

AUFZEICHNEN

Einleitung in den Schwerpunkt

Medien zeichnen auf – sie generieren und codieren Daten, machen sie verfügbar für ästhetische Prozesse wie für Prozeduren des Wissens. Aufzeichnen ist ein basaler Vorgang analoger und digitaler Medien, der eine Vielzahl von Verfahren – vom handschriftlichen Notieren bis zum digitalen Recording – umfasst: So sind die Grafien von Licht, Bewegung, Ton in die Bezeichnung der Medien *Fotografie*, *Kinematografie*, *Phonografie* eingegangen. Sie verweisen auf Prozess und Resultat des Aufzeichnens gleichermaßen. In diesem <Und> liegt eine ganze Epistemologie des Medialen begründet: Es umreißt das Vorläufige und Unwägbare, das Zusammenwirken von Intentionalität und Zufall, das jedem Aufzeichnen innewohnt. Dies provoziert nicht zuletzt Fragen danach, *was sich wie* eigentlich aufzeichnet. Was genau passiert im Prozess des Aufzeichnens? Inwieweit ist er kontrollierbar? Welche Verfahren, Gesten und Rhetoriken des Aufzeichnens bestimmen das Feld des Medialen? Welches Gewicht können Medientechniken dabei für sich beanspruchen? Und inwieweit hängt die Wertschätzung eines Mediums von seinem Vermögen ab, etwas aufzeichnen zu können? Gleichzeitig sind an das Aufzeichnen enorme Versprechen gekoppelt: auf einen Zugang zur Wirklichkeit, auf eine neue Sicht der Welt, auf Möglichkeiten, dem Vergessen zu entgehen.

Diesen Überlegungen gehen die Beiträge des Schwerpunkts nach. Insgesamt umfassen sie eine historische Spanne von den Gründerjahren der Fotografie bis zu heutigen Aufzeichnungspraktiken. Die verschiedenen Orte und Zeiten, die die einzelnen Beiträge aufsuchen, entwerfen *en passant* eine Mediengeschichte der Aufzeichnung, die das Nebeneinander und Zueinander verschiedener Techniken und Praktiken dokumentiert. Dass hier also nicht einzelne Verfahren in den Mittelpunkt gestellt werden, hat seinen methodischen Grund darin,

dass sich die medialen Arrangements als durch und durch heterogen erweisen: Ausgehend von einem Akteur, einem Werk, einem Gegenstand zeigt nämlich jeder einzelne der vorliegenden Beiträge, wie analoge und digitale Verfahren, von Hand ausgeführte Praktiken und technische Medien miteinander in Kontakt treten, wie verschiedene Medien- und Kulturtechniken, Gegenstände und Institutionen Allianzen eingehen: Zeichnung und Fotografie, Malerei und Digitalaufnahme, Bibliothek und Mikrofilm, Partitur und Film, Notizblock und Smartphone, Architektur und Wissenschaft. Diese keineswegs erschöpfende Aufzählung gibt einen Eindruck davon, wie sehr die verschiedenen Techniken und Praktiken innerhalb der Mediengeschichte miteinander verstrickt waren und sind – eine Geschichte, die die fragwürdige Unterscheidung zwischen <alten> und <neuen> Medien genauso torpediert wie die Suche nach einer Essenz oder Wahrheit einzelner Medien.

Allen Beiträgen ist gemeinsam, dass sie ihr Augenmerk auf den *Akt* des Aufzeichnens richten. Außerdem nehmen sie die institutionellen Bedingungen in den Blick und die Widerstände, die sich sowohl aus dem Aufzuzeichnenden als auch den Apparaten und Techniken ergeben, mit denen aufgezeichnet werden soll. Diese drei Aspekte – Prozesshaftigkeit, Widerständigkeit und institutionelle Rahmung – konturieren das spezifisch medienwissenschaftliche Interesse, das die einzelnen Beiträge den verschiedenen Aufzeichnungspraktiken und ihren Resultaten entgegenbringen.

Aufzeichnen als Akt, als Prozess, als Verfahren zu verstehen, heißt, von dem Aufgezeichneten zunächst abzusehen und vielmehr die Gesten und Praktiken genauer zu beachten, die Materialien und Hindernisse, die mit dem Aufzeichnen verbunden sind. Dass der Akt des Aufzeichnens das Aufgezeichnete allererst hervorbringt, ist keine banale Feststellung: Denn die Techniken und Verfahren bedingen, was überhaupt aufgezeichnet werden kann; und so legt umgekehrt das Aufgezeichnete immer auch Zeugnis von den Prozeduren des Aufzeichnens ab. In seiner programmatischen Modellierung der Praxis mobilen Aufzeichnens beschreibt MATTHIAS THIELE die Flüchtigkeit, Momenthaftigkeit und Kontingenz des Notierens unterwegs. Er fasst die «ambulante Aufzeichnungsszene» unter anderem als eine Art Tanz, in dem Apparate, Körper und räumliche Konstellationen ständig miteinander ins Gleichgewicht gebracht werden müssen. Entscheidungen müssen getroffen, Chancen ergriffen und Widerstände überwunden werden. Zuweilen wird dabei die Grenze zwischen Leben und Tod gestreift: MARY ANN DOANE greift die Diskussion um eine Serie von Auschwitz-Fotografien auf und besteht (mit Georges Didi-Huberman) darauf, dass diese von Gefangenen angefertigten Fotografien vor allem den Akt des Aufzeichnens und die Gefahren bezeugen, die damit verbunