung.) Hier präsentiert sich ein klassisches Jungentraumunternehmen nicht nur als Schicksalsspinner und Quelle aller Intelligenz, sondern auch als in das Mysterium der Schöpfung neuen Lebens hineinreichend. Google will seine Kontrolle über Konzeption in beiden Bedeutungen des Wortes demonstrieren und meldet Ansprüche an der am längsten währenden Art von Erhaltung an. Plato, Begründer der traditionellen Fantasie einer rein männlichen, rein intellektuellen Schöpfung außerhalb weiblicher Vermittlung, behandelte *theōria* als *eros*. Aber wenig weist darauf hin, dass die Natur wissen müsse oder besonders an epistemologischer Wahrheit interessiert wäre. Tiere geben keine Begründung für das hitzige Leben, das sie fühlen, wie sehr sich unsere *theōria* und *téchnē* auch an ihren evolutionären Errungenschaften bereichern. Auf gewisse, vage Weise, gesteht Google seinen Neid auf das ewig Weibliche. (Technik ist Gebärmutterneid.) Männliches theoretisches Wissen reicht nicht aus, um Googles Ambitionen zu befriedigen.[32] Die Datenumgebung will in die biologische hineinreichen, die Welt der Aufzeichnungsmedien in den Lebenszyklus selbst.[33]

Aus dem Englischen von Katharina Rein

[Bei diesem Text handelt es sich um einen Auszug aus dem 7. Kapitel des Buches *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, The University of Chicago Press 2015. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.]

32 Siehe Page Dubois: Phallocentrism and its Subversion, in: Arethusa 18 (1985), S. 91 – 103 zu männlichen Autarkiefantasien.

33 Diese Ambition zeigt sich bei 23andMe, einem von Anne Wojcicki, der Ehefrau von Sergei Brin, mitbegründeten Unternehmen, dessen Ziel nicht nur die genealogische Berichterstattung ist, sondern auch die Erstellung einer gigantischen genetischen und gesundheitlichen Datenbank.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Wozu senden?

Sendevisionen im Ersten und Dritten Fernsehzeitalter

Daniela Wentz

1. Utopien

Einschlägige Darstellungen zur Geschichte des Fernsehens stellen dessen Entwicklung oft nicht nur als recht einseitige Technikgeschichte dar, sondern auch als telelogische Fortschrittserzählung.[1] Die Frage aber, warum zwischen den ersten Erfindungen zur elektrischen Bildübertragung und der Entwicklung des Fernsehens hin zum Leit- und Massenmedium in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts über 70 Jahre vergehen sollten, wenngleich einige der wesentlichen Prinzipien des Fernsehens am Ende der 1870er Jahre ausformuliert waren und auch Paul Nipkows Patentanmeldung bereits 1884 erfolgte, wird dort entweder gar nicht gestellt oder aber mit dem Hinweis auf die Unterbrechung der Entwicklung durch die beiden Weltkriege beantwortet. Tatsächlich zeigt jedoch bereits ein kurzer Blick auf von Entwicklern verfasste Texte in dieser ersten Phase des Mediums große Ratlosigkeit über das Potential der zu diesem Zeitpunkt seit fast 15 Jahren in der Entwicklung begriffenen Fernsehtechnologie. Im Jahr 1891 erscheint mit Raphael Eduard Liesegangs *Das Phototel. Beiträge zum Problem des electrischen Fernsehens* das erste Buch, das ausschließlich dem Fernsehen gewidmet ist.[2] Der Autor trägt hier alle bisherigen Vorschläge und Entwicklungen der technischen Bildübertragung seit 1877 zusammen, muss aber schließlich am Ende des Buches eingestehen: »Über die Verwendung des Phototels lässt sich noch nicht viel sagen, bevor eine wirklich practische Modification hergestellt ist.«[3] Einer Vermutung über die Zukunft des Mediums kann er sich dennoch nicht enthalten, wenngleich seine Spekulation aus heutiger Sicht ein wenig blutleer erscheint: »Man wird es hauptsächlich neben dem Telephon benutzen.«[4] Fast schon entschuldigend weist er darauf hin, dass auch

1 Vgl. etwa Albert Abramson: Die Geschichte des Fernsehens, München 2002; David Fisher und Marshall Jon Fisher: Tube. The Invention of Television, San Diego u. a. 1997.

2 Raphael Eduard Liesegang: Probleme der Gegenwart, Band 1: Das Phototel. Beiträge zum Problem des electrischen Fernsehens, Düsseldorf 1891.

3 Ebd., S 122.

4 Ebd.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

schon drei Jahre vorher bereits Ignaz Wallentin den fernsehtechnischen Entwicklungen überwiegend verlegen gegenübersteht: Er, Wallentin, »verhehle sich nicht, dass manche der erwähnten Vorschläge der Telephotographie und der Teleskopie auf electrischem Wege zu phantasiereich sind, in vielleicht sanguinischer Weise gemacht wurden und dass auf diesem Wege nur Erfahrungen gesammelt wurden, welche an sich allerdings wertvoll sind, jedoch noch keineswegs die Probleme des betrachteten Problems in sich bergen.«[5]

Bei aller Eindeutigkeit der technischen Fragestellung muss tatsächlich eines der hauptsächlichen Probleme der schleppenden Entwicklung darin bestanden haben, dass über Sinn und Zweck der elektrischen Bildübertragung nahezu völlige Unklarheit herrschte.[6] Anregungen über Potentiale und Verwendungszwecke des neuen Mediums hätten die Entwickler_innen des Fernsehens dabei durchaus finden können; etwa bei den diversen fantastischen oder humoristischen Medienutopien, die im ausgehenden 19. Jahrhundert vermehrt und in unterschiedlichen Publikationsorganen erscheinen und die eine große Imaginationskraft hinsichtlich neuer und visionärer Medien entfalten. Schon 1878 erscheint die erste Karikatur zum Thema, George du Mauriers *Edison's Telephonoscope (transmits light as well as sound)* in der Zeitschrift *Punch*.[7] Die Karikatur schreibt Edison die Erfindung einer Apparatur zu, die sowohl Ton- wie Bildübertragung auf Distanz und live erlaubt. Das Bild und der ergänzende Text zeigen – noch in Einklang mit Liesegangs Vorschlag – ein Ehepaar in London, welches mit seiner Tochter in der britischen Kolonie Ceylon kommuniziert. Ermöglicht wird das Gespräch durch eine Telefonverbindung, die dazugehörige »electric camera-obscura« überträgt auf einer großen Leinwand das Bild der Familienmitglieder. Auch in nicht wenigen Erzählungen und Romanen wird auf die elektrische Bildübertragung spekuliert. So dient auch in Jules Vernes Erzählung *Au XXIX Siècle* der Bild und Ton übertragende »Téléphote« der Kommunikation mit den Liebsten und bringt räumlich getrennte Ehepaare per Bild einander näher. Die bekannteste dieser Medienvisionen ist sicherlich Albert Robidas 1883 erscheinender Science Fiction Roman *Le Vingtième Siècle. La Vie éléctrique*.[8] In dieser reich und von ihm selbst bebilderten Schrift gibt Robida einen fiktiven Ausblick auf das 20. Jahrhundert, das hier tatsächlich ganz als Ära des Fernsehens entworfen ist. Unter den zahlreichen sozialen Veränderungen und

5 Ignaz Wallentin, 1888, zitiert in ebd.

6 Vgl. Dieter Daniels: Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet, München 2002, S. 78.

7 Punch. The London Charivari, 9. 12. 1878, S. 11. Siehe dazu ausführlich: Anne-Katrin Weber: Audio-Visionen um 1880. Zum Beispiel George Du Mauriers Edison's Telephonoscope (transmits light as well as sound), in: Ingo Köster und Kai Schubert (Hg.): Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisses des Medialen, Bielefeld 2009, S. 293 – 312.

8 Albert Robida: Le Vingtième Siècle. La Vie éléctrique, Paris 1883.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

technischen Errungenschaften, die Robida an manchen Stellen verblüffend zutreffend vorhersieht, ist die genau wie bei Du Maurier »Téléphonoscope« genannte Apparatur »une des plus merveilleuses«.[9] Der entscheidende Unterschied zwischen den Überlegungen der Entwickler, du Mauriers und Vernes Entwürfen und Robidas Roman liegt darin, dass Robida das Fernsehen aber aus der Idee der Zwei-Wege-Kommunikation herauslöst. Stattdessen entwirft er das *Téléphonoscope* als Broadcast-Medium mit weltweiter Reichweite. Gesendet werden kulturelle, unterhaltende Inhalte, vor allem Theateraufführungen, die zudem simultan in unterschiedlichen Sprachen aufgeführt werden, und sowohl zu Hause, als »théâtre chez soi«, als auch in eigens dafür eingerichteten Theatern empfangen werden können. Vor allem aber erhält das Medium auch journalistischen Wert. Das *Téléphonoscope* bei Robida verändert grundlegend das Gesicht der Presse und des Journalismus im Allgemeinen. So stellt im Roman die Zeitung *L'Epoque* beinahe völlig auf elektrische Kommunikation um, eine Papierausgabe erschient hier nur noch zwei Mal wöchentlich. Stattdessen wird die Zeitung ein »journal téléphonique«, das mindestens vier mal täglich aktuelle Nachrichten sendet. Dazu kommen *Breaking News*, wenn immer es nötig sein sollte.[10] Zu diesem Zweck entsendet *L'Epoque* Korrespondenten in alle Welt, die von Ereignissen und Konflikten berichten. Anders als die Überlegungen der Fernsehentwickler und auch die meisten der spekulativen Auseinandersetzungen mit imaginären Medien der Zukunft sieht Robidas Roman das Fernsehen also nicht einfach nur als eine Art Bildtelefon, sondern bereits als technische, ökonomische und kulturelle Dimensionen umfassendes System mit weitreichenden Konsequenzen.[11] Folgenlos bleiben seine Spekulationen bis auf Weiteres dennoch. Noch über vierzig Jahre nach Erscheinen seines Romans und 30 Jahre nach der Veröffentlichung von Liesegang war man in der Frage, wozu die *Phototel*, *Téléphote*, oder wahlweise auch *Téléctroscope, Téléphote, elektrisches Teleskop, Televisor* etc. genannte Technologie dienen sollte, nicht wirklich viel weiter gekommen. Zu diesem Zeitpunkt erscheint, das mag unter diesen Umständen nicht weiter verwundern, die erst zweite zusammenhängende Abhandlung über das Fernsehen. Auch dessen Autor, der ungarische Physiker und Techniker Dénes von Mihaly, versucht sich an einer Zusammenfassung der technischen Entwicklungen und Vorschläge seit den 1870er Jahren, ergänzt durch die Darstellung des von ihm selbst entwickelten »Telehors«.[12] Im Nachwort zu seinem Buch entwickelt er, etwas einfallsreicher als Liesegang, einige mögliche Anwendungsgebiete des

9 Ebd., S. 54.
10 Ebd., S. 201 f.
11 Vgl. auch Daniels: Kunst als Sendung (wie Anm. 6), S. 83 f.
12 Dénes von Mihaly: Das elektrische Fernsehen und das Telehor (1923). Zweite Ausgabe, Berlin 1926.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Telehors, die sich über völlig verschiedene Bereiche erstrecken: Neben der wie in allen anderen genannten Texten aufgerufenen Nutzung als Bildtelefon – eine Idee, die sich jedenfalls für das Fernsehen ja nie verwirklichen sollte –, sieht er die Potentiale seiner Technologie in seiner Verwendung als Kundschafterinstrument für die Armee, als Schnelltelegraph für ökonomische Zwecke oder auch zur Übertragung von Fahndungsfotografien für polizeiliche Dienste, bis hin zu seinem Einsatz als Hilfsmittel für die Wissenschaften, etwa Tiefseeforschung und Astronomie.

Relativ nah kommt Mihaly dem, was aus dem Fernsehen als Massenmedium einmal werden soll, dann aber doch, allerdings ohne den Visionen von Robida noch etwas Wesentliches hinzuzufügen:

»Abgesehen von den Vorzügen der Presse, indem sie interessante, mit wichtigen Ereignissen verknüpfte Bilder, sozusagen innerhalb weniger Sekunden zur Veröffentlichung der ganzen Welt zur Verfügung stellt, ermöglicht es [das Telehor, D. W.], dass an verschiedenen Stellen der Erde, nach dem Beispiel des Kinematographen, Theater aufgestellt werden, welche im Wege einer Zentralorganisation überall Berichterstatter unterhalten, welche ihre Apparate auf dem Schauplatz der einzelnen interessanten Vorkommnisse aufstellten, um dieselben an alle entsprechenden Orte sofort weiterzugeben. So könnte man die interessanten Begebenheiten, z.B. Feste, Wettrennen, Boxkämpfe usw. in den Theatern zu der gleichen Zeit sichtbar machen, wenn sie geschehen.«[13]

Da Mihalys Abhandlung über das Fernsehen zu einem Zeitpunkt verfasst wird, an dem sich das Radio als internationales Distributionsmedium schon zu etablieren beginnt, ist es einigermaßen erstaunlich, dass sein Buch schließlich doch mit einem ratlosen Achselzucken endet. Die Zukunft des *Telehors* genauer vorherzusagen, so der Autor, sei wegen dessen »Vielseitigkeit« »kaum möglich«.[14]

13 Ebd., S. 194.
14 Ebd.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

2. Propheten und Broadcasting

In all den skizzierten disparaten Ansätzen zur Beschreibung der Potentiale des Fernsehens, seien sie noch so vorsichtig formuliert wie bei Liesegang oder so umfassend wie bei Robida, lässt sich doch eine Gemeinsamkeit erkennen. Zwischen den Zeilen zu lesen sind ganz konkrete Hoffnungen, die mit seiner Durchsetzung und seinen medialen Prinzipien verbunden werden. So soll die hauptsächlich durch die Globalisierung bedingte Zerstreuung und räumliche Trennung von Familien durch die simultane, die Live-Übertragung von Bild und Ton abgefedert werden. Die Menschen sollen unmittelbar und weltweit an wichtigen Ereignissen teilhaben und nicht zuletzt soll das Fernsehen zur nationalen Einheit und auch zur Völkerverständigung beitragen. Dies wird auf europäischer Ebene bereits fiktiv bei Robida formuliert: »Depuis près d'un siècle, par suite de l'excessive facilité des communications, tous les peuples européens se sont pour ainsi dire fondus en une seule et unique nation.«[15] Und im Vorwort zu Mihalys Buch heißt es, wohl auch vor dem Hintergrund der Erfahrungen des Ersten Weltkriegs: »Es ist zu hoffen, dass es gelingen wird, den Fernseher restlos auszugestalten und in den Dienst menschlicher Kultur zu stellen, da er auch berufen erscheint, daran mitzuwirken, die Völker wieder einander näher zu bringen.«[16]

Gemeinsamkeit durch Gleichzeitigkeit und mediale Überwindung räumlicher Distanz, wie sie das Prinzip des *Broadcasting* verspricht, knüpfen das Senden des Fernsehens und auch des Radios nicht zuletzt eng an die zweite semantische, nämlich die religiöse Dimension des Begriffs der Sendung. Gewiss nicht zufällig fallen entscheidende Kerndaten in der Geschichte des Broadcastings ausgerechnet auf Weihnachten. Schon Nipkow soll – so die selbstgeschriebene Legende – seinen Patentantrag angeblich am Heiligen Abend verfasst haben, nachdem er allein zu Hause, getrennt von seiner Familie und seiner Verlobten, weil er sich das Geld für die Fahrkarte nicht leisten konnte, sich beim sinnierenden Anblick einer flackernden Weihnachtskerze die Frage stellte, wie die Distanz zwischen sich und seinen Liebsten per Bildübertragung zu überbrücken sein könnte. Lohnenswert erscheint in diesem Zusammenhang auch ein Seitenblick auf die Entwicklungsgeschichte des Radios. Als erste Broadcast-Sendung überhaupt gilt die Übertragung des Liedes *O, Holy Nigh*t, auf der Geige dargeboten von einem gewissen Reginald Fessenden, seines Zeichens Sohn eines Pfarrers, am Heiligen Abend 1906, der er eine Lesung aus dem Lukas-Evangelium folgen lässt.

15 Robida: Le Vingtième Siècle (wie Anm. 8), S. 114 [»Seit fast einem Jahrhundert sind die europäischen Völker bedingt durch die exzessiven Kommunikationsmöglichkeiten quasi zu einer einzigen Nation verschmolzen«, Übers. Daniela Wentz].

16 Vorwort von Eugen Nesper, in Mihaly: Das elektrische Fernsehen (wie Anm. 12), S. 5.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Ein Pfarrerssohn genau wie Fessenden ist auch Lee de Forest, ebenfalls Radio-Pionier der ersten Stunde. De Forest ist nicht nur der Erfinder der ersten elektronischen Röhre der Radiotechnik, sondern auch der Erste, der den Begriff des *Broadcasting* für die Tonübertragung mittels elektronischer Wellen verwendet. Aus seiner Autobiographie ist dazu folgendes Zitat übermittelt:

»Da ist Musik, süßeste aller Seelenfreuden, freigiebig geschaffen, ausgestreut [broadcast] wie ein Gut, einer gestern noch unbekannten, neuen Kunst zugehörig, und durch sie verteilt. Alle ihre Geheimnisse […] beiseite lassend, eile ich voraus, um weiter zu schreiten in die radikale Zukunft, denn diese glorreichen Vibrationen des Klangs der neuen Elektrizität will ich übermitteln, ohne einen Träger, außer diesem unberührbaren, unsichtbaren, körperlosen Geheimnis aller Geheimnisse – den Äther.«[17]

De Forests Antrieb zur Entwicklung des Radios, das wird aus seinen nachgelassenen Tagebüchern ersichtlich, ist vor allem sein missionarischer Glaube.[18] Wie Daniels herausgearbeitet hat, sind es vor allem Nikola Teslas Schriften, die in ihm den Wunsch wecken, »selbst in diese schmale Sphäre zu gelangen, welche die Verbindung zwischen Gott, dem menschlichen Geist und der niederen Materie schafft«.[19] Auf seine Leistung zur Entwicklung des Radios zurückblickend, in dem er das ideale Mittel sieht, dieses Ziel zu erreichen, bringt er seinen Stolz darüber zum Ausdruck, »eine wichtige Rolle in diesem neuen Evangelium« gespielt zu haben.[20] 1908 gelingt De Forest die erste Sendung von Musik über große Distanz in Europa. Seine Sendestation ist der Eiffelturm, auf dem er gemeinsam mit seiner Frau die ganze Nacht Platten auflegt, deren Klang sich bis nach Marseille übertragen lässt. Dies geschieht 13 Jahre, bevor der Eiffelturm offizielle französische Radiostation wird. Sind diese ersten Übertragungen von Schallwellen mittels Funk durch Fessenden und De Forest also noch halb-private Angelegenheiten zweier religiös Motivierter, denen vor allem an der Verbreitung der frohen Botschaft gelegen war, beginnt man in Paris die ersten offiziellen Radio-Test-Sendungen ebenfalls pünktlich an Weihnachten im Jahr 1921. Kann es da ein Zufall sein, dass 68 Jahre nach Nipkows Patent, die ARD, damals noch NWDR, mit der ersten Ausstrahlung am 25. Dezember 1952 ihren regulären Sendebetrieb aufnimmt?

17 De Forest 1950, zitiert in Daniels: Kunst als Sendung (wie Anm. 6), S. 96.
18 Vgl. dazu die Biographie De Forests von James Hijiva, von ihm selbst als »a study in the history of the religion of technology« bezeichnet: James Hijiva: Lee de Forest and the Fatherhood of Radio, London/Toronto 1992, hier S. 16.
19 De Forest, zitiert in: Daniels: Kunst als Sendung (wie Anm. 6), S. 97.
20 Ebd.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

3. Fernsehsendung

Die skizzierten Versuche, die Möglichkeiten des neuen Mediums Fernsehen auszuloten, machen deutlich, wie auch Daniels unterstreicht, dass hier eine klare Trennung zwischen wissenschaftlichen und fantastischen Ansätzen, zwischen Science und Fiction, kaum zu ziehen ist.[21] Ein Romanautor wie Albert Robida und ein Karikaturist wie George Du Maurier dürfen wohl ebenso legitim seine ›Erfinder‹ genannt werden wie Paul Nipkow – zumal dieser selbst die von ihm erfundene Scheibe niemals baute und das Fernsehen als ein bloßes »Gedankenexperiment« bezeichnet hat.

Und es bedarf schließlich erst des Radios und dessen Entwicklung von der dualen hin zur radialen Signalübertragung, bis das Fernsehen zu seiner eigenen Bestimmung als Broadcastmedium findet. Die eingangs gestellte Frage »Wozu senden« verliert mit diesem Zeitpunkt jedoch nicht im Geringsten an Dringlichkeit. Aber der Ort, an dem sie gestellt wird, wird ein grundlegend anderer. Die Reflexionen über das Fernsehen, wie sie hier in Form der frühen und notwendigerweise dem Medium externen Utopien vorgestellt wurden, werden nun, da das Medium ein Programm erhält, abgelöst durch Reflexionen des Fernsehens über seine Bestimmung selbst. Auf welche Weise dies geschieht, mag ein frühes Beispiel zeigen. So ist etwa die oben angedeutete Idee der (nationalen) Einheit durch Gleichzeitigkeit, die das Medium verspricht, zugleich das erste Thema einer der bekanntesten Dokumentar- und Nachrichtensendungen der frühen amerikanischen Fernsehgeschichte, See It Now (USA, CBS, 1951–1958). Diese beginnt ihre Pilotsendung mit dem Bild zweier nebeneinander angeordneter Bildschirme im Studio der CBS, die jeweils eine der beiden Ozeanküsten zeigen, die die USA begrenzen. Auf der einen Seite sehen wir ein Bild aus New York, auf der anderen Seite aus San Francisco. Diese frühe News-Sendung sendete »from the actual control room of studio 41«, wo Edward Murrow, der *anchor* der Show, vor diesen beiden Bildschirmen sitzend den Zuschauer_innen zunächst nicht nur erklärte, was sie da sahen, sondern auch die Außergewöhnlichkeit dieses Anblicks: »We have here two monitors, which will serve in effect the purpose of loud speakers […] We are as newcomers to this medium rather impressed by the whole thing, impressed for example that I can turn to Don here and say: ›Don, can you push the button and bring in the Atlantic coast?‹«[22] Nach einer mehrminütigen Sequenz, in der zunächst die Atlantik-Küste auf Monitor 1 und dann die Pazifik-Küste auf Monitor 2 in das Studio geschaltet werden und dann alternierend die Golden Gate

21 Daniels: Kunst als Sendung (wie Anm. 6), S. 89.

22 see it now war die televisuelle Nachfolgesendung der bereits etablierten Radiosendung hear it now, ebenfalls mit Murrow (CBS Radio, 1950–1951).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Bridge der Brooklyn Bridge, die beiden Skylines der Städte und schließlich der Blick auf die Weite der Ozeane hinaus einander gegenübergestellt werden, wendet sich Murrow, hinter ihm nun die beiden Monitore wieder an das Publikum: »We for our part, are considerably impressed. For the first time, man has been able to sit at home and look at two oceans at the same time.« Dieses selbstreflexive Moment des noch jungen Fernsehens verortet Mimi White in Anlehnung an Tom Gunning unter dem Begriff des »television of attraction«, wobei, so die Autorin, die Attraktion dieser Bilder weniger in ihrer Live-Temporalität, als vielmehr in der Tatsache ihrer Ermöglichung dieses eigentlich menschen-unmöglichen Blickwinkels liege, der zugleich die Visualisierung des gesamten Sendegebiets des Fernsehsenders darstelle:

»The temporality of these images in terms of when they were shown was far less pertinent than the presentation of two discrete and distant places being shown simultaneously. This particular pair of images also displays the national space of North American network television coverage at the time. Crucially, this image also calls attention to itself as a technologically enabled, mediated representation, by showing something that no person could ›really‹ see.«[23]

Dieses durch See It Now zur Darstellung gebrachte Sendegebiet, so lässt sich hier hinzufügen, ist zugleich – und für das Fernsehen und sein Selbstverständnis ebenso wichtig – deckungsgleich mit dem Bild der Nation, an die es sich richtet.

Genau wie in der frühen Entwicklungsphase des Mediums die fiktiven Utopien die zugleich größte Imaginationskraft hinsichtlich seines Nutzens und seiner Möglichkeiten und die höchste Treffsicherheit hinsichtlich seiner tatsächlichen Zukunft für sich beanspruchen können, ist aber der maßgebliche Ort, an dem das Fernsehen nun selbst beginnt, über sich und seine Möglichkeiten nachzudenken, ebenfalls vor allem im fiktionalen Bereich zu suchen. Dasjenige Sendungsformat, dem hierbei eine besondere Rolle zukommt, ist die Fernsehserie. Die Serie ist das privilegierte Format der Reflexion des Fernsehens nicht nur wegen der Fiktionskraft des seriellen Erzählens, sondern auch, weil das Fernsehsenden, das Broadcasting, zutiefst mit der Serialität bzw. dem Seriellen als Prinzip verknüpft ist. Die Serie entsteht in genau jenem Moment, an dem das Fernsehen zum Massenmedium wird und sie ist für eben jene Entwicklung von unabdingbarer Bedeutung. So ist die Serie diejenige ästhetische Form, die in ihrer Temporalität der Medialität des Fernsehens zutiefst entgegenkommt, wenn nicht entspricht.

23 Mimi White: The Attractions of Television. Reconsidering Liveness, in: Nick Couldry und Anna McCarthy (Hg): Mediaspace. Place, Scale and Culture in a Media Age. London/New York 2004, S. 75–91, hier S. 84.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Ohne Serialität ist auch eine Sendeplatzstrukturierung zudem schwerlich vorstellbar, eine Bedingung für die vollkommene Eingelassenheit in die Lebenswelt der Zuschauer_innen. Wie Andrew Crisell treffend bemerkt: »It is not simply that the great majority of television and radio programmes are part of a series: we could argue that the whole of broadcasting embodies the principle of seriality«.[24] Genau jene Eingelassenheit in die Lebenswelt, die Verschränkung mit dem Alltag der Nation, die, so das Selbstverständnis des Mediums, Fernsehnation sein soll, erreicht das junge Massenmedium Fernsehen auch durch die Verschränkung mit dem oben dargestellten und schon früh in seiner 1. Entwicklungsphase formulierten Ideal der Einheit der Familie. Es entdeckt dabei aber nicht nur seinen Nutzen für die Familie, wie sie Du Maurier und Verne imaginiert hatten, sondern umgekehrt vor allem den Nutzen der Familie für sich selbst, nämlich als ideale Zuschauer_innenkonstellation.[25] Das frühe deutsche Fernsehen beispielsweise führt dieses Ideal seinem Publikum erster Stunde bereits mit der ersten Familienserie eindrücklich vor Augen. In der FAMILIE SCHÖLERMANN (D, 1954–1960), Serienstart im Jahr 1954, entspricht die Zeit der Ausstrahlung, zwischen 20 und 21 Uhr abends, exakt der Zeit der Diegese. Das immer gleiche Setting des Wohnzimmers, in dem die Familie ihr Abendessen einnimmt, dient nicht nur als eine Gelegenheit, das Familienleben zu problematisieren und zu normalisieren, sondern auch dazu, sich mit den täglichen Routinen des Publikums zu verschränken. Die Zuschauer_innen sollten das Gefühl haben, ihren Nachbarn ins Wohnzimmer schauen zu können. Dementsprechend lautet der Untertitel der Serie: FAMILIE SCHÖLERMANN. UNSERE NACHBARN HEUTE ABEND. Durch die Entwicklung von Sendeschemata einerseits, die ganz und gar auf dem Prinzip der Serialität basieren und die den Tag, die Woche und das Jahr strukturieren, und durch die Adressierung des Publikum als Familie andererseits, indem es ihm vor allem seine eigenen Familienideale vor Augen führt, reflektiert das Fernsehen hier also auf sein eigenes Selbstverständnis, das in ganz wesentlichen Fragen die in es gesetzten Hoffnungen der Utopien seiner Früh- und Vorgeschichte fortführt.

24 Andrew Crisell: Liveness and Recording in the Media, Basingstoke 2012, S. 26.

25 Vgl. dazu Lynn Spigel: Make Room for TV. Television and the Familiy Ideal in Postwar America, Chicago 1992.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

4. Senden im Dritten Fernsehzeitalter: »A mission to civilize«

Bei allen Veränderungen technischer, ökonomischer und institutioneller Art, die das Fernsehen im Laufe seiner Entwicklung unterläuft, wird es von der Fernsehserie nicht nur begleitet, sondern diese Veränderungen werden von ihr zugleich reflektiert, mit gestaltet, sogar ausgelöst.[26] Für kein Fernsehzeitalter gilt das so sehr wie für die Gegenwart des Fernsehens, deren Umwälzungen sich mindestens so nachhaltig darstellen wie diejenigen der 1950er Jahre. Das bis dato gültige Selbstverständnis des Mediums steht hier ebenso zur Disposition – notorisch: »It's not TV, it's HBO« – wie die gängigen beschreibenden Modellierungen seiner Medialität. Begriffliche Neuerungen zur Beschreibung des Fernsehens machen dabei die Konsequenzen für das Fernsehen als Industrie, Technologie und ästhetische Form in aller Reichweite deutlich. Nicht zuletzt betrifft dies ganz maßgeblich das Fernsehen als Sendeform. So wird etwa der Begriff des *Broadcasting* durch den des *Narrowcasting* ersetzt, um die Multiplizierung und Ausdifferenzierung der Sendekanäle und die Proliferation von *Pay-TV*, *TV on Demand* und Streaming Portalen wie *Hulu* und *Netflix* zu fassen. Noch radikaler begreift auch der Begriff der *Post-Broadcast-Era* den massiven Wandel, den das Fernsehen als Sendemedium unterläuft.[27] Die Fernsehserie ist für diese Gegenwart des digitalen Fernsehens nicht nur eines der prägenden Formate, sondern Erstere spiegelt sich maßgeblich sowohl in den ästhetischen Ausprägungen, als auch in den sendestrukturellen Besonderheiten Letzterer wider. Fernsehserien lösen sich hierbei im besonderen Maße aus dem televisuellen *Flow*, etwa indem sie als hyperdiegetische, transmediale Phänomene die Grenzen des Mediums überschreiten oder indem sie zum Beispiel als Eigenproduktionen der erwähnten Streamingportale gar nicht mehr als televisuelle Sendeformen im engsten Sinn begriffen werden können.[28] *Netflix* im Besonderen hebt das serielle Sendeprinzip in vielen Fällen gleich ganz auf, indem es die jeweiligen Staffeln seiner Serien wie HOUSE OF CARDS (USA, 2013–, Beau Willimon) oder ORANGE IS THE NEW BLACK (USA, 2013–, Jenji Kohan) nicht wöchentlich wie für das televisuelle Serienprinzip üblich Folge für Folge zum Streaming zur Verfügung stellt, sondern im Gesamten präsentiert,

26 Vgl. dazu Benjamin Beil, Lorenz Engell, Dominik Maeder, Jens Schröter, Herbert Schwaab und Daniela Wentz: Das Fernsehen als Agent des Wandels, Berlin u. a. 2015; vgl. auch Michele Hilmes: Only Connect. A Cultural History of Broadcasting in the United States, Boston 2014.

27 Prominent in die fernsehwissenschaftliche Debatte eingeführt etwa bei: Graeme Turner und Jinna Tay: After TV. Understanding Television in the Post-Broadcast-Era, New York 2009.

28 Vgl. Dominik Maeder und Daniela Wentz (Hg.): Der Medienwandel der Serie‹ (= Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften Heft 1/2013), Siegen 2013.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

sodass theoretisch alle Folgen nacheinander rezipiert werden können. Das Sendeprinzip der Serie wird so gleichwohl ersetzt durch das Sendeprinzip des Ereignisses.

Wie aber steht es bei allen Umwälzungen, mit denen das Medium konfrontiert ist, um sein mediales Selbstverständnis? Weil dieser Text mit den Blicken in die Zukunft des Mediums seinen Anfang genommen hat, soll im Folgenden abschließend umgekehrt verfahren werden, mit einem Mikro-Blick auf eine Serie, die zwar ganz in der Gegenwart verankert ist, dabei aber eine Haltung präzise gegenüber dem Sendungsbewusstsein und Selbstverständnis des Fernsehens einnimmt, die nur retrospektiv genannt werden kann.

»Reclaiming the fourth estate. Reclaiming journalism as an honorable profession. A nightly newscast that informs a debate worthy of a great nation. Civility, respect, and a return to what's important; the death of bitchiness; the death of gossip and voyeurism; speaking truth to stupid. No demographic sweet spot; a place where we all come together.«[29] Diesem, in der entsprechenden Szene zwischen Leidenschaft und Pathos vorgetragenen hehren Ziel verschreibt sich die Redaktion des Nachrichtenjournals *News Night* des Kabel-Nachrichtensenders *Atlantis Cable News* gleich in der ersten Episode der kürzlich nach nur drei Staffeln beendeten Serie THE NEWSROOM (USA, 2012–2014, Aaron Sorkin). Deren Narration dreht sich im Wesentlichen um die Produktion und Sendung eben jenes erwähnten Nachrichtenjournals. Zu den herausragenden Merkmalen der Serie gehört ihr Aktualitätsbezug, das heißt dass sämtliche Ereignisse, mit denen sich die Berichterstattung vor allem in der ersten und dritten Staffel der Serie beschäftigt, tatsächlich, in der aus Sicht der Serie allerjüngsten Vergangenheit stattgehabte Nachrichtenereignisse zeigen, wie etwa die Explosion der Ölplattform *Deepwater Horizon* im Golf von Mexiko im Jahr 2010, den militärischen Einsatz zur Tötung Osama bin Ladens 2011 oder das Attentat auf die Politikerin Gabrielle Giffords im gleichen Jahr. Die zweite Staffel verfolgt einen Handlungsbogen, in dem die *News Night* versehentlich einen falschen Bericht sendet, wonach das US-Militär ein Nervengas im Afghanistan-Krieg verwendet haben sollte. Referenz ist hier kein Ereignis der allerjüngsten Vergangenheit, sondern ein Medienskandal aus den 1990er Jahren, in dem *CNN* und das *TIME Magazin*e relativ unverbürgt über eine solche militärische Maßnahme während des Vietnam-Kriegs berichteten. Die dritte Staffel wiederum nimmt gleich zwei kontroverse Themen des zeitgenössischen Journalismus ins Visier. Anhand des Bombenattentats auf den Boston Marathon im Jahr 2013 beleuchtet die Serie aus einer ausnehmend kritischen Perspektive das Phänomen und die Rolle des sogenannten *citizen journalism*, womit die

29 Executive Producer Mackenzie McHale (Emily Mortimer) in THE NEWSROOM, S01E01.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

aktive Beteiligung nicht-professioneller Medienschaffender an der Recherche und dem Verbreiten von Nachrichten bezeichnet wird. Die letzte Geschichte der Serie schließlich dreht sich um einen fiktiven *whistleblower*, der einem Mitarbeiter der *News Night* Beweise für eine fiktive Greueltat in einem afrikanischen Staat zuspielt, was schließlich dazu führt, dass der Protagonist der Serie, *News Anchor* Will McAvoy (Jeff Daniels) in nicht erfolgreiche Beugehaft durch die *CIA* genommen wird, weil er sich weigert, seinen Mitarbeiter oder die Quelle selbst zu verraten.

Verhandelt werden in dieser Serie also die großen Themen, Herausforderungen und Kontroversen des zeitgenössischen Journalismus, in direktem Bezug zu oder in Anspielung an realweltliche Ereignisse, die und die mit ihnen zusammenhängende Medienberichterstattung die Zuschauer_innen problemlos aus dem Kurzzeitgedächtnis abrufen können. Mit großem, ostentativ vor sich hergetragenem Ethos verfolgt die *News Night* dabei ihr gleich zu Beginn erklärtes Ziel einer kritischen, investigativen Sendung, die sich vom herrschenden Sensationsjournalismus abhebt. THE NEWSROOM handelt auf diese Weise nicht einfach nur von einer Nachrichtensendung und ihrer Produktion, sondern sehr viel vordergründiger von deren *Missio*, ihrer Sendung, welche erklärtermaßen lautet, man sei auf einer »mission to civilize«. Überdeutlich wird dies nicht nur in den der Serie ganz eigenen Versionen, wie die von ihr aus der nahen Vergangenheit heraufbeschworenen Ereignisse von den Medien hätten behandelt werden können und natürlich sollen, sondern auch indem sie sich ganz explizit in die Tradition eines von ihr als Vorbild für diese Art von aufklärerischem, integerem Journalismus ganz explizit aufgerufenen Fernsehjournalismus stellt. Der Bezug zu Letzterem wird in jeder einzelnen Folge erneut hergestellt, dabei nicht immer in der Episode selbst, aber immer im Serienvorspann.[30] Dieser entfaltet nach seinem ersten Bild, welches einen die Erde umkreisenden Satelliten zeigt und damit die Gegenwart und Reichweite des Fernsehens im Blick hat, eine langsame, mit nicht anders als melancholisch zu bezeichnender Musik unterlegte Montage von Schwarz-Weiß-Bildern. Wir sehen Standbilder von Szenen und Fotografien von Ikonen des amerikanischen Fernsehjournalismus. Darunter prominent besagten Edward Murrow, dessen Nachrichtensendung SEE IT NOW aus den 50er Jahren das Bild des kritischen TV-Journalismus für immer prägen sollte, Chet Huntley und David Brinkley, die *News Anchor* der *NBC* während der gesamten 1960er Jahre und Walter Cronkite, in den 60ern und 70ern Hauptnachrichtensprecher der *CBS Evening News*. Unterbrochen wird diese Montage immer wieder von Textinserts wie *News Bulletin*, *Breaking News*, *Evening News* etc.

30 Dies gilt nur für die erste Staffel. Danach ändert sich der Vorspann.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Im Anschluss an diese Montage werden in ganz ähnlicher Weise kurze Szenen aus der ersten Staffel der Serie gezeigt, nur wesentlich schneller geschnitten und auch hier immer wieder unterbrochen oder überlegt mit den ›Nachrichtenfernsehen‹ anzeigenden Schriften. Dieser zweite Teil unterscheidet sich vom ersten vor allem durch seine Farbigkeit und einige bildtechnische Spielereien wie etwa transluzente Flächen, die an manchen Stellen über die Bilder gleiten. Viel dominanter als dieser ›Televisualität‹ (John Caldwell), und damit mehr oder weniger ›Neues Fernsehen‹, markierende Effekt ist aber die bildästhetische Gemeinsamkeit, die den ersten und zweiten Teils des Vorspanns zusammenhält und so die Bindung an die Tradition herstellt: Alle Bilder sind überlegt mit überdeutlichen, horizontalen Streifen, die an die Zeilensprungtechnik und mögliche störende Artefakte dieser Technik insbesondere vor der Einführung des hochauflösenden Fernsehens erinnern. Der Fernsehjournalismus, dem sich *The News Night* verschrieben hat, wird damit eindeutig in der Vergangenheit, und zwar einer sehr spezifischen Vergangenheit verortet, nämlich im sogenannten *Golden Age of Television*, der Zeit der großen *Broadcast Networks*, vor der Zeit des *Narrowcastings*, also der erwähnten Einführung des Kabel- und Zielgruppenfernsehens. Auch innerhalb der Episoden fallen die Namen der *Anchor Men* und die Reichweite ihrer politischen Einflussnahme immer wieder:

Charlie: Anchors having an opinion isn't a new phenomenon. Murrow had one and that was the end of McCarthy. Cronkite had one and that was the end of Vietnam.

Will: I'm not those guys.

Charlie: I'm betting all my money on you're wrong. You know what, kiddo? In the old days of about 10 minutes ago, we did the news well. You know how? We just decided to.[31]

Die *good old times* des TV hochhaltend kämpft *The News Night* also, sich selbst mit Don Quijote vergleichend, gegen die Veränderungen und Zwänge des zeitgenössischen Fernsehjournalismus, und das heißt vor allem: Quoten, Konkurrenz nicht nur durch eine pluralisierte Fernsehlandschaft, sondern vor allem durch das Internet als Informationsmedium, Werbekunden und andere ökonomischen Belange. Im direkten Abgleich mit ›echter‹ Berichterstattung wird die Serie nicht müde zu betonen, dass diesen Widrigkeiten zum Trotz ein anderer Journalismus als der, den wir kennen, nicht nur einmal möglich war in einer Zeit, die diese Widrigkeiten nicht kannte, sondern prinzipiell auch heute noch möglich wäre. Von der erklärten *mission to civilize* der Journalist_innen der News Night zeigt die Serie selbst so nicht

31 THE NEWSROOM, SOIEOI.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

die geringste Distanznahme. Vielmehr ist dem missionarischen Eifer Ersterer das Sendungsbewusstsein Letzterer nahezu deckungsgleich.

5. Sendeschluss?

Auf welche Weise die zeitgenössische Serie die beschriebene Gegenwart des Fernsehens fasst, eine Gegenwart, die nicht selten gleichgesetzt wird mit dem Ende des Mediums, kann niemals pauschal, sondern nur unter Hinweis auf die auch für die Serie geltende Diversifizierung beantwortet werden. Anhand der Formen und Veränderungen der Serie lassen sich aber gleichwohl nicht nur die Veränderungen des Fernsehens als Sendemedium selbst ablesen, sondern auch die für das Fernsehen, wie das Beispiel zeigen sollte, nach wie vor virulente Frage stellen: »Wozu senden?«.

In der Verschränkung von gleichermaßen utopischer wie nostalgischer Rückschau auf einen Journalismus, den es vielleicht so wie hier dargestellt nie gegeben hat, der aber gleichwohl als Referenzpunkt für den nicht minder utopischen missionarischem Impetus und Eifer der Serie, gerichtet auf das, was sein könnte, dient, präsentiert sich mit *The Newsroom* ein Fernsehen, das trotz seines vielfach beschworenen Todes das Feld nicht kampflos verlassen will. Völlig bruch- und distanzlos besinnt sich das Medium mit den Mitteln des ›Neuen Fernsehens‹ in der Serie auf die hochgehaltenen Werte des Alten. Jedenfalls für *The Newsroom* gilt, dass Senden auch in der Post-Broadcast-Ära wenig von seinem aus der Sicht des Fernsehens uralten Reiz verloren hat und die mit ihm verbundenen Hoffnungen und Versprechungen nach wie vor Aktualität behaupten.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

The Second Screen: Convergence as Crisis[1]

Markus Stauff

Since at least around 2010, the companies which dominate the online ecology, particularly social network sites, have strongly dealt with television, thereby changing this medium and their own platforms' affordances and business models. They now offer hardware that connects to television sets (Amazon's Fire TV, Google's Chromecast, Apple's Apple TV); they offer apps that run on television sets (Google, Yahoo); get involved in the business of distributing and even producing television footage (Netflix, Apple, Amazon); and cooperate with TV networks to include highlights of and to incite online conversation about TV shows (Facebook, Twitter).

This can be taken as both a sign of television's (somewhat surprising) persistence in the digital era and a sign of yet another fundamental transformation of the medium—the TV set, the forms of distribution, the textual forms of television, etc.—in an increasingly cross-media assemblage. If television continues to exist—and possibly to thrive—this is due to its partially indistinguishable entanglement with mobile media, social networks, apps, and platforms. Industrial rhetoric celebrates these developments as technical innovations and economic »disruptions« of allegedly outdated business models. Regarding the shape of the medium and its cultural potentials, this might far better be described as a somewhat uncanny process of morphing, whose »conceptual coherence as a figure of transformation is dependent on its literal incoherence as a ›fixed‹ figure.«[2] The constant re-articulation of connections between considerably different media forms and media technologies, more generally, is one of the conceptually most challenging aspects of current media transformations—it puts into crisis established strategies of the industry and established categories of media theory. How can we analyze the media landscape if it is less shaped by a number of (more or less dominant) media than

1 Work on this paper benefitted from feedback by the IKKM fellows and faculty in Weimar as well as from ongoing conversations with Judith Keilbach, Sebastian Scholz, Hanna Surma, and especially Karin van Es, who shared her second screen research and helped me to avoid some factual errors.

2 Vivian Sobchack: »At the Still Point of the Turning World.« Meta-Morphing and Meta-Stasis, in: Vivian Sobchack (ed.): Meta-Morphing. Visual Transformation and the Culture of Quick-Change, Minneapolis 1999, p. 137.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

by constantly changing interrelations between competing media forms and media technologies?

In the following, I will focus on the example of the second screen—television-related use of smart phones and tablet computers—to discuss how the ever more heterogeneous connections between multiple devices, texts, and platforms form unstable assemblages that simultaneously highlight and undermine the specific affordances of its elements. Focusing first on technical and industrial and then on practical and domestic procedures of creating connections, I will argue that the current media landscape can best be described as »convergence as crisis«: While media indeed become increasingly more interconnected, the connections themselves and the shape of the assemblage in its entirety are ephemeral, unstable, and vague. Convergence, I want to suggest, mainly exists and is generated through being in crisis.

The second screen and crisis historiography

In September 2013 selected cinemas in the US were running a revamped, »second-screen« version of Disney's animated movie, The little Mermaid (USA, 1989). The film viewing experience was supplemented with an iPad app which, amongst other things, encouraged sing-alongs and offered online competitions with fellow audience members. Disney promoted this second-screen version of the movie with the tag line: »Break the rules—bring your iPad to the movies!«[3] By entangling formerly separated and partly contradictory media practices and technologies, the »second screen« questions the established modes of use and the basic aesthetic and technical characteristics of a medium.

This is especially true in the case of television, whose default mode of use gradually seems to have become equipped with a second screen. Compared to cinema, television's more flexible setting and more distractive mode of consumption always allowed for the simultaneous use of multiple media: reading the newspaper, playing board games, ironing shirts, etc. Accordingly, television's second-screen practices range from more spontaneous and informal referencing—looking up the name of an actor on Wikipedia, or mentioning a TV show in a tweet—to more systematic, technically and economically incited connections between the action on the TV screen and related content on webpages or apps. Especially during media events (be it the Academy Awards ceremony or a live sport competition), apps on tablets or smart phones offer additional camera perspectives (e.g., backstage

3 http://gigaom.com/2013/09/29/little-mermaid-second-screen-live-makes-ipads-part-of-the-movie-world/?utm_source=dlvr.it&utm_medium=twitter (01 November 2013).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

views or a camera following one player of a football team) and factual information (e.g., real-time statistics); fiction dramas are supplemented with additional story lines, games, or commercial tie-ins on the second screen; actors or producers of a show tweet while the show is on. Finally, by enabling and fostering communication with other audiences members (be they friends or perfect strangers) about the show one is watching, the second screen also supports the transformation of broadcast TV into so-called »Social TV,« based on the pretension that being connected to other communicating individuals while watching is more social than the one-to-many communication of traditional television.[4]

While taking advantage of the combination of different media's affordances, these multiple endeavors to systematically—technically, economically, textually—entangle the second with the first screen (without completely merging them into one coherent ensemble) question the established shapes of and ideas about media. The closer the second screen is connected to the first screen (the TV set), the more it contributes to its crisis, since most encounters with media (production and reception, practice and theory) do still rely on distinct media with identifiable affordances.

With respect to film history, Rick Altman introduced the notion of crisis to focus on particular moments in the medium's development, moments in which the identity of the entire medium was put into question—the introduction of sound being the most prevalent example.[5] New technologies and cultural changes, he argues, lead to categorical and jurisdictional conflicts over the properties, the functions, and even the appropriate name for a medium which is simultaneously articulated in separate (and sometimes contradictory) practices within each specific conceptual framework. Concerning its theoretical fallout, »crisis historiography« more generally aims to question »the assumption of a single stable object of study« developing in a linear progression—and it is telling that Altman, writing about film sound, references television to stress the status of a medium as »a cultural product, not a natural entity.«[6]

4 Karin van Es and Eggo Müller: The Voice: Über das »Soziale« des Sozialen Fernsehens, in: Montage AV 21/2 (2012), pp. 63–84; Markus Stauff: Zuschauern Zuschauen. Fernsehen als Social Medium, in: Andrea Seier and Thomas Waitz (eds.): Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen, Münster/Hamburg/London 2014, pp. 111–129.

5 Rick Altman: Silent Film Sound. Film and Culture, New York 2004; Michael Wedel: Universal, Germany, and »All Quiet on the Western Front«: A Case Study in Crisis Historiography, in: Necsus. European Journal of Media Studies 1/1 (2012), under: http://www.necsus-ejms.org/universal-germany-and-all-quiet-on-the-western-front-a-case-study-in-crisis-historiography/.

6 Altman: Silent Film Sound (as note 5), p. 16.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Taking his lead from Altman, Max Dawson has shown how, in the early 2000s, the possibility of receiving television on mobile devices, especially on mobile phones, very much fueled a destabilization of television's major characteristics already initiated in the late 1990s through DVD distribution, satellite- or in-car television, all of which made watching television temporally and spatially more flexible and therefore more ambivalent. The entanglement of two (technically and symbolically) different media—TV and cell phone—intensified the conflicts over economic strategies, regulatory models, technological standards, and appropriate forms of use and created a severe crisis not only for television (which increasingly was thought to have no future at all) but also for the mobile phone. In an era of heterogeneous media assemblages, »the consequences of any one medium's identity crisis will ripple outward, affecting our understandings of all of the various media to which its identity is indexed.«[7]

The second screen might be conceived of as a further intensification of this ongoing crisis. It not only puts into question what to watch and where to watch but, even more substantially, whether »watching« is still the prevalent characteristic of visual mass media like film and television. Conceptually, however, the second screen might help to more radically rethink the relevance of »crisis« for media history and especially for the interconnection between different media—be it sound and image or first and second screen: Altman's analysis of crisis is interested in how a medium gets a new, dominant identity through a process of struggle and negotiation; a crisis, therefore, triggers the (re-)emergence of a distinctive shape. In an attempt to sharpen the crisis historiography of Altman and Dawson, I will argue that an analysis of the second screen urges us to think of the crisis not as a particular moment, but as a constant and highly productive feature of media change and especially of media convergence. Similar to Joshua Braun's analysis of systems of online television distribution—another cross-media crisis of television preceding the second screen by a few years—the second-screen assemblage can be conceived of a case of »heterogeneous engineering« (John Law): the bridging of different elements and the appropriation of emerging practices produces temporally provisional—though, in its entirety, highly productive—connections across media.[8] The second screen is driven by crisis not only because it involves television (and other media) in cross-media relations, undermining its presumably clear characteristics, but also because it undermines the desire for a stable assemblage replacing that of television.

7 Max Dawson: Defining Mobile Television: The Social Construction and Deconstruction of New and Old Media, in: Popular Communication 10/4 (2012), p. 256.

8 Joshua Braun: Going Over the Top: Online Television Distribution as Sociotechnical System, in: Communication, Culture & Critique 6/3 (2013), pp. 432–458.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

The crisis of connection

In its constant oscillation between the poles of, on the one hand, the mere co-existence of different media, each used for discreet purposes, and, on the other, the seamless unification into a digital meta-medium, the second screen is one of the most conspicuous driving forces for what I would like to call a crisis of convergence. In contrast to broader terms like »screen stacking«—referring to the combination of even more than two screens—, »second screen« implies a certain rigidity of the constellation and also a certain hierarchy between the »main screen« (e.g. the TV set) and the »second screen«.[9] »Second screen« therefore points at a not only simultaneous, but also interrelated and supplementary use of different screens, thereby undermining the clear distinction between separate media. Instead of delivering interactive television (one of the hopes and promises of the 1990s), for example, the second screen achieves interactivity by connecting the still reasonably non-interactive television set and non-interactive television shows to other, more interactive gadgets and infrastructures: »Television producers are, in other words, coming to realize that convergence does not necessarily converge on one device.«[10]

As I want to show in the following pages, the articulations of *first* and *second* screen result both from planned strategies and spontaneous discoveries; they are based on practices of the industry as well as the audience and they can alternatively or complimentarily be realized through technical, textual, pragmatic, or economic means of connecting. The second screen, therefore, is characteristic of a much broader ambivalence between convergence and divergence: the promise of a seamless experience is approached through the crisis-prone connection of ever more heterogeneous materialities with conflicting technical standards and highly different affordances.[11] The second screen's provocation to television's identity is articulated to this broader crisis of how to connect, combine, or merge the continuously increasing selection of devices and platforms.

---

9 One can easily imagine the addition of a laptop, a portable computer game or an e-book reader to the ensemble of TV set and smart phone. Screen stacking is parodied in David Eggers' novel *The Circle* in which the protagonist, who just started a new job at a social media company, gets an additional screen on the office desk with each new task assigned to her. Dave Eggers: The Circle: A Novel, London 2014.

10 Hye Jin Lee and Mark Andrejevic: Second-Screen Theory: From the Democratic Surround to the Digital Enclosure, in: Jennifer Holt and Kevin Sanson (eds.): Connected Viewing: Selling, Streaming & Sharing Media in the Digital Era, New York/London 2014, p. 41.

11 Jack Bratich: Affective Convergence in Reality Television: A Case Study in Divergence Culture, in: Michael Kackman, et al. (eds.): Flow TV: Television in the Age of Media Convergence, New York 2011, pp. 55–74.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

In the late 1990s, the commercialization of the internet was often undertaken with textual and economic strategies of addressing and tying in target groups that were imported from television.[12] In an attempt to use online culture to counter this competition, television networks deliberately extended their commercial strategies to the web and thereby created connections between their considerably different communication infrastructures: TV-dramas offered additional story lines on the internet;[13] Reality TV, based on the premise that it accompanies and intervenes into daily life, extended its lifestyle advice and self-help tools to the internet.[14] Here, the assumption was that in the time the audience was using other media rather than watching television it might at least be guided to content that was produced by the same company, that advertised the same products as the TV show, or—in the best case—that would lead the audience back to the television, since at the time the chances of making money through clicks and page views seemed marginal. The objective was to create a controllable »audience/user flow« from television to online media and back again.[15]

However, particularly with the growing accessibility of the Web 2.0, broadcasting and the Internet quickly became connected through cultural practices rather than industrial ones. Television, not unlike other branches of the cultural industries, turned out to be an important topic of online communication and of user-generated content. Whether strategically harvested by the industry or not, these online activities added to a critical discourse about the medium, increased attention for television, and allowed media practices formerly specific to fan culture to become more common and mainstream.[16] With the introduction of social network sites, especially with the near monopolistic success of Facebook and Twitter which allow for real-time exchange, this became a practice often accompanying the *simultaneous* act of watching television: TV spectators converse online with friends about the content they are watching; thanks to hashtags and other features, they can additionally connect to people they do not know but who do watch (or at least comment on) the same television show they are watching at the same time.[17]

12 John T. Caldwell: Second-Shift Media Aesthetics: Programming, Interactivity, and User Flows, in: Anna Everett and John T. Caldwell (eds.): New Media. Theories and Practices of Digitextuality, London/New York 2003, pp. 127–144.

13 Will Brooker: Living on Dawson's Creek: Teen Viewers, Cultural Convergence, and Television Overflow, in: International Journal of Cultural Studies 4/4 (2001), pp. 456–472.

14 Laurie Ouellette and James Hay: Makeover Television, Governmentality and the Good Citizen, in: Continuum: Journal of Media & Cultural Studies 22/4 (2008), pp. 471–484.

15 Caldwell: Second-Shift Media Aesthetics (as note 12), p. 136.

16 Marc Andrejevic: Watching Television Without Pity: The Productivity of Online Fans, in: Television & New Media 9/1 (2008), pp. 24–46; Jennifer Gillan: Television and New Media: Must-Click TV, London/New York 2010.

17 Karin van Es describes this practice as »enveloping« of TV content through social media

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Broadcast television turned out to be one of the most regular and most synchronizing topics of conversation on social media. The top ten list of most-tweets-per-second events is full of TV-related tweeting—from, of course, sports events to the TV screening of the animated cult movie CASTLE IN THE SKY in Japan.[18] It was these sorts of events that already in 2010 provoked Twitter to reorganize its infrastructure to cope with intensive peaks of simultaneous tweeting.[19]

Though in hindsight hardly surprising, this was a partly unexpected and unplanned connection between media that were more or less considered economic competitors and opposing cultural forms. Both television networks and social network sites adapted to these second-screen practices incrementally, shaping and transforming the articulation of television with other media. On the one hand, television shows now regularly stimulate second-screen use by, for example, displaying hashtags to make sure that the multiple conversations about a show on social media become connected to each other and unambiguously refer back to the show. News, reality, and live television shows often also display tweets and sometimes comment on them—supported by companies that offer special tools to filter and sort the tweets algorithmically for that particular purpose. On the other hand, social media adapted to the affordances of television, added TV-related features and started to cooperate with television networks. In 2013, Twitter (taking over from telephone, SMS, and other older media forms of »participation«) was used »as a real-time public platform in conjunction with a live TV broadcast« for the so-called Instant Safe—an audience vote during the reality show THE VOICE.[20] Both Facebook and Twitter introduced sponsored replays of sports highlights and offered their TV-related user data to TV companies. *The New York Times* even saw Twitter and Facebook engaging in an »escalating battle […] to claim the title of the nation's digital water cooler as they woo networks and advertisers.«[21]

---

in contrast to the (older) practice of non-simultaneous »extension« of storylines through online content. Karin van Es: The Paradox of Liveness. From the Broadcast Media Era to the Social Media Era, PhD thesis, Universiteit Utrecht, 2014.

18 E.g.: http://www.theguardian.com/technology/2014/jul/09/germany-brazil-world-cup-twitter-sami-khedira; http://techcrunch.com/2014/07/09/germanys-stunning-world-cup-win-over-brazil-is-the-most-tweeted-sports-game-ever/ (15 July 2014).

19 https://blog.twitter.com/2013/new-tweets-per-second-record-and-how (15 September 2014).

20 https://blog.twitter.com/2013/tweet-to-save-contenders-on-nbc-the-voice; see also: http://www.usatoday.com/story/life/tv/2013/11/08/the-voice-nbc-twitter-fan-save/3467355/ (15 September 2014).

21 Vindu Goel and Brian Stelter: Social Networks in a Battle for the Second Screen, in: The New York Times (October 2, 2013), under: http://www.nytimes.com/2013/10/03/technology/social-networks-in-a-battle-for-the-second-screen.html (15 January 2015).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Considering that Rick Altman developed his model of crisis historiography with respect to the introduction of sound, it might be more than a coincidence that in spring 2014, Twitter's chief media scientist, Deb Roy, called Twitter the »synchronized social soundtrack« of television watching and explicitly compared Twitter's impact on television to the impact of sound on watching a film.[22] The analogy underlines how Twitter is supposed to »naturally« accompany watching television and, even more, add a conspicuously missing feature to TV, thereby finally making the medium complete. Yet, similar to the soundtrack in film history, Twitter's second-screen strategy first of all contributes not to a new, more perfect medium but to an explicit questioning of the affordances, the economic and technical structures, and especially the appropriate connection between television and the other media involved.[23]

The endeavor to establish a technically and textually tighter connection between mobile devices and television was also articulated in new media forms such as, for example, second-screen apps or »companion apps«: Since around 2008 (with the introduction of Apple's iPhone), mobile apps have supported television-related online activities either by offering additional footage or interactive features for one particular program (a news program, reality show, or a particular media event), or by facilitating online and »social« activities for a broad variety of genres. Often these apps are introduced with the pretension that they mainly facilitate and automatize the existing practices and desires of the TV audience: »people were already on their phones while they watched TV, so why not try to hook them on a new, TV-based social network?«[24] Yahoo's IntoNow app, similarly, was said to offer »the kind of material people were already looking for, but in a much easier and more delightful way.«[25]

---

22 http://www.theguardian.com/technology/2014/apr/09/twitter-social-soundtrack-tv-deb-roy (08 August 2014).

23 It might be interesting here to remember the fact that quite a number of people—critics, theorists and filmmakers alike—criticized the soundtrack for destroying the specific visual qualities and the universality of film. Now there are similar voices that complain about the loss of the pleasure to just passively watch a television show without any additional social activity (e. g. Tobias Kreutzer: »Mono« als Lebensphilosophie. Stereo und Multitasking kommen uns nicht mehr ins Haus, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (October 3, 2014), under: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/mono-ist-die-neue-lebensphilosophie-13182327.html (15 October 2014).

24 http://techcrunch.com/2013/11/05/i-tv-getglue/ (01 June 2014). This is a statement by the founders of GetGlue, an app that incites users to »check in« to a show and thereby enables social media communication and background information. Launched in 2010, it was bought by another company in 2013, and changed its name into tvtag in 2014.

25 http://www.fastcompany.com/1792364/how-yahoo%E2%80%99s-intonow-listens-and-revolutionizes-way-we-watch-tv (15 September 2014).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Commercially, the second screen is harnessed to »glue« viewers to linear content and thereby to cope with the crisis provoked by the increasing fragmentation of audiences. Additionally, of course, the connection of TV and second screen—and especially the invitation to »participate«—facilitates the TV industry's urge to »generate and provide real-time raw data to marketers and advertisers.«[26] Lee and Andrejevic therefore conclude that second-screen devices first of all »fold television viewing into the monitored embrace of a digital enclosure.«[27] Yet, as much as this folding is driven by crisis it is also producing new ones; instead of establishing a unified and unifying field, the digital enclosure creates connections that question and transform the affordances of the involved media while simultaneously highlighting differences and frictions. The textual, aesthetic, and commercial connections constituting the new assemblage have turned out to be a fragile, temporary, heterogeneous, and often failing endeavor.

In order to successfully connect first and second screen, the industry is dependent on shared tools for measuring the impact of TV on social media (and the other way round). Multiple projects have started, but so far not one is shared by all competitors—an element which is paramount for the advertising industry. At the start of 2013, Twitter acquired Blue Fin, a company that uses software-based language recognition to measure the relationship between social media messages and television.[28] From the opposite direction, in 2006, Nielsen, the dominant TV rating company in the US, started an »Anytime Anywhere Media Measurement« initiative across different screens, and in recent years has also developed tools to gauge the amount of conversation about specific programs and the amount of attention these conversations receive.[29] Already, the »tweetability« of a show is considered to be an important alternative to the sheer size of its audience, which can have notable consequences for, among other things, the selection of actors and storylines.[30]

Concerning technology, frictions also result from the temporalities of innovation specific to the devices involved: second-screen gadgets and their operating systems and apps are highly flexible and adaptable, while TV sets continue to be replaced only once in a decade and their basic software is not regularly updated. For this reason, additional devices are introduced for connecting the television set and mobile devices such as the Apple TV set-top box or Google's Chromecast

26 Lee and Andrejevic: Second-Screen Theory (as note 10), p. 43.

27 Ibid., p. 53.

28 The company started as a project for automatized, software-based analysis of sport commentary on blogs and in newspapers.

29 Dan Hassoun: Tracing attentions: toward an analysis of simultaneous media use, in: Television & New Media 15/4 (2014), pp. 271–288: 278.

30 http://www.wired.com/2013/03/nielsen-family-is-dead/ (15 September 2014).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

dongle, both of which aim at a smoother interconnection between second and first screen. The second screen's crisis of connection is thus also fed by the older lock-in dynamic of competing technological systems: the connection between the TV set and the mobile phone, between the music one listens to and the videos one wants to watch, is much easier (and sometimes only possible) if one buys into the ecology—or rather the »walled garden«—of one brand. In digital cross-media culture, the specific affordances of each device or platform only unfold through interconnection with others; seamless connection, however, is guaranteed only by the »walled garden« (the market power and proprietary technical standards) of one brand strongly constraining interoperability.

According to Sheila Murphy, the history of convergence is appropriately represented by the box full of (mostly outdated) wires every contemporary media user now seems to have in a drawer: »For one thing, the box of wires demonstrates how both knowledge and connectivity are key to the ›trans‹ part of trans-media and convergence: without the ability to connect machines to each other and the Radio Shack parts to do it, there is no way for media to jump from platform to platform.«[31] Additionally, each individual assemblage, while aiming to combine the specific qualities of different devices and infrastructures, does not exhaust their affordances. It selectively connects (and transforms) some of them, thereby already questioning the pertinence of the connection.

The second screen is neither a well-defined term nor a clearly delineated object and is surely not a »new medium.« Instead, it is a contested field of economic strategies and technological inventions, of heterogeneous knowledge production, and multiple agency. The morphing dynamic of the second-screen assemblage cannot be described as a technological evolution (in the sense of Gilbert Simondon): There is no process of technical convergence, no increasing integration of different technical elements into something that could easily be identified as a »technical individual« or even as a coherent technical ensemble.[32] In place of a concretization—integrating different parts into a whole—there are rather »temporary coalescences in fields of conflicting and cooperating forces.«[33]

The crisis of connection consists in many intense, yet often ephemeral, surprising, and short-lived rearticulations of different media, in which even the character

31 Sheila C. Murphy: How Television Invented New Media, New Brunswick, NJ 2011, p. 88.

32 Gilbert Simondon: On the Mode of Existence of Technical Objects (1958), University of Western Ontario 1980, under: https://english.duke.edu/uploads/assets/Simondon_MEOT_part_1.pdf.

33 Katherine Hayles: Tech-TOC: Complex Temporalities in Living and Technical Beings, in: Electronic Book Review (June 28, 2012), under: http://www.electronicbookreview.com/thread/fictionspresent/inspective (11 May 2014).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

of the connection—technical, economic, aesthetic, etc.—is structurally ambivalent and vague. It denaturalizes the coexistence of different media and undermines any clear idea of either the specific role of each in the assemblage or the character of the connections. The crisis thus results not only from the clash, overlap, and non-convergence of different modes of communication, aesthetics, and infrastructures, but also from the constantly changing relations between the elements of this network.

One could argue that what I describe here are only the frantic and contradictory strategies of an industry trying to cope with a changed media landscape; the viewers and users, in contrast, spontaneously create connections between the most heterogeneous devices by using them according to their day-to-day habits and their individual needs and preferences. In the second part of this paper I want to argue, however, that in everyday media use—and especially with respect to the embodied practices—convergence also is achieved in a mode of crisis.

The crisis of body posture

Tellingly, the social media platform Twitter has not only been described as adding a soundtrack to television (see above), but also as a spatial supplement to the older medium. When Dan Biddle, head of Twitter UK's broadcast partnerships, announced in November 2013 that »in peak hours, 40% of all [UK-] tweets sent are about television,« he entangled Twitter and television by reconsidering a spatial metaphor: »I've called Twitter the world's biggest sofa in the past, but I'm starting to think of it more as the world's biggest living room.«[34]

From sofa to living room doesn't seem like such a dramatic shift of metaphor, yet it is symptomatic of the second screen's spatial tensions and the related crisis of body posture: On the one hand, it »revolutionizes« the practice of watching TV, allegedly liberating it from the passivity of the couch potato. When commenting on the revamping of Zeebox (one of the earliest companion apps) into the new platform Beamly, one of its co-founders stated: »We had a dream which was to create participation TV: instead of just sitting and watching, you would interact with the show.«[35] On the other hand, the second screen's connection between social media and scheduled television programs also supports the persistence of domesticity as a relevant element of the new media ecology.

34 http://www.digitaltveurope.net/125441/twitter-reveals-tv-stats-one-billion-sent-on-the-network-every-two-days/ (08 August 2014).

35 http://www.theguardian.com/technology/2014/apr/14/zeebox-beamly-social-tv-app (15 September 2014).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

The couch and the living room have long been central features of TV, yet they have also been ambivalent and highly manufactured and mediated entities. As Matthias Thiele has shown, the couch, while also connoting sexuality and therapy, is one of the key tropes structuring the imagination and the reality of television. Additionally, it is a material object that organizes conversation and community not only in some key genres of TV (especially the talk show and the sitcom) and in much communication about TV (e.g. most commercials for TV sets), but also in millions of living rooms where people watch television and socialize by coming to or leaving the piece of furniture. The couch figures as a joint between community and society, between intimate contact with friends and family, as well as the possible encounter and conversation with strangers.[36] If the second screen is an (extended) living room, and if it is a living room that claims to be different from the sofa and the notorious couch potato, it necessarily becomes entangled with a complex spatial constellation connecting, confronting, or combining contradictory spatial arrangements and body postures of media use. The connection between first and second screen implies the tricky task of combining mobility and domesticity, participating and watching.

Comparing the second-screen assemblage with other (and partly older) forms of multiple images helps to outline why it might make sense to speak of a crisis of body posture. Consider multipanel paintings, split screens in film and television, banks of monitors, and especially the windows of computer- (and video game-) interfaces: media history is full of cultural technologies provoking a »collapse of the single viewpoint.«[37] Each of them, in different ways, have contributed to a »dissolution of a fixed spectatorial position«[38] characterizing the central perspective dominant since the Renaissance. Additionally, text-image combinations, graphic overlays, and breaking news inserts that became the trademark of the digital video image are increasingly »multi-purposing the image field,«[39] often simulating (or premediating) interactive interfaces in non-interactive media. Eventually, the multiple »windows« of human-computer interfaces from the 1980s onwards have allowed for multitasking and the »simultaneity of different activities in parallel

36 Matthias Thiele: Die Couch der Gesellschaft, in: Andrea Seier and Thomas Waitz (eds.): Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen, Münster/Hamburg/London 2014, pp. 131 – 150.

37 Anne Friedberg: The Virtual Window: From Alberti to Microsoft, Cambridge, MA 2006, p. 229.

38 Malte Hagener: The Aesthetics of Displays: How the Split Screen Remediates Other Media, in: Refractory, under: http://refractory.unimelb.edu.au/2008/12/24/the-aesthetics-of-displays-how-the-split-screen-remediates-other-media-%e2%80%93-malte-hagener/ (10 July 2014).

39 Karen Orr Vered: Televisual Aesthetics in Y2K: From Windows on the World to a Windows Interface, in: Convergence 8 (2002), p. 44.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

spaces.«[40] Most of these mixed and multiple media however are still related to one coherent embodiment of media use—multitasking being more a perceptional and cognitive phenomenon than a simultaneity of different body positions and practices. The second screen, in contrast, provokes a crisis of body posture by combining watching and communicating, seeing and touching, leaning back and leaning forward. If cinema (as well as other forms of entertainment) has a complex history of modifying, refining, and adapting the position of the spectator, the second screen asks for different embodiments at the same time.[41]

In the 1990s, usability experts coined the terms »lean back« and »lean forward« to describe what then seemed to be strictly alternative forms of media use: On one side, television was supposed to be watched by an anonymous mass audience in a passive mode on its couch in a living room where the television set was positioned at a fixed distance that made viewing / listening the dominant mode of experience; adjusting volume or switching channels with a remote control were considered to be marginal activities in an otherwise passive attitude. On the other side, the personal computer and the nascent internet were considered to create a more or less oppositional mode of experience—one in which the user sits on a chair, leaning forward to actively and haptically manipulate the content on the screen. Usability expert Jakob Nielsen summarized this perspective with reference to the developing Web: »On the Web, users are engaged and want to go places and get things done. The Web is an active medium. While watching TV, viewers want to be entertained. They are in relaxation mode and vegging out; they don't want to make choices. TV is a passive medium.«[42]

Whatever the accuracy of these 1990s accounts, the incompatibility of television and digital media for quite some time was »naturalized« and symbolized with respect to the distinct body posture of each: Convergence was imagined by either expecting the internet to become popular only as a lean-back medium (dominated by entertainment and being accessed through the TV set) or by expecting television to completely dissolve into an interactive, lean-forward media culture. In the late 1990s and early 2000s, the clashing embodiments were combined in somewhat paradoxical commercials for interactive television: Often, user-viewers are depicted on a couch, immersed by surround sound and visual content blasting the

40 Nanna Verhoeff: Theoretical Consoles: Concepts for Gadget Analysis, in: Journal of Visual Culture 8/3 (2009), p. 293.

41 Jocelyn Szczepaniak-Gillece: In the House, In the Picture: Distance and Proximity in the American Mid-Century Neutralized Theater, in: World Picture 7/1 (2012), under: http://www.worldpicturejournal.com/WP_7/PDFs/Szczepaniak-Gillece.pdf (10 October 2014).

42 http://www.nngroup.com/articles/writing-style-for-print-vs-web/ June 9, 2008, referencing back to blog entries from 1997.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

frames of the screen but simultaneously leaning somewhat forward and pointing a remote control at the screen to signify the option of individual intervention.[43] The tension is even heightened by the fact that many of these commercials display a domestic setting with friends and family next to the person holding the remote—people are often standing behind the couch or sitting casually on the arm- or backrest to signal non-passivity. These tropes continue to be used today in the context of home cinema or smart TV. In a critical perspective, Tim Wu coined the term »sofalarity« in scathing reference to the tendency to orient digital technologies only towards increasing comfort (and thereby decreasing the evolutionary advantage of cognitive and somatic challenges). [44]

On January 27, 2010, Steve Jobs' public presentation of the iPad seemed to be the event that finally removed this tension by fusing the contradicting embodiments of TV and computer, of sofa and office chair in one gadget: he reclined comfortably in an armchair, yet reached forward with his arms to touch the tablet computer lying on his lap. At the presentation, the iPad was explicitly introduced as bridging the gap between two other devices in Apple's range of goods: »more intimate than a laptop, and so much more capable than a smartphone.«[45] It quickly became connected to the television as well, notably without replacing this medium's postures and attitudes. With the introduction of the iPad, the US television network ABC experimented with a (not very successful) app for its show MY GENERATION; in early 2011 it offered a (much more successful) companion app to the Academy Awards ceremony.[46]

More or less contemporaneously with Apple's introduction of the iPad, Google introduced Google TV (adding web functions to TV screens)[47] and a new service for its online video platform YouTube with the telling name YouTube Leanback.[48]

---

43 Markus Stauff: ›Das Neue Fernsehen‹. Machtanalyse, Gouvernementalität und Digitale Medien, Münster 2005, pp. 222–227.

44 »Our will-to-comfort, combined with our technological powers, creates a stark possibility. If we're not careful, our technological evolution will take us toward not a singularity but a sofalarity. That's a future defined not by an evolution toward superintelligence but by the absence of discomforts.« Tim Wu: As Technology Gets Better, Will Society Get Worse?, in: The New Yorker (February 6, 2014), under:http://www.newyorker.com/tech/elements/as-technology-gets-better-will-society-get-worse (10 February 2014).

45 Gizmodo.com, Matt Buchanan: How Steve Jobs Made the iPad Succeed When All Other Tablets Failed, in: *WIRED* (2 November, 2013), under: http://www.wired.com/2013/11/one-ipad-to-rule-them-all-all-those-who-dream-big-are-not-lost/ (10 February 2014).

46 Lee and Andrejevic: Second-Screen Theory (as note 10).

47 The commercial for Google TV e.g. asks »a pretty big question«: »if the web is so smart and our TV's are so fun to watch why do we have to choose why don't they work together?«, under: mashable.com/2010/05/20/google-tv-3/ (10 October 2014).

48 http://www.youtube.com/t/leanback?hl=de&gl=DE (10 February 2014).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

YouTube Leanback automatically starts (and continues) playing a personalized feed of clips in full-screen mode and in the highest available resolution; the official blog of YouTube announced: »There's no need to click, search, or browse, unless you want to, of course. Watching YouTube becomes as easy as watching TV.«[49] The YouTube clip introducing the new feature combines pieces of user-generated content and an explanation of the sharing options with images of a user's feet bonded by Lego bricks, thereby ironically displaying the comforts of passivity. The clip ends quite predictably with the words »so lean back, relax and enjoy the show,« accompanied by several shots of five friends sitting on a couch and two armchairs, laughing and talking with each other while one of the group has a full-sized computer keyboard on his lap. »The idea is that users watch TV and YouTube as part of the same routine. This fluidity also shows in audience and content strategies.«[50] YouTube Leanback transforms the formerly lean-forward assemblage into a background medium offering the user the ability to multitask without having to actively click, search, and decide every time a short clip is ending.[51]

Amazon's Kindle Fire TV, introduced in April 2014, valorizes the couch and living room as the center of media consumption even more by combining several media functions and connecting them to the television screen. At the start of Amazon's commercial, a family sits comfortably reclined on a couch sharing a bowl of popcorn. Shots of couples, individuals and groups of friends follow, most of them also leaning back on armchairs, while conspicuously holding a remote control. Some of the imagery shows people leaning forward while using the much highlighted voice control function of Fire TV's allegedly »revolutionary« remote. When the device's capability to play »all the music you love« is outlined, a woman is shown dancing in the room; the gaming function is presented first with shots of users on the couch and thereafter sitting on the floor in front of the couch. Finally, the focus of the commercial turns to the second-screen function: while still sitting on the couch and watching a movie, a woman touches the tablet on her lap and looks up information on the actor in the film she is watching. The voice-over explains the possibility of using the tablet as a substitute TV screen that allows you to continue watching a show while being mobile—here the clip only briefly presents shots of a woman standing at a (presumably kitchen-) table who then, returning to the couch, sits down next to her partner and, with a swipe of her finger,

49 http://youtube-global.blogspot.nl/2010/07/youtube-leanback-offers-effortless.html (20 October 2014).

50 José van Dijck: The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media, New York 2013, p. 121.

51 http://www.makeuseof.com/tag/3-youtube-tools-create-easy-leanback-tv-experience/ (20 October 2014).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Fig. 1–4: The various body positions suggested in a commercial for Kindle Fire TV

transfers the film image from her tablet back to the bigger screen in front of them.[52]

Quite similar to the way in which the second-screen assemblage harvests traditional television's »liveness« to trigger online conversation, it also takes advantage of television's entanglement with the living room as a resource that becomes valorized and modified in that process. The embodiment of second-screen practices is framed and structured by the strategic supplementation of the lean-back couch position with additional movements, positions, and gestures. Social media's connection to television extends the living room into online space (conversation with friends) and into other »real« spaces (the mobility of the screen), yet it simultaneously anchors the spatial heterogeneity of social and mobile media. While movement of the user (leaning back and forward, touching the screen, moving from kitchen to living room) is much incited, mobility is partly tamed through the connection to the living room.[53]

If second-screen apps, as discussed above, involve the otherwise still unknown televi-

52 http://www.amazon.com/Fire-TV-streaming-media-player/dp/B00CX5P8FC; http://images.bestbuy.com/BestBuy_US/en_US/images/global/on/VideoPopUp.html?widgetId=1566941360&accountId=80&playerId=1313 (20 October 2014).

53 Nanna Verhoeff makes a similar observation in relation to computer games: »In the case of the DS the spectator is a player, a user, and is physically engaged when using the console. The touch screen is screen and controller in one, requires physical action, and such action entails movement. But movement is not mobility; moving one's hand is not the same as moving around. This brings me, once more, to the ›old‹ aspect of this gadget. The immobility of the spectator is required for the classical screen,

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

sion viewer in the realm of dataveillance, in contrast, television entangles the mobility of new media back to the commercially exploited domestic sphere. Ethan Tussey therefore conceives of the second screen's connection to the television schedule and the living room setting as »simply the latest example of a ›digital enclosure,‹ where emergent audience practices are identified and repackaged in ways that affirm the traditions of the entertainment industry instead of transforming them.«[54] The »disruptive potential« of mobile technology gets curbed by television, which predetermines »the terms of interactivity« and limits »the mobility of these connected viewing devices.«[55] While it directs attention to important dynamics of a cross-media ecology, this argument is built on the problematic assumption that devices have specific potential in isolation. Mobile devices, however, are only disruptive because there are multiple possible connections to television that are transformative as well; on the other hand, locational functions of mobile devices quickly became immersed in a field of commercial initiatives and intensified dataveillance even without connection to traditional media.[56]

Concerning the couch and the living room, the history of computer games offers an interesting piece of genealogy for the second screen. In the 1970s, early video games had to be connected to a television set as their visual interface. On the one hand, this allowed computer games to become »domesticated« (Sheila Murphy). On the other hand, game culture often also explicitly expressed »the fantasy of transforming the television set, long identified with network broadcasting and commercial mass media, and remaking it as a participatory rather than one-way technology.«[57] Commercials for games invited the customer: »Don't watch TV, play it.« To this day, computer games contribute to the crisis of (domestic) media postures. The mobile computer game Nintendo DS, in 2004, was one of the early dual screen media. One of the two screens is a touchscreen (that can be used with a stylus or a finger) thereby multiplying the ways of connecting the body to a medium: »Using the screen of the DS is a physical and performative activity. Viewing is no longer a matter of looking alone, nor of perceptually receiving images; it entails movements with the hand that holds the stylus. This

of which the film screen is the paradigmatic.« Verhoeff: Theoretical Consoles (as note 40), p. 291.

54 Ethan Tussey: Connected Viewing on the Second Screen: The Limitations of the Living Room, in: Jennifer Holt and Kevin Sanson (eds.): Connected Viewing: Selling, Streaming, & Sharing Media in the Digital Era, New York/London 2014, p. 204.

55 Ibid., p. 208.

56 Marc Tuters: From Mannerist Situationism to Situated Media, in: Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies 18/3 (2012), pp 267–282.

57 Michael Z. Newman: When Television Marries Computer, under: http://flowtv.org/2013/11/when-television-marries-computer/ (20 October 2014).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

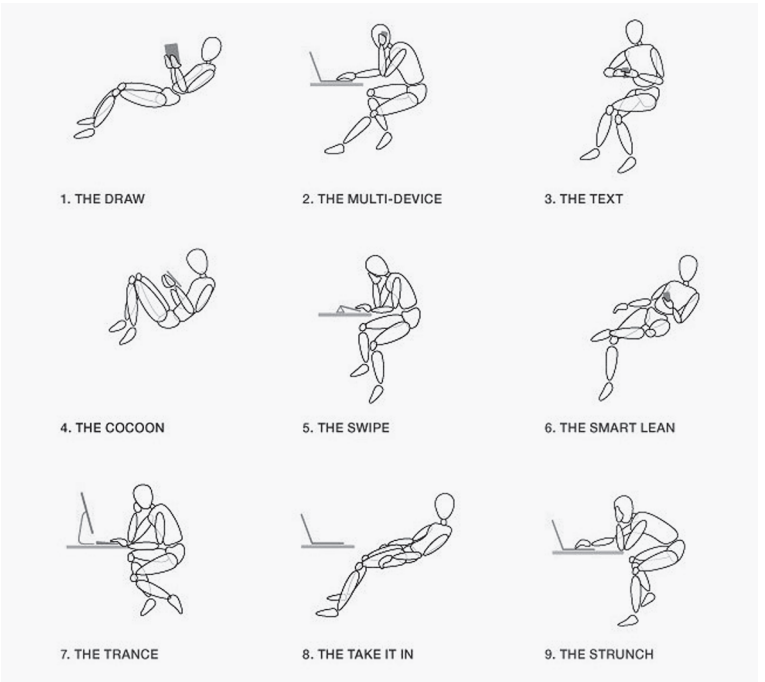

Fig. 5: The office chair Steelcase Gesture promises to be developed for different media-related body positions

simultaneity of touching, making, and viewing connects the viewing experience of the cinematic, to the television viewing as live, to the installation-art experience of performativity, and to the physical experience of drawing.«[58]

More recently, the succeeding generations of console games, working in connection to a television screen, articulate several variants of the lean-back/lean-forward tension. In 2006, Nintendo's game console Wii, with its motion-sensitive controller, famously made the gamer into an at least standing, more often moving, subject with the capability of monitoring his/her body shape and fitness. Characteristically, its successor Wii U, presented in November 2012, reorganized the relationship once more by offering a new touch screen controller, which tends to position the user somewhat more on the couch and which can also be used as a remote control for watching television. Even if coming from a different starting point, it combines, similarly to Amazon Fire TV, the actions of watching and touching, and of moving and reclining by offering possible connections with the TV set.

58 Verhoeff: Theoretical Consoles (as note 40), p. 289.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

This dynamic goes far beyond the realm of television and of mass media's second screen: In 2013 the renowned office furniture manufacturer, Steelcase, presented a new chair, the Steelcase Gesture, which the company thought to be especially adapted to contemporary, multiscreen activities. The result of global research on body positions, the office chair allows for most different embodiments of media use. A scheme details nine different positions that are easily supported by the chair. All of them are defined by a particular use of media: besides positions called »the text« (texting on a smart phone), »the strunch« (leaning forward to write on a laptop—a combination of stretching and hunching), and »the draw« (leaning far back to read on a tablet), there also exists a position identified as »the multi-device.«[59]

Of course this is presented as increased flexibility, thus solving the problems created by traditional office chairs, which don't fit the requirements of the contemporary media ecology. Passing the task of adapting to and moderating between the different media to the users who are asked to continuously adjust their body position, the chair is a tool for continuing the convergence as crisis.

The second-screen assemblage can thus be conceived of as the intensification of an already existing field of heterogeneous postures, gestures, and movements that are connected to (and co-constitute) different media. Neither the iPad, nor the endeavors of Google and Amazon actually create a seamless integration of lean back and lean forward. The second screen frames and tames the use of mobile screens and social media, yet it doesn't mitigate the tensions between the respective postures. On one hand, it makes the tensions productive for the introduction of incessantly new apps, devices, and practices. On the other, it continues the crisis of body posture: Historically, media come to be defined by the way they position, address, or activate the viewer/user, and new media devices are still often introduced in correspondence with a particular embodiment. The second-screen assemblage, however, cannot be appropriately described by a set of distinctive embodiments or a characteristic mode of experience.

Crisis without Conclusion

The second-screen assemblage reorders and rearticulates the affordances of different devices and their effects on perception and embodiment. It thereby challenges all considerations of media specificity and the more recent discussion of affordances characterizing different platforms, devices, or operating systems. The second screen's recombination of contrasting affordances—taking advantage of

59 http://www.theverge.com/2013/11/25/5142664/how-do-you-design-a-chair-for-the-ipad (20 October 2014).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

differences, compensating for constraints, and constantly adding new ones—is symptomatic of a broader development. It is just one example of the observation that specific features and affordances of individual media mainly figure as driving forces for media change: »At present, the particular operation and effects of specific new machines or networks are less important than how the rhythms, speeds, and formats of accelerated and intensified consumption are reshaping experience and perception.«[60] This doesn't mean that distinct features have become irrelevant, but rather that they have become productive because they are in crisis: in a heterogeneous cross-media assemblage, distinct affordances often are highlighted as the asset of one device is compared to another. Simultaneously, the connections between media are multiplied to take advantage of the convergence, synergy, or complementarity of the different affordances, which then become modified and interdependent as part of a heterogeneous assemblage. Rick Altman's crisis historiography clearly shows that the moment the supposed identity of a medium (the specification of its affordances) is questioned provokes an intensification of the cultural and social practices surrounding and constituting the medium—a renegotiation of what the medium actually is, »a series of redefinitions, model shifts, and negotiated settlements.«[61] In contrast to Altman's concept, however, the example of the second screen suggests that we have to stop thinking of distinct moments of crisis after which a medium will gain a renewed dominant identity with more or less consensual or »negotiated« qualities. Rather, the second-screen assemblage only exists because of the ambivalences of the affordances involved and thus in the mode of perpetual crisis: »The provisional meta-stability of technical individuals may become even less stable, so that it is more accurate to speak of continuous transformation than meta-stability at all.«[62]

Constant transformation has more often been described as a consequence of digital media culture. Famously, Tim O'Reilly described the »perpetual beta« as a characteristic feature of what he defined (or rather baptized) »Web 2.0.« Since software is no longer a product but rather a service and since users are treated as co-developers, he argues, new features of platforms are »slipstreamed in on a monthly, weekly, or even daily basis.«[63] Additionally there is, of course, considerable commercial value »in the discourse of an ever-changing horizon of technological development« and in this context devices and media themselves become

60 Jonathan Crary: 24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep, London/New York 2014, p. 39.

61 Wedel: Universal, Germany, and »All Quiet on the Western Front«: A Case Study in Crisis Historiography (as note 5).

62 Hayles: Tech-TOC (as note 33).

63 Tim O'Reilly: What Is Web 2.0, 2014, under: http://oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?page=4 (01 August 2014).

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

fashionable.[64] This is also what Ian Bogost, referring particularly to the case of Apple, identifies as the basis of that company's constant renewal: technological revolution (still promised in commercials) is replaced by aesthetic cycles more characteristic of fashion products.[65] On the occasion of the presentation of Apple's watch, he even states that technological innovation, instead of triggering excitement, seems more and more to only produce exhaustion: »the urgency of technological innovation has become so habitual that we have become resigned to it«.[66]

Wendy Chun has cogently diagnosed this combination of urgency and exhaustion as digital media's specific temporality—that is to say crisis.[67] She argues that the constant stream of information and the abundance of data institute a continuing crisis mode. Digital interfaces are characterized by not only the capability, but also by the necessity, of immediate response, even though there are always more possibilities than one can handle. In addition, there is not enough time to reflect on the appropriate response. The dominant concept of software as code and as a language that does what it says supports this tension, since it entitles the programmer as well as the general user to sovereignty, while at the same time undermining it. The automation of tasks simultaneously reduces and expands the possible field of action. An obvious example would be the autofill function in search engines: while still typing, the software supports the search process by offering suggestions on how to make the query more pertinent, thereby urging a decision and adding capability by algorithmically reducing the possible choices. The very notion of agency in digital culture is defined by this mode of crisis: within the constant stream of information, only crisis allows for the marking of responsibility and empowerment.

Notwithstanding Chun's focus on the digital (which she explicitly distinguishes from television's temporality), her approach analyzes how the »perpetual beta« plays out across different media: In becoming part of an assemblage, media specificities are constantly undermined and redefined—for economic, technical, or cultural reasons. The under-determination and non-exhaustion of each device's specificities, beyond provoking a crisis of the medium's identity, also articulates convergence as crisis: No connection between two distinct elements and no one

64 Verhoeff: Theoretical Consoles (as note 40), p. 282 (paraphrazing Baudrillard).

65 Ian Bogost: The iPhones of Fall, in: The Atlantic (September 12, 2013), under: http://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/09/the-iphones-of-fall/279620/?single_page=true; (09 October 2013).

66 Ian Bogost: Future Ennui, in: The Atlantic (September 16, 2014), under: http://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/09/future-ennui/380099/?single_page=true; (20 October 2014).

67 Wendy Hui Kyong Chun: Crisis, Crisis, Crisis, or Sovereignty and Networks, in: Theory, Culture & Society 28/6 (2011), pp. 91–112.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

body posture is appropriate, sufficient, or out of doubt. There is no single appropriate use of the second screen; the interrelation between software and hardware, devices and business models, interfaces and aesthetics gets constantly updated: »updates that,« in the words of Wendy Chun, »demand response and yet to which it is impossible to respond completely.«[68] Thus, the second screen realizes agency mostly in the form of the necessary reaction to changes in the overall configuration. The ability to perpetually switch between leaning back and leaning forward is itself such a mode of agency defined by the temporal structure of crisis.

68 Ibid., p. 94.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Sendungsbewusstsein im Zeitalter der Kurzkommunikation

Die Postkarte

Anett Holzheid

Die Postkarte hat ihren Ursprung in der Medienkultur der industriellen Moderne. Eingeführt in den frühen 1870er-Jahren, hat das System postalischer Sendung durch sie eine weitreichende Neuerung erfahren. Getragen von einer Infrastruktur der Bahn und Post sowie des 1874 gegründeten Weltpostvereins, wurde das Spektrum der medialen Kommunikationspraxis über eine facettenreiche und massenhafte Nutzung von Postkarten innerhalb Europas und darüber hinaus im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert entscheidend ausdifferenziert.

1. Die Geburt der Postkarte aus dem Geist der Ökonomie

Im etablierten Gefüge der postalischen Brief- und Telegrammkommunikation kam die Postkarte zunächst dort zum Einsatz, wo Ökonomisierung und Optimierung von Kommunikation zum handlungsleitenden Prinzip erklärt worden waren. Die Maxime von Zeit- und Mittelökonomie in der sprachlichen Verständigung wurde von einem Mehrbedarf an Fernkommunikation – und das hieß zunächst von schriftlichem Austausch – immens befeuert. In den 1860er-Jahren zeichnete sich ein nahezu ubiquitärer Mehrbedarf an Kommunikation ab, nicht nur in der Verwaltung von mittelständischen und Großunternehmen sowie bei Behörden und Banken, sondern auch in der privaten Organisation von Familien-, Bekanntschafts- und Freundeskreisen. Die Verdichtung kommunikativ vernetzter Strukturen erwuchs als Begleitphänomen aus dem gesteigerten Güter-, Personen- und Informationsverkehr, der ausgehend von den urbanen Zentren in die Peripherie ausstrahlte und zunehmend alle sozialen Kreise in eine bisher nicht gekannte alltägliche Mobilität einbezog. Für den Einzelnen resultierten daraus Gelegenheiten oder Notwendigkeiten, um mit einem erweiterten Personenkreis in beliebiger Häufigkeit kommunikative Kontakte zu aktivieren.

Die Idee zur Postkarte, die auf einem betriebswirtschaftlichen und funktionalen Kalkül beruht, wurde fast gleichzeitig, wenn auch mit leichten Differenzen in Konzept und Design, 1865 von Heinrich von Stephan (Postminister des

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Deutschen Reichs) und 1869 von Emanuel Herrmann (österreichischer Nationalökonom) vorgebracht.[1] Gründliche Analysen der Statistiken zur Entwicklung des Briefverkehrs, die einen deutlichen Anstieg geschäftlicher und privater Briefe verzeichneten, gingen in beiden Fällen der Entwicklung der Postkarte voraus. Wenn die Postkarte auch primär als Konvergenz von brieflicher Distribution und brieflicher Materialität einerseits und der Idee der telegrafischen Schnellkommunikation andererseits gedacht war, so waren weiterführende Beobachtungen zum zeitgenössischen Schriftverkehr für die Postkartenkonzeption maßgeblich – all dies mit dem Ziel, das expandierende staatliche Postmonopol mithilfe neuer Produkte und Dienstleistungen attraktiver und rentabler zu gestalten. Von Interesse war beispielsweise das Segment des Billetts postalisch zu übernehmen. Sogenannte Billetts wurden für alltägliche kleine Mitteilungen von privat organisierten Boten (Laufburschen, Dienstmädchen oder niederen Angestellten) von Haus zu Haus getragen, wobei die Empfänger den Wartenden oftmals ein schnell verfasstes Retourbillett für den Sender oder die Senderin mitgaben.

In ihren Objekteigenschaften hinsichtlich Format und bedrucktem Karton an die 1865 von der Post eingeführten und postalisch offen verschickten Drucksachenkarten angelehnt, war die Postkarte von Beginn an als ein mediales Hybrid gedacht. Als zunächst exklusiv vertriebenes Produkt der Post stellte die Postkarte eine Modernisierung der Kommunikation gemäß der Logik industrieller Massenproduktion dar, wonach sich der ökonomische Gewinn über den alltäglichen Gebrauch eines günstigen Einwegartikels in hoher Stückzahl ergab. Für die Nutzer wurde diese Verknappung von brieflicher Kommunikation pro Sendung nach dem stilistischen Vorbild der Telegrammkommunikation als fortschrittliche Errungenschaft beworben, die im Gegensatz zum Telegramm für jeden Bürger und für jeden Kommunikationsanlass erschwinglich sein sollte. Die Postkartensendung sollte von ähnlicher Kraft und Energie wie die des Telegramms sein: »The telegraph […] performs some good services for English style. The periodic sentence, the clean-cut sentence, the readily understood sentence are at a premium on the telegraph. It thus serves clearness and force rather than elegance.«[2] Damit gründet die *Correspondenzkarte*, wie sie in Österreich und Deutschland zunächst genannt wurde, auf einem neuen Stilideal, d. h. dem der größtmöglichen zeichenhaften Direktheit. Die Qualität einer Postkarte wurde im Gegensatz zu den Kriterien des Briefes nicht nach Quantität der Mitteilung oder sprachlich elaborier-

1 Vgl. ausführlich Anett Holzheid: Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie, Berlin 2011, S. 120–134.

2 Robert Lincoln O'Brien: Machinery and English Style, in: The Atlantic Monthly, 94/564 (1904), S. 464–472, hier S. 470.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

ter Qualität bzw. exklusiver Intimität bemessen, sondern nach der Maximierung der Zeichenenergie. Die Ökonomie der Signifikation, deren Alltagsmedium die Postkarte sein sollte, lautete: Maximierung der Kommunikation durch minimierten Zeicheneinsatz. Innerhalb der Briefkommunikation materialisierte sich durch die Postkarte das neue Ideal der Beschleunigung und Streuung sowie Sicherung von Kommunikation durch einen kontinuierlichen Informationsfluss in Form von Kurz- und Kürzestmitteilungen, wodurch gewissermaßen die Idee der SMS in der analogen Medienwelt vorweggenommen wurde. Dieser systemische Wechsel kommunikativer Haushaltung, der durch Einführung und Nutzbarmachung eines neuen Mediums erfolgte, exemplifiziert auf eindrückliche Weise Marshall McLuhans mit Blick auf das globale Dorf gewonnene populäre Diktum, »›dass das Medium die Botschaft ist‹, weil eben das Medium Ausmaß und Form des menschlichen Zusammenlebens gestaltet und steuert«.[3]

Die *Postkarte*, wie das Medium in leicht modifizierter Form ab 1872 im Deutschen Kaiserreich offiziell genannt wurde, war das Medium des Zeitgewinns, indem durch das Herunterbrechen von Kommunikationsverpflichtungen auf sofortige kleine Botschaften der alltägliche Handlungsspielraum von Sender und Empfänger vergrößert wurde, etwa für eine kurzfristig Verabredung am Abend, für die Absage einer Klavierstunde am Nachmittag oder für eine Buchbestellung beim Verlag. Das Prozessieren der Information erfolgte bei Sender wie Empfänger schneller als per Brief, obwohl beide auf demselben effizienten, stabilen und verlässlichen Distributionssystem von Post und Eisenbahn beruhten, das in den Ländern Europas vorbildlich ausgebaut war.[4]

3 Marshall McLuhan: Das Medium ist die Botschaft (1964), in: ders.: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Frankfurt am Main/Hamburg, 1970, S. 17–30, hier S. 18.

4 Vgl. Gregory Ulmer: The Post-Age, in: Diacritics 11/3 (1981), S. 39–56. Der amerikanische Großunternehmer Elias Hasket Derby (1839–1899) forderte mit Blick auf Europa 1873 für die USA ein staatliches Distributionssystem nach dem Vorbild Englands und Belgiens, bei dem Telegrafie- und der Postverkehr in einer Hand lägen, um wettbewerbsfähig zu sein, was auch den Kriegsfall mit einschloss: »The interests of commerce and society imperatively demand a reduction of telegraph rates. We must have, and that soon, in connection with the general post-office, not only the postal card, but the double letter, the sample package, and the twenty-five cent telegram.« Elias Hasket Derby: The Telegraph and the Post-Office, in: The Atlantic Monthly 31/184 (1873), S. 230–236, hier 236.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

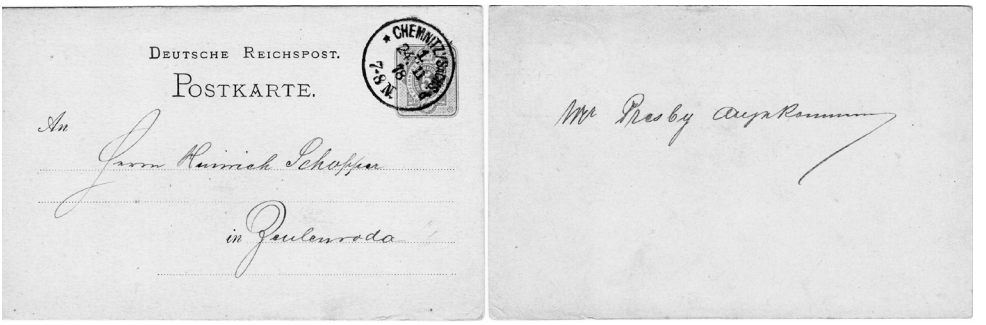

Abb. 1: »Mr Presby angekommen«, Postkarte von Chemnitz nach Zeulenroda, 24. 11. 1878, 7-8N.

2. Postkarte als neue Sendungsform

Einen bürgerlichen Privatbrief zu verfassen beinhaltete Mitte des 19. Jahrhunderts einen zeitintensiven wie anspruchsvollen, bisweilen über mehrere Tage sich erstreckenden Kompositionsakt, da der Brief als Medium der schriftlichen Konversation und der Bildungseliten inhaltlich wie formal symbolisch hoch aufgeladen war. Multifunktional überfrachtet beanspruchte das Genre einen Akt der Balance aus subjektiver, origineller Expression innerer und äußerer Erlebniswelten, Herstellung von Privatheit sowie der exakten Widerspiegelung des Beziehungsverhältnisses zwischen Sender und Empfänger bei gleichzeitiger Anwendung textstruktureller Ordnungsprinzipien, lexikalischer Formeln sowie der geflissentlichen Beachtung symbolischer Zeichenhaftigkeit parasprachlicher Elemente wie Papierqualität, Format, Zeilenabstand, Zeilenumbrüche etc. Mit der Postkarte wurde dieses semiotische Konglomerat für einen Teil brieflicher Bedürfnisse – für den Bereich des profanen brieflichen Betriebsalltags – zum verzichtbaren Ballast erklärt und von Heinrich von Stephan (1831–1897) der Appell zur Konzentration auf die »nackte Mitteilung«[5] ausgegeben (vgl. Abb. 1). Den intensiven Briefsendungen stellte die Postkarte die Idee der kontinuierlichen und – wann immer notwendig – schnellen Taktung von Information innerhalb des sozialen kommunikativen Netzwerks gegenüber. Der Schriftsteller Edward Fitz Gerald (1809–1883) beispielsweise zeigte sich besorgt um die Gesundheit des aus Jugendzeiten bekannten Freundes James Spedding, nachdem dieser von einem Auto angefahren worden

5 Heinrich von Stephan: Denkschrift zur Einführung des Postblatts (1865). Autograph des Museums für Kommunikation Frankfurt am Main [I Cae5 103], vollständig abgedruckt in: O. Veredarius: Das Buch von der Weltpost. Entwickelung und Wirken der Post und Telegraphie im Weltverkehr, Berlin 1885, S. 29f.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

war, und erbat daher von dem ebenfalls befreundeten William Mowbray Donne (1833–1908), täglich eine Nachricht zum Gesundheitszustand des Freundes per Postkarte zu erhalten. In einem Brief schreibt Fitz Gerald an Mrs. Kemble dazu 1890: »I wrote to Mobray Donne to send me just a post card daily, if he or his wife could, with but one or two words on it, ›Better,‹ ›Less well,‹ or whatever it might be. […] I rely on the post card for but a night's delay.«[6] Die Postkarte – in ihren Varianten als günstige innerstädtische Postkarte, als Postkarte mit Rückantwortmöglichkeit, als exklusive Rohrpostkarte oder als reguläre Karte für den Inlands- oder Auslandsverkehr sowie als Kriegspostkarte – diente somit als eine spezifische Sonderform des Kurzbriefes der Beschleunigung des Briefwesens unter dem Geschwindigkeitsprimat der dampfbetriebenen Transportmedien, den innerstädtischen pneumatischen Rohrpostanlagen sowie dem Ideal funktelegraphischer transatlantischer Reichweiten:

»The telegraph, now, has made even our letters telegraphic, and we imagine the multiplication of occasions for writing to have acted upon people's minds very much as it has done on their hands, and rendered them dashy and scrappy and indistinct. In fact, it may be questioned whether we any longer write letters in the real sense at all. We scribble off notes and jot down abbreviated dispatches and memoranda, and at last the postal card has come to seem to us the ideal epistolary form.«[7]

Obgleich das neue Schnellkommunikationsmedium breite Verwendung und auch Zuspruch fand, formte sich in den Anfangsjahren insbesondere in den Reihen der weiblichen bürgerlichen Mittelschicht ein von Postkartenverweigerung getragener konservativer kulturkritischer Diskurs aus, der eine spürbare Geringschätzung in den eigenen Kreisen als eine generelle Ablehnung des Mediums zu begründen suchte. Grundlage für diese medienkritische Debatte der Anti-Modernisten, über die sich ein bürgerliches Medienbewusstsein artikulierte, war die Deutung der Postkarte als inferiores Substitut des Briefes. Gemäß dieser Haltung wurde eine Postkartensendung unabhängig von ihrem Informationswert als ein beleidigender Akt gegenüber der Adressatin gedeutet, war doch scheinbar mit der Postkarte alles erlaubt, was sich per Briefetikette verbot. Beispielsweise wurde auf einer Postkarte die tintengeführte kalligrafische Handschrift, die im Brief normative Notwendigkeit war, ersetzbar durch die in geschäftiger Eile dahingeworfene Bleistiftschrift. Über die Differenz zwischen den beiden Schriftmedien Postkarte und Brief gibt die Sprache selbst Auskunft, wobei die Verben zur Bezeichnung des

6 o. A.: Edward Fitz Gerald, in: The Living Age, 184/2387 (1890), S. 815–823, hier S. 821.
7 o. A.: Recent Literature. Correspondences of Channing and Miss Aiken, in: The Atlantic Monthly 35/209 (1875), S. 368–371, hier S. 368.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Umgangs mit dem jeweiligen Medium zwei kognitive Konzepte aufweisen: Während ein Brief im ausgehenden 19. Jahrhundert förmlich *verfasst* oder etwas formloser *geschrieben* wird, geht der Postkarten-Schreibakt aufgrund seiner im Durchschnitt geringen zeitlichen Dauer und moderaten intellektuellen Beanspruchung sowie maximalen Textreduktion in der *Adressierung* bzw. gewissermaßen im übergeordneten Akt des *Schickens* bzw. dem Vorgang der *Sendung* auf.

In dem Roman *Don Orsino* (1892) von Francis Marion Crawford (1854–1909) schreibt Maria Consuelo aus Ägypten in einem Brief an Don Orsino: »If you are busy, write a word on a post-card, just to say that nothing is the matter.«[8] Die von den Modernisten geschätzte erleichternde Entkonventionalisierung der Kommunikation wurde von den Kritikern als verwerflicher Leichtfertigkeitsgestus empfunden. Da ein Privatbrief ein materialisiertes Zeichen der Beziehungsinvestition darstellte, wurde die ohne Aufwand zu versendende Karte als ein zeichenhaftes Verwehren, als unzulänglicher Beziehungsbeweis und rabiater Fauxpas gedeutet. In vielen Ländern wurde in Familienzeitschriften und Korrespondenzmanualen gegen die Postkarte angeschrieben. So gibt etwa ein amerikanischer Ratgeber unter dem schlichten Titel *Don't* (1883) an: »Don't conduct correspondence on postal cards; a business message on a postal card is not out of the way, but a private communication on an open card is almost insulting to your correspondent. It is questionable whether a note on a postal card is entitled to the courtesy of a response«.[9] Demnach gehörte es zum guten Ton, eine erhaltene Postkarte geflissentlich zu ignorieren bzw. gar nicht erst anzunehmen.

Wenn über derartige Verlautbarungen expliziert wurde, dass mit der Postkartensendung anstelle einer Briefsendung die Errungenschaften der Briefkultur und damit zivilisatorischer Fortschritt verraten würden, so wurde mit dieser Kritik im Eigentlichen der Versuch unternommen, den durch die Postkartenpraxis verursachten Privilegienverlust zu kompensieren. Denn dieser neue, dem Versenden von Postkarten eigene Habitus lakonisch-sachlicher und zunehmend auch spielerischer und kreativer Informalität wurde im großen gesellschaftlichen Maße gepflegt: Indem gleichermaßen Kinder wie Senioren, Hausangestellte wie Adlige, Schneiderinnen und Büroangestellte sowie Geistliche einander Postkarten schickten, wurden alle Bevölkerungskreise in die Praxis postalischer Versendung und postalischer Autorschaft eingebunden. Das Wissen, dass zugleich jede Karte, die eben als Postkarte offen verschickt wurde, potentiell eine nichtadressierte Leserschaft entlang des Distributionswegs zu erwarten hatte, verlangte insbesondere im privaten Bereich je nach Situation besondere Strategien der Kodierung, der Selbstdarstellung

8 Francis Marion Crawford: Don Orsino, New York/London 1892, S. 413.

9 Redaktion: Notices of New Books, in: New Englander and Yale Review, 42/177 (1883), S. 844.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

und der Camouflage. Nicht zuletzt entwickelten sich die auf Post- und Ansichtskarten inklusiven Grußformeln, die das Umfeld des adressierten Empfängers mit Grüßen bedachten, aus den Erfahrungen, dass die Karte offen oder heimlich herumgereicht und von vielen betrachtet wurde. Vor allem Haus- und Postangestellte sowie Geschwister und Eltern pflegten die interessierte Lektüre der vom Briefgeheimnis ausgeschlossenen Karten, um das »Erlesene« in die lokale Tratschkultur einbringen zu können. 1877 bezeichnete eine Leserin des *Atlantic Monthly* diese allgemeine unmoralische Leselust als *Heteropsis*, d. h. die Fremdschau, in Anlehnung an das gewohnte ungewollte Mithören eines mündlichen Gesprächs (*Heterophemie*). Gegen dieses hochattraktive »Mitlesen wider Willen« schlägt sie, wie ebenfalls von einigen anderen Zeitgenossen angeregt wurde, vor, die Postkarte abzuschaffen und durch ein günstiges gummiertes Blatt, das verschlossen werden könne, zu ersetzen:

»My grudge against the postal card is that it is gradually developing an affection of the eye – in others as well as myself – which on the hint of Mr. Grant White's ›heterophemy‹ I may call *heteropsis*; that is, the tendency to read against your own will postal cards not addressed to yourself. […] Why could not government withdraw the postal and give us instead a very small piece of stamped (one cent) paper, gummed for folding and fastening in the decent fashion of eld?«[10]

Die Postkarte als das kleine *Postal* ist das erste analoge mobile Medium, das die Rolle des Senders in der Gesamtbevölkerung demokratisch einübte und die Hürden zur Teilnahme an der Fernkommunikation erheblich herabsetzte. Darüber hat sich zudem ein Bewusstsein für die Differenz von Brief und Postkarte ausgebildet: Keineswegs durfte die Postkarte etwa in bildungsbürgerlichen Beziehungen an die Stelle des Briefes treten. Die Postkarte war vielmehr ein Mehr an Sendung, das um einen Aufschub bat oder die Wartezeit bis zu der nächsten Briefsendung erträglicher machen wollte und war daher selbst nicht als Zeichen des Mangels, sondern als das der Üppigkeit deutbar. Zumeist implizierte dieses Zeichen, dass der Aufschub der brieflichen Sendung aufgrund von berufsbedingtem Zeitmangel oder gesundheitlicher Unpässlichkeit erfolgte. Hermann Brochs Roman *Die Schlafwandler* (1931/32) enthält eine Szene, in der 1903 der häufig zu Ansichtskarten greifende junge Protagonist August Esch in einen privaten Brief investiert hatte und nun vergeblich auf Antwort von der Adressierten wartet. Entscheidend hierbei ist die gewählte Erzählerperspektive, die dem Leser um 1932 die Enttäuschung jenes 30-jährigen Kölner Handlungsgehilfen als erwartbare und nachvollziehbare Reaktion nahelegt: »Natürlich war es eine Kränkung für Esch, daß Frau Hentjen

10 o. A.: Editorial, in: The Atlantic Monthly, 39/234 (1877), S. 487.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

seinen Brief noch immer nicht beantwortet hatte, wo es doch im kaufmännischen Leben üblich ist, einen Brief in angemessener Frist zu erledigen, und gar ein Privatbrief zweifelsohne eine gewisse und nicht alltägliche Leistung darstellt.«[11] Broch, selbst ein pflichtbewusster Briefeschreiber, ließ sich eigens Postkarten mit Vordruck anfertigen – »Ich bin so überlastet mit Arbeit, daß ich gegenwärtig absolut unfähig zum Briefschreiben bin. Mit Grüßen und guten Wünschen« – und bedauerte am Ende seines Lebens, zu viel Zeit für das Briefeschreiben verwandt zu haben.[12] In dem Roman zeichnet Broch sehr genau nach, inwiefern zwischenmenschliche Beziehungen durch den je spezifischen Gebrauch von unterschiedlichen Medien gestaltet und zum Ausdruck gebracht wurden. Kriterien wie die soziale Position von Sender und Empfänger, Geschlecht, Situation sowie Übereinkünfte über den Mediengebrauch und persönliche Vorlieben waren maßgeblich bei der Entscheidung, ob eine unbebilderte Postkarte oder besser eine bebilderte farbige Ansichtskarte – und wenn ja, mit welchem Motiv und welcher ästhetischen Qualität – versendet werden sollte. Broch skizziert diese soziokulturellen Parameter anhand einer Reiseszene, in der sich Esch auf dem Weg nach Mannheim befindet, um dort seine neue Stelle als Lageroberbuchhalter einer Spedition anzutreten, und während des Zwischenaufenthalts am Mainzer Bahnsteig an ihm vertraute Menschen denkt, die er an diesem Tag nun in Köln zurückgelassen hatte:

»[Er] wollte ihnen was Gutes tun, und da der Zeitungsmann eben seinen Wagen heranschob, kaufte er zwei Ansichtskarten. Vor allem hätte Martin einen Gruß verdient; freilich schreibt man einem Manne keine Ansichtskarten. So füllte er zuerst eine an Hede aus; die zweite bestimmte er für Mutter Hentjen. Dann überlegte er, daß er für Frau Hentjen, die doch stolz war, vielleicht beleidigend sein würde, zugleich mit einer Angestellten eine Karte zu erhalten, und weil es ihm heute nicht darauf ankam, zerriß er die erste und sandte bloß die an Mutter Hentjen ab; sie und alle lieben Freunde und Bekannten und die Fräulein Hede und Thusnelda grüße er herzlich aus dem schönen Mainz. Danach fühlte er sich wieder ein wenig einsam […].«[13]

Der Angestellte Esch sendet Ansichtskarten an Frauen, wenn er Sehnsucht oder Langeweile verspürt. Neben einem gefälligen Motiv benötigt er für die Sendung, so will es scheinen, lediglich Name und Adresse. »Und dann besorgte er sich wie-

11 Hermann Broch: Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie, Bd. 1, hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main 2012, S. 247.

12 Hermann Broch: »Heute […] erkenne ich schreckerfüllt, daß ich mein Leben vertan […] und an dieser Verschleuderung ist wohl zu fünfzig Prozent die Briefschreiberei schuldtragend«, zitiert nach: o. A.: Broch-Briefe. Der Korrespondent, in: Der Spiegel 10 (1958), S. 50–52, hier S. 50.

13 Broch: Die Schlafwandler (wie Anm. 11), S. 194.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

der einmal Ansichtskarten und sandte sie an eine Anzahl Mädchen, mit denen er in den letzten Jahren geschlafen hatte und an deren Namen er sich erinnerte.«[14] Auch wenn diese Szene Broch vordergründig zur Gestaltung einer detaillierten Charakterstudie und -entwicklung dient, so spiegelt sich in Eschs Profil das moderne Sendungsbewusstsein gekoppelt an ein Selbstverständnis, das der etablierten prototypischen Rollenverteilung von männlich aktivem Sender und passivem weiblichem Empfänger folgt. Zugleich dokumentiert Brochs Fiktion eine Ansichtskartenpraxis um 1903 und das männliche wie allgemeine Wissen darüber, dass Bildkarten bei Mädchen und Frauen schichtübergreifend eine beliebte Gabe waren, die sie von den männlichen Bekannten und Verwandten einforderten, sobald diese auf Reisen waren.

Zunächst ist jedoch noch einmal auf die Differenz von Postkarte und Brief einzugehen. Während der Leser des Romans über die Inhalte von Eschs verfassten Briefen unterrichtet wird, erfährt er über die Gestaltung der Ansichtskarten nichts. Charakteristisch indes ist für Broch der einsame oder gesellige Moment, aus dem heraus die Karten adressiert werden. Dies spiegelt den wichtigen Produktionsunterschied: Im Gegensatz zum Brief, der die Einsamkeit der Schreibstube abfordert, wird die Postkarte im Café, beim Bier, in der Wartehalle und Feierrunde oder direkt auf der Poststation verfasst, d. h. die Karten enthalten ein Sendungsbewusstsein, das an die Eroberung der öffentlichen Räume und der um 1900 praktizierten Teilnahme am öffentlichen Leben geknüpft ist. Als Teil dieses Sendungsbewusstseins stellt sich auch eine von Simultaneität geprägte Wahrnehmung ein, wenn aus dem gegenwärtigen Erlebnismoment zugleich der Adressat am anderen Ort imaginiert wird und in kurzer Folge hintereinander mitunter eine stattliche Anzahl an Karten versendet wurde. Auf einer bildlosen Postkarte an seine Frau Martha teilt Sigmund Freud aus Italien am 5. September 1902 mit: »Wir waren heute in Pompeji, wo es extra heiß war. Natürlich einzig interessant, u von dort aus habe ich das Telegramm beantwortet, auch 20 Ansichtskarten aufgegeben.«[15]

Während auf Postkartentextebene einerseits Formularisierung und Standardisierung im Dienste der Effizienz betrieben wurden, galt andererseits das Prinzip der individuellen Bewertung des Nachrichtenwertes und der Ausdruck des Gestaltungswillens im Sinne einer größeren Freiheit. Dies bezog sich anfangs besonders auf die behördliche und die geschäftliche und immer stärker vor allem auch auf die private und Liebeskommunikation. Die unaufschiebbare kleine Mitteilung, gewissermaßen ein atomisierter Briefbestandteil, sollte aus dem Moment

14 Ebd., S. 233.

15 Sigmund Freud: Unser Herz zeigt nach dem Süden. Reisebriefe 1895–1923, hrsg. v. Christfried Tögel unter Mitarbeit von Michael Molnar, Berlin 2002, S. 163–164, hier S. 164.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

heraus unverzüglich den Empfänger erreichen, mit dem Ziel der Vermeidung von Störungen, Missverständnissen, Enttäuschungen und der Optimierung von Sendungsprozessen. Dadurch entwickelte sich ein Bewusstsein, angebunden an das Distributionssystem der Post, die Sendungen mehrmals pro Tag zustellte, immer auf Sendung und Empfang eingestellt zu sein. Neu geregelt wurde über die Postkarte, welche Informationen wann und wem kommuniziert werden sollten. Beispiele hierfür sind die schnelle Replik, d. h. das notwendige Signal zur Zusage oder Absage der Teilnahme an Veranstaltungen, die Kurzinformation über Ankunftsdaten bzw. aktuelle Adress- oder Aufenthaltsdaten mobiler Bürger (Geschäftsleute, Wissenschaftler, Freizeitreisende). Neben den faktenbezogenen Kurzmitteilungen, die Fragen, Antworten, Handlungsanweisungen und deren Bestätigungen enthielten, oder einfach auch eine selbstmotivierte wissensinteressierte Teilnahme an der Informationsgesellschaft gestattete,[16] diente die Kartensendung dazu, den Kanal störungsfrei operabel zu halten. In vielerlei Hinsicht übernahm die Postkarte die Funktion phatischer Kommunikation, einer Para-Sendung, mit der die Sendungen von brieflichen Inhalten, Waren, Geld oder die Reisen von Personen vorbereitet und koordiniert wurden. Sie war in diesen Fällen weniger eine informative Sendung als überhaupt die Voraussetzung für eine Sendung.

Genealogisch und in ihrer Nutzung selbst stellt die Postkarte also ein Vermittelndes zwischen den eingeführten Medien des modernen Verkehrs, d. h. den Fernkommunikationsmedien Brief, Telegramm und Telefon dar, das oftmals als Versicherungssignal die Fortsetzung der Kommunikation in einem anderen Medium avisierte. Systemisch gesehen, wurde über das allgemeine Senden von Postkarten das Distributionssystem der Post zum Zwecke der optimierten Verbindung zu einem Signalsystem umfunktioniert, um etwaige Störungen in der Kommunikation im Vorfeld abzuwenden. Daraus erwuchs die neue Erwartungshaltung, dass Nichtkommunikation unentschuldbar und die höhere Output-Aktivität von Sendung und Respons per Postkarte eine Verpflichtung seien (vgl. Abb. 2, S. 155).

Verkehr, Mobilität und Temporalisierung sind die Konstituenten dieses Mediums. Die Postkarte wurde zu einem Signalträger in einer neuen Zeit des allumfassenden Verkehrs, wobei sie entscheidenden Anteil daran hatte, eine neuartige Signalkultur im Alltag zu etablieren. Beteiligt daran waren »Medienplaner« der Post sowie Verlage, Künstler, Papierindustrie und eine explorierende Nutzerschaft. Postkartensendungen wurden ebenso freiwillig verschickt wie auf Bestel-

16 Im medialen Verbund von privater Postkarte und Massenmedium schickten Leser beispielsweise Fragen und Problembeschreibungen an die Redaktion von Zeitschriften, die eine Art Leser-helfen-Leser-Forum unterhielten. Auf die publizierten Fragen wurden ebenfalls in Form von Postkarteneinsendungen Antworten geliefert, die wiederum in der Zeitschrift abgedruckt wurden.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

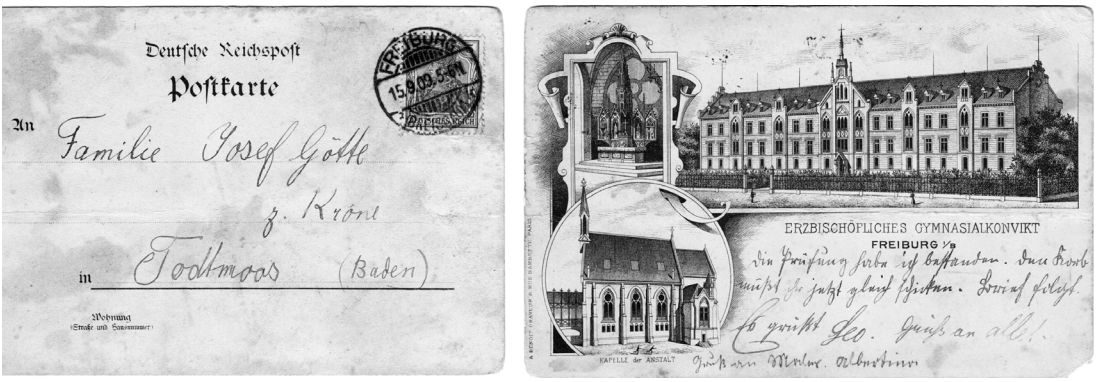

Abb. 2: »[*Erzbischöfliches Gymnasialkonvikt Freiburg i/B*] Die Prüfung habe ich bestanden. Den Korb müßt ihr jetzt gleich schicken. Brief folgt. Es grüßt Leo. Gruß an alle! / Gruß an Maler Albertina, verschickt, 15. 09. 1909, 5-6N.

lung adressiert.[17] In allen Fällen ist es ein Medium, das den Moment impliziert und den Moment zum mitteilbaren Wert werden lässt. In diesem Sinne ist die Postkarte das Medium der Ungeduld, das einfordert, dass selbst die Mittelbarkeit des Mediums überlistet und der Eindruck von Unmittelbarkeit erzeugt werde. Das Ideal für Postkarten, die über kürzere oder mittlere Distanzen verschickt werden (innerstädtisch, innerhalb eines Landes), ist die Verdichtung dreier Momente: das auslösende Ereignis, die Sendezeit (begrenzt durch Postausgangsstempel und Posteingangsstempel) und die Rezeption. Die Ansichtskartensendungen, die von Fernreisenden über weite Strecken verschickt wurden und viele Hände durchliefen, ließen das kleine Alltagsmedium hingegen gerade zum Träger der Spuren des Weges und des modernen Wunders der bewältigbaren Distanzen werden, das – eben nicht durch das Pressebild, sondern individuell aus der Ferne adressiert – zwei Orte des Globus miteinander verbindet.

17 Dass die Postkarte in besonderen Maße kommunikationsverpflichtend werden konnte und eben dabei die Dialektik von Freiheit und Kontrolle der Moderne erkennen lässt, soll ein Beispiel erhellen: Gemäß des 1880 überarbeiteten Steuergesetzes der USA waren Mitarbeiter der Steuerbehörde dazu verpflichtet, die tägliche Arbeitsleistung per Postkarte zu reportieren: »By a regulation of the office, every enumerator is required to report every day by postal card to his supervisor, and also to Washington, the amount of work he has done during the day. The effect of this check on indolence and procrastination will be very great. By it the Superintendent has direct control over the personnel of his entire corps, and will be enabled to hold his work well in hand, and to see that every private of his great army is on the march«, Charles F. Johnson: The Census Laws, in: The North American Review 131/285 (1880), S. 135–142, hier S. 137.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

3. Die Freiheit der Sendung

In ihrer rasanten Entwicklung vom kleinen Textmedium zu einem Hybrid aus Text- und Bildpartikeln (Handschrift, Typografie, Lithografie, Fotografie, Zeichnung und aufgeklebten Materialien) bündelt die Postkarte simultan mehrere Mittel der Expression. Durch die individuelle und seit den späten 1870er-Jahren florierende industrielle Bebilderung von Postkarten wurde die »nackte Mitteilung« durch Begleitelemente symbolisch aufgewertet und in ihrer Eigenständigkeit gegenüber dem Brief bestätigt. In einem Prozess gegenseitiger explorativer Verstärkung reizte die Luxuspapierindustrie mit einer Variantenbreite an Druckverfahren und Veredelungen (z. B. Handkoloration, Duftstoffe) Kunden zum Konsum von Bildkarten und ließ sich aufgrund deren extensiv-kreativen Umgangs mit den Karten zur weiteren Schaffung von immer neuen bildgeleiteten Versendungsanlässen inspirieren. In derartiger bildgelenkter medialer Erweiterung fand zunächst eine Marginalisierung des Textes statt, indem Ansichts- oder Bildmotiven auf Kosten des für die verbale Botschaft vorgesehenen Anteils mehr Fläche auf der Kartenrückseite zugewiesen wurde. Die Menge der versandten Bildkarten brachte die Post 1905 schließlich dazu, das Bild-Text-Verhältnis neu zu definieren. Mit Vorbildfunktion wurden die eigenen Postkartenformulare zugunsten von mehr Gestaltungsfläche für Endverbraucher und Postkartenindustrie umgestaltet, indem das vormalige Adressfeld, das der gesamten Vorderseite der Postkarte vorbehalten war, um die Hälfte reduziert wurde. Um 1900 ist die offen verschickte Bildpostkarte aufgrund ihrer visuellen Attraktivität zum Prototyp der »Postkarte« geworden, die für die einfache Sendung und die Vereinfachung der Sendung durch die Kombinatorik der Codes steht (vgl. Abb. 3). Auf dieser Basis ist sie zuallererst bebildertes Billett, kleines Plakat, privates Foto oder massenindustrielles Bildprodukt, das erst in der Verwendung als Sendung zur Postkarte wird.

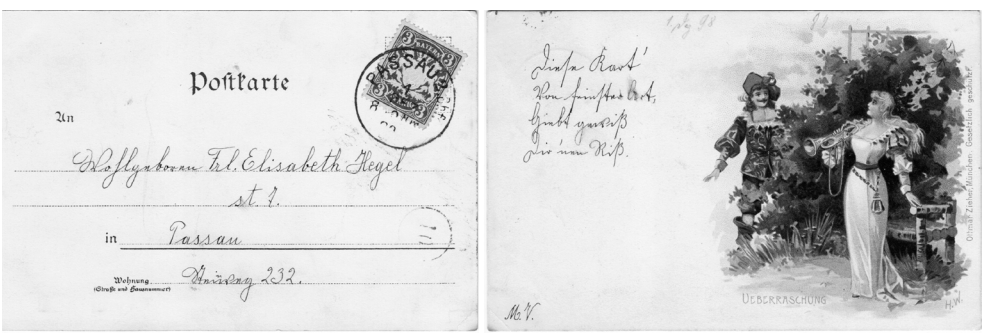

Abb. 3: »[Überraschung] Diese Kart' / von feinster Art, / Giebt gewiß / Dir 'nen Riß. M.V.«, Postkarte innerhalb Passaus verschickt, 01. 12. 1898, 8–9N.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Als gesendetes Produkt aus spezifisch ausgewählter Bildkarte mit eventuellen künstlerischen Zusätzen (Musiknoten, Liedstrophen etc.) sowie gewählter und symbolisch positionierter Briefmarke, Poststempel und einer individuellen Hinzufügung handschriftlicher Elemente wie insbesondere der Adresse wird die Postkarte zum Unikat, das ein plurikodales Einmaligkeitsmoment darstellt.

Durch die Vielfalt präfabrizierter Bildkarten wurde das Medium für alltägliche wie auch für besondere Situationen und Bereiche adaptierbar und als Universalmedium verankert. Die Postkarte wurde zur informellen Karte, die den Besuch von unterschiedlichen Orten und die physische oder gedankliche Teilnahme an Ereignissen durch die eigene Signatur und den Poststempel bestätigte. Zu Basiskonstituenten von Postkartenaussagen, die ohne Schrift auskamen, zählten konstatierend bis affirmativ-expressiv: *Ich lebe noch, ich bin an dir interessiert, ich bin, ich bin gerade hier, ich grüße Dich!* Diese Bildgrußaussagen wurden zum Ausdruck der innigen Beziehung geradezu seriell verschickt, sei es durch die gleichzeitige offene Versendung einer mehrteiligen und separat an dieselbe Adresse gerichtete Bildkartenserie, sei es wohl portioniert in Form eines mehrteiligen Postkartengrußes zum Morgen, Mittag und Abend. Der Baedecker-Reisende um 1900 wiederum versendete Ansichtskarten und Kunstpostkarten, deren Abbildungen auch im Baedecker zu finden waren und verlängert damit signalhaft den Reiseführer, wobei er mit dem Medium ebenfalls etwas »anzeigt«, anstelle es zu beschreiben.

Der Wunsch oder die Pflicht zum Kontakt werden per Postkarte als Einschreibungen der Kontaktwilligkeit oder Kontaktbereitschaft realisiert. Besonders in Kriegszeiten, aber auch bei Reisen oder im Krankheitsfall wird die Postkarte als Kombination aus überindividuellem Bild und individueller Handschrift zum prototypischen Medium für die Sendung des Lebenszeichens. Beispielhaft berichtet etwa der Breslauer Kaufmann Theodor Oschinsky (1844–1907) über seine Schiffsreise nach Palästina 1906: »Nach unserer Landung setzen wir bei schönstem Wetter uns in die bereitstehenden Wagen und fahren durch das saubere Städtchen zum Hotel Carmel. Wir begeben uns in das Schreibzimmer und fallen über die ausliegenden Postkarten her, weil jeder seinen Lieben wieder einmal ein Lebenszeichen geben will, das erste aus Palästina.«[18] Der zeitgenössische Leser wird diese Beschreibung auch mit einem medialen Großereignis in Verbindung bringen: Die Palästina-Reise von Kaiser Wilhelm II im Jahr 1898 wurde nicht nur von Pressebildberichten begleitet, sondern in der Folge wurden in großer Variantenzahl auch Erinnerungspostkarten (ein Beispiel für das Postkartengenre der Ereigniskarten) produziert und über den Globus gesendet.

18 Theodor Oschinsky: Mein Aufenthalt in Palästina, in: Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum 7/5 (1907), Spalte 141.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Abb. 4: *Gruss aus Heidelberg*, Postkarte von Heidelberg nach Bruchsal, 24. 08. 1893, 6–7N.

Infolge des codalen Shiftings von der Schrift zum Bild konnte die Schrift als fakultativer Zusatz begriffen und für visuelle Experimente nutzbar gemacht werden. Die Befreiung von der linearen Briefschrift und die in neuer Weise reduzierte Nutzung der Visualität (z. B. Himmelsschrift, d. i. eine handschriftliche Kurzbotschaft im Himmelblau der Ansichtskarte) wertete die Schrift im visuellen Gesamtgefüge der Sendung ikonisch auf. So entwickelte sich die Postkarte zum Träger eines Spiels mit den Zeichen, in deren Zentrum die Subjektivität des Senders stand, dessen Beziehungen zur Um- und Mitwelt signalisiert wurden, sei es durch eine Vereinspostkarte, eine Karte mit romantischem Liebesmotiv, einer Opern- oder Filmstar-Porträtkarte. Durch die Adressierung der Karte mit oder ohne präfabrizierter Bild-Text-Botschaft (vgl. Abb. 4) ließ sich eine Identifikation mit Realereignissen oder Wunschwelten ebenso subtil oder plakativ kommunizieren wie eine eher auf Vermittlung zielende Sendung eines soeben entdeckten neuen Abbildes aus der Erlebniswelt.

In ihrer Weiterentwicklung zur Bildkarte ist die Postkarte Speichermedium wie Illusionsmedium für Situationen des Leichten, Feierlichen, Amüsanten, des Unproblematischen, des Phatischen und ist vor allem zum Möglichkeitsraum des Augenblicks geworden. In gleichem Maße wurde über die Postkarte symbolisch materialisiert, dass Zeit in kleinen Einheiten wahrgenommen wird, die ersehnt wird, ebenso wie sie zur Gänze genutzt werden möchte. Dieses Zeitgefühl verbindet sich mit dem Bewusstsein des Raumgefühls und der Einsicht, dass soziale Verbindungen sich so leicht wie nie knüpfen lassen, aber Verbindungen in der mobilisierten Moderne selbst der Flüchtigkeit unterworfen und daher prekär sind.

Das mit der Postkarte eingeübte Sendungsbewusstsein prägte ein neues Selbstbewusstsein: Das aktive Signalisieren wurde zum selbstverständlichen Bestandteil des modernen Individuums und hatte zum Ziel, Verbindungen zu schaffen, die eigene Position anzuzeigen und Aufmerksamkeit zu generieren. Um 1900 musste

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

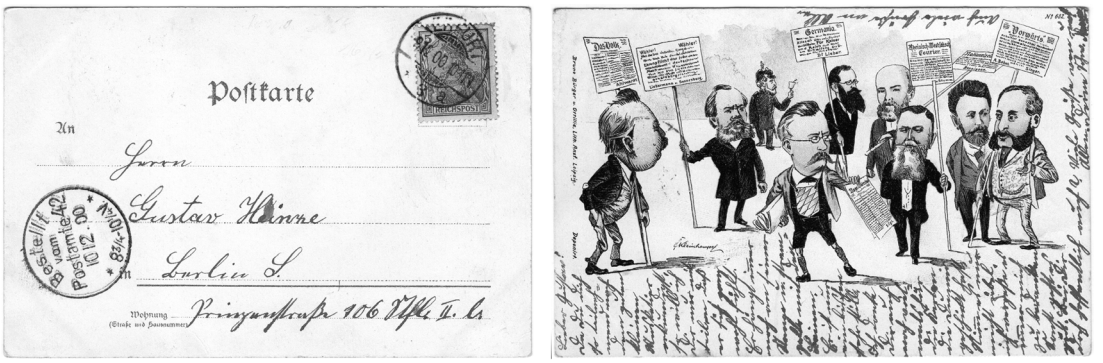

Abb. 5: *Deponirt. Bruno Bürger u. Ottilie, Lith. Anst. Leipzig, No 682*, Postkarte von Erfurt nach Berlin, 09. 12. 1900, 10–11V.

nicht mehr in gleichem Maße wie um 1800 Individualität erschrieben und erarbeitet werden, vielmehr bestand um 1900 eine wichtige Aufgabe darin, Individualität in der Sozialität zu sichern. Um 1900 hat sich der Mensch, das macht das Medium Postkarte deutlich, als aus einer Vielzahl an Momenten bestimmt erfahren. Demzufolge ist auch sein Stil dem Eindruck des Moments gewidmet. Eine Postkartensendung mit Kitsch-Motiv – geschönt und retuschiert – beschwört geradezu den intensiv erlebbaren Moment in einem weitgehend versachlichten Alltag.

Friedrich Kittlers Diagnose, dass der Mensch durch die Signalmedien der industriellen Moderne seine Darstellungsmittel einer Zeichenökonomie überantwortet habe und hinter dem Ökonomiediktat verborgen nicht mehr erkennbar sei, ist ebenso nachvollziehbar, wie aber auch ersichtlich ist, dass Kittlers Standpunkt die Genese des Mediums Postkarte vor der Folie der Briefkultur und ihrer literarischen Werte betont: »Seitdem es Telegramm und Postkarte gibt, ist Stil nicht mehr Der Mensch, sondern eine Zeichenökonomie«.[19] Dagegenzuhalten ist, wie an den Postkartendokumenten aus der Zeit um 1880–1930 ablesbar, dass das Medium einen neuen Stil etabliert hat: den der kleinen selektierten und vorwiegend visuellen Zeichen, die in der Summe der Sendungen (getroffene Auswahl und Gestaltung) den Stil des einzelnen erkennen lassen. Über die Nutzungserweiterung vom ursprünglichen Medium der nur sachlichen Information zum Bild-Text-Medium und phatischen Bildmedium wurde ein Bewusstsein für eine Sendungsbereitschaft aus dem Unmittelbarkeitserlebnis heraus geschaffen, das unabgeschlossen ist. Auch wenn einige Postkarten als durchkomponierte kleine Kunstwerke der Miniaturisierung gestaltet wurden, bleibt das Formdispositiv der Postkarten geprägt von

19 Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800–1900, 4. vollständig überarbeitete Auflage, München 2003, S. 231.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Rahmenlosigkeit und einem Gestus der unfertigen Skizze oder dem holzschnittartigen Zugriff. Mit einer spezifischen Konzentration auf den Augenblick erscheinen die Elemente der Postkarte heterogen und fragmentarisch ineinandergefügt (vgl. Abb. 5, S. 159). Denn die Komposition kurzbriefähnlicher Postkartentexte ist von der spontanen Niederschrift der Eindrücke bestimmt. Nicht nur aufgrund der Adressierung einer Karte ex tempore, sondern ebenso als gestaltetes Objekt, ist der Postkarte ein Sendungsbewusstsein eingeschrieben, das auf expressionistischer Erfahrung des alltäglichen Jetzt gründet.

Bildnachweis:

Abb. 1: Postkarte, Chemnitz-Zeulenroda 1878, Bestand A. H.

Abb. 2: Postkarte, Freiburg-Todtmoos 1909, Bestand A. H.

Abb. 3: Postkarte, Passau-Passau 1898, Bestand 1898 A. H.

Abb. 4: Postkarte, Heidelberg-Bruchsal 1893, Bestand A. H.

Abb. 5: Postkarte, Erfurt-Berlin 1900, Bestand A. H.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Google Control

Ein Gespräch mit Barbara Cassin[1]

Paul Mathias: Barbara Cassin, Sie sind Spezialistin für das antike Griechenland und haben ein viel beachtetes Buch mit dem Titel *L'Effet sophistique*[2] veröffentlicht. Wie sind Sie vom Sophismus-Effekt zum »Google-Effekt« gekommen und worin besteht die Kontinuität zwischen dem griechischen Denken und unserer zeitgenössischen Kultur, die Sie in *Google-Moi*[3] anprangern?

Barbara Cassin: Als ich begann, mich eingehender mit Google zu beschäftigen, war ich zu allererst als Nutzerin über Google erstaunt, ja sogar entzückt, hatte mir aber zunächst keinerlei Urteil über die Sache selbst gebildet. Ich wollte eine genauere Vorstellung davon bekommen, wie und weshalb Google funktionierte. Ich hatte lediglich während eines Kolloquiums in Thessaloniki einem Treffen zwischen dem Verantwortlichen von *Google Europe* und Jean-Marie Borzeix, dem Repräsentanten der Bibliothèque nationale de France, beigewohnt. Es ging um die Digitalisierung von Büchern, und die »Mission« von Google, »die gesamte Information der Welt zu organisieren«, war mir in ihrer ganzen Gewalt und in ihrem weltweiten, globalen, totalen – wie auch immer man es nennen will – Anspruch bewusst geworden.

Google war mir, ehrlich gesagt, ursprünglich eher sympathisch gewesen: zwei junge Erfinder, Sergey Bryn und Larry Page, die in einer Garage eine alternative Suchmaschine austüfteln, die weitaus intelligenter ist als die existierenden Modelle – weitaus »besser« im Sinne von »effizienter« und »weniger werbeverseucht«. Und die, *cash poor* und *idea rich*, lange nach Sponsoren und einem lebensfähigen *business model* suchen, bevor sich ihre unbestreitbare Überlegenheit, über bloße Mund-zu-Mund-Propaganda hinaus, auch auf finanzieller Ebene auszahlt. Eine schöne amerikanische *success story*, voller Humor, denn das Foto zum Playboy-Interview, das beide Erfinder zeigt, wie sie sich wohlig in einem Schaumbad räkeln, erscheint 2004 gerade zu dem Zeitpunkt, als das äußerst seriöse Dossier der

[1] Bei dem Gespräch mit Barbara Cassin handelt es sich um die deutsche Übersetzung eines Interviews, das 2009 in der philosophischen Vierteljahrsschrift Cités erschienen ist. Vgl. Barbara Cassin: Google control, in: Cités. Philosophie, Politique, Histoire 3/39 (2009), S. 97–105.

[2] Vgl. Barbara Cassin: L'Effet sophistique, Paris 1995.

[3] Vgl. Barbara Cassin: Google-moi. La deuxième mission de l'Amérique, Paris 2007.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

COB (Börsenaufsichtsamt) für den Börsengang von Google fertiggestellt wird, dem es notwendigerweise beigefügt werden muss. Die Vorstellung, dass zwei junge Typen am Rand des technisch-finanziellen *establishment* nicht ohne Dreistigkeit ein neues Modell für eine demokratische Kultur anbieten, ließ mich an die Sophistik denken, und ich war versucht, die Irritationen, die sie bei manchen hervorriefen, mit den rückwärtsgewandten und reaktionären Vorwürfen eines Platon zu vergleichen, der jeden Versuch der Demokratisierung mit den Mitteln des Philosophenkönigs als schlichte und einfache Demagogie abzuwiegeln versuchte. Diese Analogie der Positionierung war es, die ich auf den Prüfstand stellen wollte, indem ich den Begriff der »kulturellen Demokratie« selbst analysierte, als dessen Vorkämpfer Google sich ausgibt.

P. M.: Könnte Google nach Ihrer Ansicht eine Art »Bedrohung« darstellen? Und wenn ja, warum und welcher Natur? Müssen wir insbesondere eine technische Modifizierung der Art und Weise befürchten, in der sich Wissensbestände konstituieren und in der sie beurteilt und ausgewertet werden?

B. C.: Google könnte nicht nur, sondern stellt, um die Wahrheit zu sagen, tatsächlich eine Bedrohung dar, und dies in mehr als einer Hinsicht. Die offenkundigste liegt in seiner *Big Brother*-Seite: die beträchtliche Masse an Informationen, die jeden Benutzer betreffen, die Abfolge der Klicks und der zufriedenstellenden Antworten, die von *Gmail* beim Versenden überwachten und gespeicherten E-Mails, die Vollständigkeit der Computerinhalte, die durch *GDesktop* organisiert werden, ganz zu schweigen von der exponentiellen Menge an Inhalten, die täglich über die Suchmaschine selbst »gebrowst« und gespeichert werden. Google wird, weil täglich immer mehr von uns es nutzen und zufrieden sind, zu einer Art absolutem Geist oder zumindest zu einem absoluten Auge (der »Geist« ist ein anderes Paar Schuhe), das alles über alles und jeden weiß. Die enorme Gefahr liegt hierbei in der Konzentration und der Externalisierung. *God is wireless* war der Untertitel eines kleinen frommen Bildchens der New York Times, das Jesus mit der Aufschrift »Google« auf seiner Tunika über das Wasser laufen und die Welt segnen ließ. Google weiß alles, in einem sehr präzisen Sinn von Wissen: als eine potentiell übermächtige »Auskunfts«- und Spionage-Agentur, als der effizienteste aller Nachrichtenüberwachungsdienste. Dies bildet sogar seine explizite Mission: »Unsere Mission ist es, die gesamte Information der Welt zu organisieren« und sie folglich zu speichern, um sie organisieren zu können, d.h. um sie wiederzufinden und zu verwerten. Diese quasi immaterielle Masse von Auskünften und Informationen wird in einem Außen gespeichert, irgendwo in »Fässern« zusätzlich zu einem materiellen Ort, der für jeden möglichen Zugriff – eines x-beliebigen Hackers oder einer beliebigen Macht, einschließlich der staatlichen – virtuell zugänglich ist. Der

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Patriot Act, der durch Bush als »Antwort« auf den 11. September in Kraft gesetzt wurde, verpflichtete Google wie jedermann dazu, alle Informationen, über die es verfügte, weiterzuleiten, ohne die betroffenen Personen davon in Kenntnis zu setzen. Und China hat eine Klausel dieser Art zur Zugangsbedingung zu seinem Markt gemacht. Zu welchen Veränderungen es unter der Obama-Administration kommt, ist noch nicht abzusehen. Das Verhältnis zwischen Obama, der sowohl als Kandidat als auch als Präsident sehr »connected« war und ist, und Eric Schmidt, der über die Geschicke von Google wacht, ist eine Angelegenheit, die es aus nächster Nähe zu verfolgen gilt: die schlimmste und die beste aller Welten können daraus entstehen, und dies im Übrigen gleichzeitig.

Sicher ist, dass *privacy* nicht mehr existiert, auch wenn Google sich darauf versteht, sie zu respektieren, d. h. seine Macht nicht auf allzu sichtbare, aufdringliche und schädliche Weise einzusetzen. Denn Google und Google allein entscheidet darüber, und behält sich das Recht vor, seine Nutzungsbedingungen »zu legitimen kommerziellen Zwecken« zu nutzen, und zwar im selben Moment, in dem es dies beschließt. Google entscheidet beispielweise über die Speicherungsdauer der »cookies«, dieser kleinen Spione, die sich in Ihrem Computer einnisten, um die Arbeit der Suchmaschine zu erleichtern – es sei denn, Sie lehnen dies ab. Vergessen wir nicht, dass die Klausel des *opt out* für die vereinfachte Vorgehensweise von Google charakteristisch ist: Wenn Sie nicht »Nein« sagen, sagen Sie »Ja«, man wird Sie ja wohl schließlich nicht jedes Mal nach Ihrer Meinung fragen können – genauso wie bei Büchern, deren Autorenrechte ausgelaufen sind: protestieren Sie, wenn Sie nicht wollen, dass ihre Bücher digitalisiert werden. Man könnte noch lange über diese Bedrohung weiterreden, und versuchen, die amtlichen (z. B. Commission nationale de l'informatique et des libertés oder Electronic Frontier Foundation), technischen oder wirtschaftlichen bzw. kommerziellen (Verbraucherverbände, die einen fairen Handel fordern) Mittel und Instrumente aufzuzählen, mit denen sie sich abwenden lässt. Abschließend lässt sich momentan nur sagen, dass dies wohlgemerkt nur im Interesse der »guten Absicht« des *Big Brothers* ist und sein kann. Er hat in dieser Hinsicht niemals mit Max Webers protestantischer Ethik noch mit dem »Geist des Kapitalismus« gebrochen, ein Kapitalismus, von dem man durchaus nicht versuchen muss, ihn »moralisch neu zu begründen«, wie man es uns heute gerne weismachen will, weil er an sich bereits moralisch ist, und, wie bereits bewiesen worden ist, gerade als solcher schon gefährlich.

Aber – und Sie sprechen dies zu Recht an – es gibt eine Bedrohung anderer Art, die weniger sichtbar und zugleich aktueller ist. Sie betrifft tatsächlich und ganz faktisch die Konstituierung und Evaluierung des Wissens und sie ist nicht abzulösen von der Reduktion des Wissens auf Information und Auskunft, die auch für die Macht von *Big Brother* wichtig ist. Das »Wissen«, das eine Suchmaschine bearbeiten kann, so gut sie auch sei, ist vorerst nicht mehr als Information,

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

und man muss sogar noch präzisieren: eine Information, für deren Verlässlichkeit nichts garantieren kann, eine Art der Information, mit der kein Journalist, der diese Bezeichnung verdient hat, sich zufrieden geben könnte. Diese Information ist nicht strukturiert, sondern sie wird lediglich »abgerufen«, als eine Antwort auf eine Frage, die mittels Schlagworten gestellt wird, d.h. auf eine Anfrage, die nur sehr wenig ausformuliert ist, in maximaler Ferne zu einer Sprache und einem Denken, die als konsistent, rational demonstrierend oder stilistisch originell zu bezeichnen wären. Und die Form, in der die Antwort erfolgt, ist gänzlich dem Ranking unterworfen, d.h. einer externen Hierarchie, einer Hitparade der vorgefertigten Meinungen. Was den Seitenrang bei Google bestimmt – und erwiesenermaßen ist es so, dass man bei den ersten Suchergebnissen stehenbleibt und nur äußerst selten über die erste Seite hinausgeht –, ist ein Algorithmus, *Page Rank*, der die adäquaten Antworten für die Schlagworte entsprechend der ausgewerteten Anzahl von Seiten ordnet, die auf diese Schlagworte verweisen. Dies war übrigens Googles allererste Erfindung: der *back link*, der Link, der »hinführt zu«, und nicht der Link der »ausgeht von«. Diese Anzahl wird als eine Menge positiver Meinungen interpretiert, als eine Zahl von »Stimmen« (im Sinne einer Wahlstimme). Ob moderne Hitparade oder alte Schultechnik des Zitierens: Die Quantität wird zum alleinigen Qualitätsmerkmal. Die Seite, die bei Google auf dem ersten Platz gelistet wird, ist die, auf die ein Maximum an Links verweisen und die ein Maximum an Klicks erhält – als ob das einzige Kriterium von Wissen und Kultur darin bestünde, angesagt zu sein.

Wenn man dieses durch die Technik aufgezwungene Modell ausweitet und es als Bewertungsmodell nutzt, wird es gravierend. Genau das geschieht gerade, sogar hier und jetzt, in Frankreich, auch uns Forschern. Deswegen gilt es einen Warnschrei auszustoßen und alles dafür zu tun, dass er gehört wird. Wenn der Präsident der Französischen Republik in seiner Rede zur Forschung im Januar 2009, die uns allen in düsterer Erinnerung geblieben ist, behauptet, dass ein »französischer Forscher in manchen Sektoren 30% bis 50% weniger publiziert als ein britischer Forscher« – es sei daran erinnert, dass der darauffolgende Satz lautete: »wenn man hiervor natürlich die Augen verschließen will, dann bedanke ich mich für Ihr Kommen, das Licht ist an, der Raum ist vorgeheizt«–, dann beruft er sich auf diese Art der Evaluierung. Sie gipfelt in dem berühmten »Hirsch-Index«, der die Brüssler Dossiers genauso beherrscht wie die Tabellen und Berichte der AERES (L'Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur) und des CNRS (Centre national de la recherche scientifique): »Sagen Sie uns nur, wie viele Artikel Sie in Zeitschriften mit *peer review*-Verfahren der Klasse A publiziert haben und wie oft diese Artikel selbst in Zeitschriften mit *peer review*-Komitees der Klasse A zitiert worden sind, und wir sagen Ihnen, was bzw. wie viel Sie wert sind! Selbstverständlich werden wir den sprachlichen Faktor nicht berücksichtigen, der ergeben würde,

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

dass Sie nicht zwingend auf Englisch publizieren, oder besser gesagt auf *globish*, und dass wir vielleicht darauf achten sollten, Sie nicht für den Umstand zu bestrafen, weiterhin Französisch zu sprechen, das Französische also als eine Sprache aufrecht zu erhalten und nicht als einfachen Dialekt. Wir werden wohlgemerkt auch den disziplinären Faktor nicht berücksichtigen, der impliziert, dass Geistes- und Sozialwissenschaften, sofern Sie nicht ausschließlich kognitiv vorgehen, längerer und langsamerer Publikationen bedürfen (Haben Sie etwa ›Bücher‹ gesagt?). Schließlich werden wir auch der gerade entstehenden Forschung keinerlei Rechnung tragen, die per definitionem noch nicht geteilt wird, vorerst nur einer geringen Anzahl von Forschern bekannt ist und sich ganz am Ende der Popularitätskurve situiert. Kurz gesagt, wie immer, wenn man in einem Krieg im Rückstand ist, werden wir Sie, zur Überraschung unserer englischsprachigen Nachbarn, die schon seit langem die Mängel einer solchen Evaluierung erkannt haben, dazu verpflichten, *short and dirty* zu publizieren, als Autorenkollektive aufzutreten und einander wechselseitig zu zitieren, damit Sie sich so gut wie möglich finanzieren können«.

Ich sage nicht, dass Google für diesen tragikomischen Zustand der Dinge verantwortlich ist, es sei denn man sagt: verantwortlich, aber nicht schuldig. Es ist der Gebrauch von Google, der ein Problem darstellt, ein Gebrauch, der in die kulturellen Gewohnheiten eingegangen und für uns natürlich geworden ist. Es fehlt an einem kritischen Bewusstsein, gegenüber der unhinterfragten Gültigkeit des Marketings und der Leitung der *Human Ressources*.

P. M.: Es scheint, als wäre Google ein neues sophistisches Mittel und Machtinstrument. Gibt es eine »neue Rhetorik«, die Google eigen wäre, zum Beispiel eine unterschwellige und algorithmische Rhetorik, oder auch eine Reklame- oder Eroberungsrhetorik?

B. C.: Die Charakterisierung eines Mittels als ein sophistisches und seine Beziehung zur Herrschaft sind nicht selbstverständlich, jedenfalls nicht für mich, die ich, im Guten wie im Schlechten, keine Platonikerin bin. Ich würde eher sagen, dass Google eine Vielzahl von Rhetoriken besitzt und dass diese Diversität abermals ein Zeichen der Intelligenz darstellt. Der Algorithmus als solcher ist keine Rhetorik, sondern nur das Klassifikationsinstrument. Seine Kunst besteht darin, sich vergessen zu machen, eine hohe Kunst. Google besitzt eines der simpelsten Interfaces, eines, das ihrer Sprache entspricht und nichts daran soll stören oder sichtbar sein. Es ist da, um zu dienen, für Ihr Wohl, wie immer, und das ist alles. Punkt. Aber der Algorithmus induziert eine Rhetorik: eine, die die gute Einstufung, die Rangliste verlangt, das Erfordernis des Rankings. Dahinter steckt eine Kunst für sich, im Sinne einer entwicklungsfähigen Sprachtechnik, die mit dem Expliziten und dem Verborgenen spielt, mit dem Erwarteten und dem aufregend Originellen,

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

das mit dem *buzz* verbunden ist, mithilfe einer Praxis der Schlagworte und der zu pflegenden Links; sie besitzt ihre Meister und ihre Experten, die sehr viel kosten, aber nur um noch mehr einzubringen; die brutale aber schnell wirkungslose Form (eine basale *actio*) des Algorithmus reicht bis in die Gesten hinein: Klicken, Trickklicks produzieren, die den Ranglistenplatz künstlich nach oben treiben, bis man Sie mit der Hand in der Handtasche, oder genauer: auf der Tastatur ertappt. Die Rhetorik verortet sich also, noch einmal, weniger auf der Seite der Rangfolge als auf der Seite der Praktiken, die daraus hervorgehen: Publizieren Sie schnellstmöglich einen Artikel, der »*controversial*« ist, zu einem zukunftsträchtigen Thema in einer guten englischsprachigen Zeitschrift etc.

Google praktiziert noch einen anderen Typ von Rhetorik, die es auf sich selbst anwendet, auf seine Selbstbeschreibung. Dabei handelt es sich in der Tat um eine Eroberungsrhetorik, die ökonomisch und moralisch zugleich ist, kurz: ein intelligentes Marketing. Google präsentiert sich als der »Vorreiter der kulturellen Demokratie«. Dies ist insofern richtig, als gratis Informationen für all jene bereitgestellt werden, die sich auf der richtigen Seite der digitalen Kluft befinden – Informationen, die mehr oder weniger formatiert sind (Pragmatismus verpflichtet), um beispielsweise diejenigen zufriedenstellen zu können, die politischen Druck ausüben (Tian'anmen ist hierfür ein frappierendes Beispiel: Die Bilder, die man dazu findet, sind sehr unterschiedlich: friedlich und sanft von Peking aus, historisch und blutig von Europa aus). Und natürlich versteht sich Google darauf, diese Mission so weit wie möglich auszuweiten: »We'll get them all, even the people in the trees«, soll Eric Schmidt gesagt haben. Die gute Absicht wird als solche eingefordert: »Don't be evil«, war bis vor Kurzem eines von Googles beiden Leitmotiven. Nach dem Sinn dieses Satzes befragt, erklären Bryn und Page – neben einigen Pirouetten von der Art »Wir akzeptieren Werbung für Wein, aber nicht für Alkohol oder Zigaretten«, dass das Gute hauptsächlich darin besteht, die Ergebnisse nicht zu beeinflussen oder zu verfälschen: Niemand kann seinen Seitenrang erkaufen. Die Werbeeinnahmen, aus denen Google seinen Hauptumsatz bezieht, beeinflussen nicht den Algorithmus der Liste. Die *ads* sind, wie ihr Name bereits besagt, Marginalien am oberen oder seitlichen Rand und zudem Marginalien, die nützlich sein können, wenn man gerade diese oder jene Suchanfrage formuliert: z. B. *La Princesse de Clèves* – und was für ein Zufall, man kann den Film im Kino anschauen oder das Buch für ein paar Euro kaufen. Hier befinden wir uns in einem Modell des »moralischen Kapitalismus«: Es ist unnötig, ihn neu zu begründen, er existiert und ist bis heute ein erstaunlich lebensfähiges Modell. Doch er hat ebenso wenig etwas mit »dem Guten« zu tun, wie die Auskünfte, die vorgeschlagen werden, etwas mit »Wissen« oder »Kultur« zu tun haben – gleichgültig, ob es sich bei diesem »Guten« um das rechte Maß, um Unabhängigkeit oder das moralische Gesetz handelt. Die Rhetorik sollte nicht dazu führen, die Ordnungen zu verwechseln.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

P. M.: Die sophistische Rhetorik könnte als eine »demokratische« Rhetorik aufgefasst werden. Wäre die Rhetorik von Google demgegenüber eine »antidemokratische«?

B. C.: Es ist nicht leicht zu sagen, was eine »demokratische Rhetorik« sein soll, und somit auch nicht, was eine antidemokratische Rhetorik sein könnte – umso mehr, als die Demagogie und der Populismus die Begleiterscheinung einer antidemokratischen Rhetorik darstellen, die sich für eine demokratische ausgibt: die Ähnlichkeit ist eine rutschige Angelegenheit, wie Platon am Anfang seines *Sophisten* warnt. Zweifelsohne muss man hier von der Sophistik und von ihrem Verhältnis zur Rhetorik ausgehen. Hegel hat die Sophisten doppelsinnig als »Meister Griechenlands« bezeichnet. Sie waren Meister der Politik, weil sie als wandernde Fremde gesetzgeberisch und nomothetisch wirkten und jene agonistische Diskursgemeinschaft lehrten, die die demokratische Konstruktion darstellt. Sie waren aber auch Meister auf dem Gebiet der *paideia*, Erzieher, Literaten, Gelehrte, geschickt und sogar »panurgisch«: Sie konnten Homer interpretieren, Rechenmethoden für die Quadratur des Kreises anbieten und ihre eigenen Schuhe herstellen. Sicher ist, dass die Demokratie damals am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. eine neue Idee war, genauso wie die diskursiven Praktiken, die damit einhergingen. Die Politik selbst war eine neue Idee, weit entfernt von der tragischen *conditio*, und bereits eng verschränkt mit Dingen wie Geschichte und Geographie und nicht mehr bloß mit dem Schicksal. Die aristotelischen Definitionen des Menschen als »vernunftbegabtes oder logosbegabtes Tier« und als »politisches Tier« sind zwei Definitionen, die mit dem sophistischen Erbe eng verbunden, ja sogar in ihm verankert sind. Das hat bereits Hannah Arendt bemerkt, die in diesem Zusammenhang an die Definition erinnert, die Jacob Burckhardt von der griechischen Polis gibt: »die geschwätzigste aller Welten«. Diese Diskursivität, die auf dem Sinn für den günstigen Zeitpunkt, dem *kairos*, und auf der Improvisation gründet, ist mit der Hauptidee verbunden, dass die Rede nicht nur ein Kommunikationsmittel ist, sondern alles kann, mit einem »für uns unvorstellbaren Anspruch« (so die Formulierung Friedrich Nietzsches in seiner Vorlesung über die »Geschichte der griechischen Beredsamkeit«): Sie kann nicht nur überzeugen, sondern auch einen Welt-Effekt produzieren, im vorliegenden Fall das Politische oder ein Politisches. Eben diese Diskursivität ist es, die sich die Philosophie anzueignen, zu normieren und unter dem Namen der Rhetorik zu domestizieren versucht, die ihr de jure untergeben wäre und gleichsam der Wahrheitsforderung unterstellt würde, der Konformität des Gegebenen mit dem Seienden: Die Politik wird philosophisch der Ontologie unterstellt.

Google scheint mir, wie die Sophistik, auf der Seite der prometheischen Erfindung angesiedelt zu sein. Es lässt sich recht gut mit den Begriffen der *metis* (Geschicklichkeit, List), der *techné* (Know how, Effizienz), der *mêkhanê* (Entdeckung,

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Erfindung, wunderbare Maschine), des *kairos* (günstige Gelegenheit, Chance), des *kerdos* (Profit, Gewinn) beschreiben. Die Sophisten, und Platon war darüber recht empört, ließen sich ihre Leistungen bezahlen und verdienten Geld mit der ›Wahrheit‹, dem Wissen, der Kultur, dem Logos – und siehe da: Google macht fantastischen Profit. Aber es besteht noch eine engere Verbindung zwischen den Sophisten und Google, und zwar deren gemeinsames Verhältnis zur *doxa*, zur Meinung. Diese lässt sich zugleich als Meinung der Besten und/oder der Mehrheit aufwerten und in ihrer Differenz zur Wissenschaft und Wahrheit als einfache Meinung abwerten. Platon zufolge schaden die Sophisten der Gemeinschaft, weil sie lehren, auf Meinungen zu vertrauen. Doch dieser Bruch zwischen Meinung und Wahrheit, ebenso wie der zwischen Modell und Kopie, oder zwischen *eidos* und *eidôlon,* verheißt nichts Gutes. Nichts würde mich mehr beunruhigen als mich dabei zu ertappen, Google so zu kritisieren, wie Platon die Sophisten kritisiert, im Namen einer philosophisch und politisch unerreichbaren Wahrheit. So wie Hannah Arendt (noch einmal), wenn sie es in ihrem Gespräch mit Günter Gaus ablehnt, sich durch das Syntagma der »politischen Philosophin« charakterisieren zu lassen (»Seit Platon ist das nicht mehr möglich«, ruft sie aus), fürchte ich, dass diese Position von Platon bis Heidegger in der realen Welt nur zur Katastrophe führen kann. Aus diesem Grund muss ich Ihre Frage sehr vorsichtig beantworten. Wenn ich auch die Einheit der Wahrheit ablehne, weil sie in meinen Augen eine zu gefährliche Verallgemeinerung darstellt, so glaube ich doch wie Protagoras, dass nicht alle Meinungen gleichwertig oder gleich gut sind. In meinen Augen bestehen die gute Politik und die echte Demokratie darin, zur Auswahl der besten Meinung zu befähigen – und zwar nicht im Sinne eines Absoluten oder eines Superlativs, denn dann würde sich die »beste« Meinung nicht mehr von »der« Wahrheit unterscheiden – sondern im Sinne der besten Meinung hier und jetzt, unter Berücksichtigung der Singularität des Individuums in seinem Kontext (der Polis oder der Gemeinschaft). Genau das sind Kultur und Erziehung: die Bereitstellung der guten (der besten) Mittel, um zu wählen und zu urteilen, das, was Hannah Arendt in Anlehnung an Kant, »Geschmack« nennt. Wie Platon es Protagoras im *Theaitetos* ausdrücken lässt, geht es darum, jemanden von einer Meinung und einem weniger guten Zustand zu einer besseren Meinung und in einen besseren Zustand zu bringen, und dies allein durch die Rede, mit dem Logos als einzige Waffe. Dies ist der in der Tat politische Sinn der sophistischen Rhetorik, die von Platon zu Joseph Ratzinger und Nicolas Sarkozy mit einem fortwährend angeprangerten »Relativismus« einhergeht.

Aber obgleich hierin der Sophismus-Effekt besteht, so ist dies noch nicht der Google-Effekt. Google bildet nicht: Es liefert einem die Informationen, die man verlangt, insofern man weiß, wie man sie anfordern muss. Google lehrt nicht zu urteilen, es informiert, gibt Auskunft. Dies ist an sich ganz ausgezeichnet, aller-

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

dings unter der Bedingung, dass man nicht glaubt und auch nicht glauben macht, dass dies eine »kulturelle Demokratie« darstellt. Was die Demokratie betrifft, so ist der Slogan »Ein Klick, eine Stimme« im schlechten Wortsinn rhetorisch: Klicken hat nichts Politisches an sich und das Ranking ist ein Marketingverfahren, es ist kein Verfahren der Regierung, oder sollte es zumindest nicht sein. Was die Kultur betrifft, hat diese nicht viel mit dem Austausch von Informationen zu tun, noch weniger mit der Bereitstellung von Informationen, die den *customer* befriedigen, mit einem Verbraucherprofil, das durch die Abfolge, den *flow* von Klicks, durch Suchanfragen und Zufriedenheit ausgebildet wird. Ich glaube, dass es antidemokratisch ist, dies mit Demokratie zu verwechseln, wie ich auch glaube, dass es antikulturell und antiwissenschaftlich ist, dies mit Kultur oder Wissenschaft zu verwechseln.

Gleichzeitig glaube ich, dass das Digitale und das Internet natürlich Medien von kaum zu überschätzender Wichtigkeit darstellen, einen Paradigmenwechsel, der noch in Entwicklung begriffen ist, und dass Google ein gewaltiges Werkzeug der Organisation und Verbreitung von unzuverlässigen und unstrukturierten Informationen ist. Es gilt also, damit umgehen zu lernen, zu lernen, es richtig zu benutzen, und das, was es sagt, und die Art und Weise, wie es gesagt wird, nicht für bare Münze zu nehmen.

P. M.: Es fällt schwer, der Vorstellung einer ideologischen Vorherrschaft zu widerstehen. Worin würde diese dominante Ideologie bestehen? Was wären ihre großen semantischen Linien? Wenn man beispielsweise von »Neokapitalismus« spricht, auf welchen Begriff von Kapitalismus stützt sich diese Behauptung und inwiefern gibt es um Google ein »Neo«?

B. C.: Das »Neo« ist zunächst ein *buzz*. Aber ich würde es folgendermaßen beschreiben: Neo-Kapitalismus heißt so, weil er ganz bewusst moralisiert, moralisch ist: »Don't be evil«, selbst wenn die protestantische Ethik Gefahr läuft, darüber wahnsinnig zu werden – erinnern wir uns an die Weber'sche Prophezeiung: »Heute ist der Geist der Askese aus seinem stahlharten Gehäuse entwichen – ob endgültig, wer weiß es?« [durch Cassin leicht abgewandeltes Originalzitat] und »am Ende dieser ungeheuren Entwicklung« steht vielleicht »eine mechanisierte Versteinerung, mit einer Art von krampfhaftem Sich-wichtig-nehmen verbrämt«. »Neo« ist dieser Kapitalismus auch, weil er zugleich »fair« oder »nachhaltig« sein will, wie die gleichnamigen Entwicklungen: Ein Kapitalismus, der die direkte Verbindung mit Werbung und Geld ablehnt, die als lügnerisch oder heterogen angesehen werden im Vergleich zur Sache selbst, dem Seitenrang, der von »Euch« ausgeht, von Ihnen und mir, die das Web bilden. »Sie sind das Netz«, sagen Bryn und Page, ob wir es wissen wollen oder nicht. Wir sind das Netz, weil wir nicht

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

aufhören, es durch unsere Daten zu konstituieren und es durch unsere Klicks zu hierarchisieren. »Neo« ist der Google-Kapitalismus also, weil wir alle seine Akteure sind, selbst dann, wenn unsere Handlungen eher *pathisch* sind – passiv und unpolitisch – als wirklich aktiv.

Ist dieses »Neo«, das gleich zweifach auf Vertrauen beruht – *trust* im Englischen –, wirklich neu? Dies ist eine andere Frage und zweifelsohne eine rein rhetorische. Aber, um es noch ein letztes Mal zu sagen, es geht um die Nutzung, um den Gebrauch, darum, Gebrauch zu machen, und jeder Einzelne und jedes Netzwerk muss kurzfristig oder dauerhaft eigene Ansatzpunkte für Einwirkungen und Widerstände erfinden.

Aus dem Französischen von Anne Ortner

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Abstracts

Jens Schröter: **Das mediale Monopol des Staates und seine Verteidigungslinien**

Auch in freiheitlichen Demokratien gibt es mediale Formen und Verfahren, die staatlich monopolisiert sind. Dies sind die Verfahren zur Sicherung und Stabilisierung der Echtheit von Geld und staatlichen Dokumenten, also den zentralen Medien von Ökonomie und Staat. Im Sinne einer noch zu schreibenden Mediengeschichte des Staates stellt der Aufsatz diese Formen und Verfahren der Echtheitssicherung dar und zeigt auf, wie immer wieder auf neue technologische Bedrohungen des medialen Monopols des Staates reagiert werden musste.

Even in liberal democracies there are media forms and procedures monopolized by the state. Such are the methods to secure and stabilize the authenticity of money and state documents, i. e. the central media of economy and the state. In terms of a media history of the state, the paper describes these forms and methods of securing authenticity and shows how the state had to respond to ever new technological threats to its media monopoly.

Glenn Peers: **Framing and Conserving Byzantine Art at the Menil Collection: Experiences of Relative Identity**

Conservation and exhibition of historical works of art run many risks of misrepresentation of the life and meanings of objects. This paper explores the identities of some particularly compelling examples of Byzantine art restored under special circumstances at the Menil Collection in Houston, Texas. This examination of the restoration of frescos and icons, and their particular display histories, reveals the contingencies of our encounters with and explanations of historical art.

Die Erhaltung und Ausstellung von historischen Kunstwerken geht viele Risiken in Bezug auf die Darstellung des Lebens und der Bedeutungen von Objekten ein. Dieser Beitrag untersucht die Identitäten einiger besonders fesselnder Beispiele byzantinischer Kunst, die in der Menil Collection in Houston, Texas unter besonderen Umständen restauriert wurden. Eine Untersuchung der Wiederherstellung der Fresken und Ikonen sowie ihrer jeweiligen Ausstellungsgeschichten offenbart die Kontingenzen unserer Begegnungen mit und Erklärungen von historischer Kunst.

Carmen Alfaro Giner: **Das Einhüllen und Fesseln des Körpers in den indoeuropäischen Kulturen. Zu einigen Metaphern des magischen Schutzes vor Toten und Wiedergeborenen**

Fäden, Seile und Textilien sind Elemente des Alltagslebens, die bereits früh in der Menschheitsgeschichte einen hohen technischen Entwicklungsstand erreicht haben. Das Spinnen des Fadens, eine der ältesten Formen des Wissens, scheint wie der Ursprung jeder Form der Technik untrennbar mit einer besonderen Mythologie verbunden zu sein. So müssen sich auch Fäden, Knoten und Gewebe, neben ihrer praktischen Anwendung, rasch mit symbolischen Bedeutungen aufgeladen haben. In diesem Beitrag sollen die Symboliken des Fadens, des Knotens und des Gewebes als Metaphern analysiert werden, die bisweilen mit dem Leben, bisweilen mit dem Tod in Verbindung stehen.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Threads, ropes and textiles are elements of everyday life, which have reached a high technical level of development early in human history. The spinning of the yarn, one of the oldest forms of knowledge, seems to be, like the origin of every form of art, inseparable from a particular mythology. Besides their practical use, threads, nodes and tissues must have been quickly charged with symbolic meanings. This article examines the symbolism of the thread, the node and the tissue as metaphors that are sometimes connected with life and sometimes with death.

Christian Demand und Ekkehard Knörer
Debatte: Debattenkultur

Eine Debatte ist ein öffentliches Streitgespräch, das gewissen Regeln folgt. Das Ziel einer Debatte ist nicht die Lösung eines Problems, wie in einer Diskussion, sondern Positionen zu markieren. In einer Debatte zählen nicht nur Argumente, sondern auch Polemik und der Mut zur These. Eine produktive Debatte bedarf neben von allen Teilnehmern akzeptierten Regeln auch einer sog. Debattenkultur. Christian Demand und Ekkehard Knörer führen eine Debatte zur Etablierung dieses Begriffs in den 1980er Jahren und entwickeln Thesen zu deren angeblichen Verschwinden durch die Beschleunigung von Debatten unter den Bedingungen der »Neuen Medien«.

A debate is a public dispute that follows certain rules. The goal of a debate is not the solution of a problem as in a discussion , but to point out positions. In a debate, not only arguments, but also polemics and the courage to take a stand are essential. Besides certain rules that are accepted by all participants, a debate needs a so-called debate culture in order to be productive. Christian Demand and Ekkehard Knörer lead a debate on the establishment of this concept in the 1980s and develop theses for its alleged disappearance caused by the acceleration of debates under the conditions of "new media."

Jochen Hörisch: **»Schicksal, also ein von einer höhern Macht Gesendetes, das wir empfangen sollen«. Über Sendungen und Sendungsbewusstsein**

In dem Maße, in dem sich seit dem europäischen achtzehnten Jahrhundert die Post-Sende-Verhältnisse dramatisch verbessern, verblasst die Überzeugungskraft des religiösen Sendungsbewusstseins. Verwunderlich ist das nicht. Von einem göttlichen Anruf, einem Kerygma erreicht zu werden, soll, ja muss eine exquisite Ausnahme von den Regelmäßigkeiten des Alltagslebens sein. Viele sind berufen, aber nur wenige sind auserwählt (Matthäus 22,14). In nur einigermaßen aufgeklärten Zeiten ist die Frage nach der Verlässlichkeit der himmlischen Post- und Sendeverhältnisse nicht zu unterdrücken. Jeder kann jedem (zunehmend ohne Angst um Leib und Leben) bestreiten, der rechte Adressat göttlicher Sendungen zu sein. Intersubjektiv verbindliche Sendeverhältnisse zwischen Himmel und Erde gibt es nicht; diese höhere Trivialität wird seit 1750 aussagbar und aufschreibbar. Komplementär dazu steigt – trotz enormer Komplexitätsgewinne – die Kontrollierbarkeit irdischer Sendeverhältnisse.

To the extent in which postal 'sending,' the successful delivery of messages, dramatically improves since the European eighteenth century, the persuasiveness of the religious sense of mission or 'sending' is fading. This is not surprising. To be reached by a divine call, by a Kerygma, should, indeed *must* be an exquisite exception of the regularities of everyday life. Many are called but few are chosen (Matthew 22:14). In somewhat enlightened times, the question of the reliability of heavenly sendings cannot be suppressed anymore. Anyone can deny anyone to be the truthful addressee of divine sendings. There are no intersubjectively binding states of transmission between heaven and earth: this higher triviality is predicable and writable since 1750. Complementary to this development, the

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

controllability of terrestrial sendings increases – despite enormous gains in complexity.

John Durham Peters: **Gott und Google**

Both the structure of the Google search algorithm and the rhetoric surrounding the company suggest Google's aspiration to attain the classic theological status of omniscience. Understanding how Google performs online searches shows that this most characteristic of all digital media corporations fits in a long lineage of religious media that claim to operate ontologically.

Sowohl die Struktur des Google-Suchalgorithmus als auch die Rhetorik rund um das Unternehmen machen den Anspruch Googles deutlich, den klassischen theologischen Status der Allwissenheit zu erreichen. Wenn man versteht, wie Google Online-Recherchen durchführt, erkennt man, dass dieses charakteristischste aller digitalen Medienunternehmen in einer langen Tradition religiöser Medien steht, die in Anspruch nehmen, auf eine ontologische Weise zu operieren.

Daniela Wentz: **Wozu senden? Sendevisionen im Ersten und Dritten Fernsehzeitalter**

Unter den Institutionen des Sendens stellt das Fernsehen mit Sicherheit die über lange Jahrzehnte erfolgreichste dar. Gleichwohl wird angesichts der mit der Digitalisierung einhergehenden, das Senden und die Sendungen weitreichend betreffenden Veränderungen, die das Medium unterläuft, vielerorts und nicht völlig grundlos die Post-Broadcast-Ära ausgerufen. Anhand der Lektüre verschiedener Serien werden diese Veränderungen hier nachvollzogen und untersucht. Das Sendungsformat der Serie erscheint für ein solches Unterfangen besonders geeignet, weil das Senden des Fernsehens zutiefst mit der Serialität und dem Seriellen als Prinzip verknüpft scheint. An den Formen und Veränderungen des Seriellen lassen sich auch die Veränderungen des Fernsehsendens ablesen.

Among the many institutions of sending, television certainly represents the most successful one over long decades. Nevertheless, given the changes that the medium incurs in terms of broadcasting and broadcasts as a consequence of digitalisation, many proclaim – and not entirely without reason – the post-broadcast era. This paper studies these changes by way of a reading of different television series. The format of the series seems particularly suitable to this end, since the broadcasting of television seems deeply linked to seriality and the serial as a principle. The changes in television broadcasting can be gleaned from the forms and changes of the serial.

Markus Stauff: **The Second Screen: Convergence as Crisis**

This article takes the second screen – television-related use of smart phones and tablet computers – as a starting point to discuss how current culture is shaped by the ever more heterogeneous connections between multiple devices, texts and platforms. They form unstable assemblages that simultaneously highlight and undermine the specific affordances of their elements. Focusing first on technical and industrial and then on practical and domestic procedures of creating connections, the current media landscape will be described as ›convergence as crisis‹: While media indeed become increasingly more interconnected, the connections themselves and the shape of the assemblage in its entirety are ephemeral, unstable and vague. Convergence mainly exists and is generated through being in crisis.

Dieser Artikel nimmt den ›zweiten Bildschirm‹ – TV-bezogene Nutzung von Smartphones und Tablets – zum Ausgangspunkt, um die immer heterogeneren Verbindungen zwischen mehreren Geräten, Texten und Plattformen zu diskutieren, von denen die

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

zeitgenössische Kultur geformt wird. Sie bilden instabile Assemblagen, die die spezifischen *affordances* (Aufforderungscharaktere) ihrer Elemente gleichzeitig hervorheben und untergraben. Indem der Fokus zunächst auf technische und industrielle, sodann auf praktische und heimische Verfahren der Herstellung von Verbindungen gelegt wird, wird die aktuelle Medienlandschaft als »Konvergenz in der Krise« beschrieben: Während Medien in der Tat immer mehr miteinander verbunden werden, bleiben die Verbindungen selbst und die Form der Montage in ihrer Gänze flüchtig, instabil und vage. Konvergenz entsteht und besteht als In-der-Krise-sein.

Anett Holzheid: **Sendungsbewusstsein im Zeitalter der Kurzkommunikation. Die Postkarte**

Als eine Neuerung der industriellen und postalischen Moderne des ausgehenden 19. Jahrhunderts steht die Postkarte in medienkultureller Differenz zum Brief. Ist für jenen der paradigmatische Akt verbaler Intensität und Extension (des »Schreibens« oder »Verfassens«) konstitutiv, repräsentiert die Postkarte ein gegenläufiges Modell der Reduktion und Substitution der Schrift. Die Postkarte symbolisiert das pointierte Signal, dessen Wert aus der Könnerschaft des Sendens bezogen wird. Aufzuzeigen, in welcher Weise das Kurzkommunikationsmedium maßgeblich an der Herausbildung einer modernen Kultur der Sendung beteiligt war, ist Ziel des Beitrags.

As a novelty of the industrial and postal modernism of the late 19th century, the postcard differs from the letter in terms of media culture. While the paradigmatic act of verbal intensity and extension (of "writing" or "composition") is constitutive for the latter, the postcard represents an opposing model of reduction and substitution of scripture. The postcard symbolizes the trenchant signal whose value is obtained from the mastery of sending. To show in what way the medium of short communication has been instrumental in the emergence of a modern culture of "sending" is the aim of this paper.

Barbara Cassin: **Google Control. Ein Gespräch mit Barbara Cassin**

Google ist nicht nur ein weltumspannender Konzern, der wie kein zweiter für die Macht einer Suchmaschine im Besonderen und des Internets im Allgemeinen einsteht. Barbara Cassin analysiert in diesem Gespräch aus dem Jahr 2009 die Rhetorik und das Sendungsbewusstsein von Google, das darin besteht, »die gesamte Information der Welt zu organisieren«. Dieser von Cassin als global, gewalttätig und total charakterisierte Anspruch beeinflusst auch zeitgenössische Vorstellungen von Demokratie, Kultur und Wissenschaft. Dass dieser Einfluss nicht nur positive Effekte hat, wird im Verlauf des Gesprächs deutlich.

Google is not only a worldwide enterprise that represents like no other the power of search engines and the Internet in general. In this interview from 2009 Barbara Cassin analyzes Google's rhetoric and sense of mission, which is "to organize all the information in the world." Cassin characterizes this claim as global, violent and total, and shows that it also influences contemporary notions of democracy, culture and science. In the course of the conversation, it becomes clear that this influence not only has positive effects.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Autorenangaben

Carmen Alfaro Giner ist Professorin für Ur- und Frühgeschichte und Schriftkultur an der Universität Valencia. Forschungsschwerpunkte: antike Textilien, natürliche Farbstoffe und ihre Anwendung, Fischerei in der römischen Antike, Frauen in der Antike. Ausgewählte Publikationen: zus. mit M. Tellenbach und J. Ortiz (Hg.): Purpureae vestes IV. Production and Trade of Textiles and Dyes in the Roman Empire and Neighbouring Regions (Valencia 2014); Luxury and Dress. Political Power and Appearance in the Roman Empire and its Provinces (Valencia 2013); Tejido y Cestería en la Península Ibérica desde la Prehistoria hasta la romanización I-V (Madrid 1984).

Barbara Cassin, Philosophin und Philologin, ist Direktorin des Centre national de la recherche scientifique und des Centre Léon Robin an der Sorbonne-IV Paris. Arbeitsschwerpunkte: Philosophiegeschichte; Geschichte der Rhetorik; Heidegger; die Sophisten. Ausgewählte Veröffentlichungen: L'Effet Sophistique (Paris 1995); Google-moi. La deuxième mission de l'Amérique (Paris 2007); zus. mit Alain Badiou: Heidegger. Der Nationalsozialismus, die Frauen, die Philosophie (Zürich 2011).

François de Callières (1645-1717) war ein französischer Schriftsteller und Diplomat am Hof von Ludwig XIV., in dessen Namen er 1697 den Frieden von Rijswijk aushandelte. Die diplomatischen Erfahrungen, die er dabei mit den europäischen Mächten gemacht hat, bilden den Hintergrund für sein Buch über die Praktiken der Diplomatie, das im 18. Jahrhundert zu einem Standardwerk wurde und zu dessen Lesern noch Thomas Jefferson gehörte.

Christian Demand ist Herausgeber der Kulturzeitschrift Merkur. Arbeitsschwerpunkte: Kunstkritik und Kunsttheorie, Kultur und Kulturbetrieb. Ausgewählte Veröffentlichungen: Das Problem ästhetischer Urteilsdifferenzen. Über die Möglichkeit einer philosophischen Ästhetik (München 1996); Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte (Springe 2003); Wie kommt die Ordnung in die Kunst? (Springe 2010).

Anett Holzheid ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Kunst- und Medientechnologie ZKM | Karlsruhe. Arbeitsschwerpunkte: Kommunikationskultur, Schrift in Kunst und Bewegtbildmedien, Remix in der visuellen Kultur. Ausgewählte Veröffentlichungen: Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie (Berlin 2011); »Meteor«, in: Digitale Gesellschaft e.V. (Hg.): Remix.Museum, http://museum.rechtaufremix.org/exponate/meteor/.

Jochen Hörisch ist Professor für Neuere Germanistik und Medienanalyse an der Universität Mannheim. Arbeitsschwerpunkte: Mediengeschichte, Medienanalyse, Stoff- und Problemgeschichte. Ausgewählte Veröffentlichungen: Tauschen, sprechen, begehren. Eine Kritik der unreinen Vernunft (München 2011); Man muss dran glauben. Die Theologie der Märkte (München 2013); Weibes Wonne und Wert. Richard Wagners Theorie-Theater (Berlin 2015).

Ekkehard Knörer ist Redakteur der Kulturzeitschrift *Merkur* und Mitherausgeber der Filmzeitschrift *Cargo*. Arbeitsschwerpunkte: Film und Filmkritik. Ausgewählte Veröffent-

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

lichungen: Entfernte Ähnlichkeiten. Zur Geschichte von Witz und *ingenium* (München 2007); Battlestar Galactica (Zürich 2013).

Tobias Nanz, Kultur- und Medienwissenschaftler, ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter im ERC-Projekt »The Principle of Disruption« an der Technischen Universität Dresden. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte des Roten Telefons als Verschränkung von Fakten und Fiktionen, Störungstheorie, Kulturtechniken. Ausgewählte Veröffentlichungen: Grenzverkehr. Eine Mediengeschichte der Diplomatie (Zürich/Berlin 2010); zus. mit Johannes Pause (Hg.): Politiken des Ereignisses. Mediale Formierungen von Vergangenheit und Zukunft (Bielefeld 2015); zus. mit Alf Lüdtke (Hg.): Laute, Bilder, Texte: Register des Archivs (Göttingen 2015).

Glenn Peers ist Professor für Kunstgeschichte an der University of Texas at Austin. Arbeitsschwerpunkte: byzantinische Kunst und die Kunst des frühen Mittelalters, Ausstellungsgeschichte, Kunst und Materialität, byzantinische illuminierte Manuskripte. Ausgewählte Veröffentlichungen: (Hg.): Byzantine Things in the World (Houston 2013); Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium (University Park 2004); zus. mit Barbara Crostini (Hg.): A Book of Psalms from Eleventh-Century Constantinople: On the Complex of Texts and Images in Vat. gr. 752 (im Erscheinen).

John Durham Peters is A. Craig Baird Professor in Communication Studies at the University of Iowa. His main focus of research is media theory and media history and related questions. Selected publications: Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication (Chicago 1999); Courting the Abyss: Free Speech and the Liberal Tradition (Chicago 2005); The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media (Chicago 2015).

Jens Schröter ist Professor für Medienkulturwissenschaft an der Universität Bonn. Arbeitsschwerpunkte: Theorie und Geschichte digitaler Medien, Theorie und Geschichte der Photographie, Fernsehserien, Dreidimensionale Bilder, Intermedialität, Kritische Medientheorie. Ausgewählte Veröffentlichungen: zus. mit Axel Volmar (Hg.): Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung (Bielefeld 2013); 3D. History, Theory and Aesthetics of the Transplane Image, (New York 2014); (Hg.): Handbuch Medienwissenschaft (Stuttgart 2014).

Markus Stauff ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Department of Media Studies der Universität Amsterdam. Arbeitsschwerpunkte: Governmentality Studies, Fernsehtheorie, Accountability/Transparenz. Ausgewählte Veröffentlichungen: zus. mit Jan Teurlings (Hg.): Cultural Studies – Critical Methodologies 14/1 (2014), Special Issue: Transparency; zus. mit Marcus Krause u. Arno Meteling (Hg.): The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung (München 2011); ›Das neue Fernsehen‹. Machtanalyse, Gouvernementalität und digitale Medien (Münster 2005).

Daniela Wentz ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar. Arbeitsschwerpunkte: Bildökologien, Medien- und Kulturgeschichte des Datings, Diagrammatologie, Theorie und Philosophie des Fernsehens und der Serie. Ausgewählte Veröffentlichungen: Bilderfolgen. Diagrammatologie der Fernsehserie (München/Paderborn 2015); zus. mit Dominik Maeder (Hg): Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften, Heft 1/2013, Schwerpunkt ›Der Medienwandel der Serie‹; zus. mit Benjamin Beil, Lorenz Engell, Jens Schröter und Herbert Schwaab (Hg.): Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM), Nr. 7/2 (2012), Schwerpunkt ›Die Serie‹.

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2

Adressen Autoren ZMK 6|2|2015

Barbara Cassin
30, rue Mouffetard
F-75005, Paris
barbaracassin2@gmail.com

Christian Demand
Redaktion Merkur
Mommsenstr. 27
10629 Berlin

Carmen Alfaro Giner
Universidad de Valencia
Departamento de Historia de la
Antigüedad y de la Cultura Escrita de la
Facultad de Geografía e Historia
Avda. Blasco Ibáñez 28
E-46010 Valencia
Carmen.Alfaro@uv.es

Dr. Anett Holzheid
Zentrum für Kunst und Medientechnologie
Karlsruhe | ZKM
Direktion
Lorenzstraße 19
76135 Karlsruhe
anett.holzheid@zkm.de

Jochen Hörisch
Universität Mannheim
Seminar für deutsche Philologie
Neuere Germanistik II
68131 Mannheim
hoerisch@rumms.uni-mannheim.de

Ekkehard Knörer
Redaktion Merkur
Mommsenstr. 27
10629 Berlin

Tobias Nanz
Technische Universität Dresden
Fakultät Sprach-, Literatur- und
Kulturwissenschaften
Institut für Germanistik
ERC-Projekt »Disruption«
01062 Dresden
tobias.nanz@tu-dresden.de

Glenn Peers
University of Texas at Austin
Department of Art and Art History
2301 San Jacinto Blvd. (D1300)
78712 Austin, TX USA
gpeers@austin.utexas.edu

John Durham Peters
University of Iowa
Department of Communication Studies
Iowa City IA 52242 USA
john-peters@uiowa.edu

Jens Schröter
Universität Bonn
Philosophische Fakultät, Institut 9
Abteilung für Medienwissenschaft
Poppelsdorfer Alle 47,
53115 Bonn
schroeter@uni-bonn.de

Markus Stauff
Universiteit van Amsterdam
Department Media Studies
Turfdraagsterpad 9
NL-1012XT Amsterdam
m.stauff@uva.nl

Daniela Wentz
Bauhaus-Universität
IKKM
Cranachstraße 47
99423 Weimar
daniela.wentz@uni-weimar.de

Open Access (CC BY-NC-SA 3.0.) | Felix Meiner Verlag, 2015 | DOI: 10.28937/ZMK-6-2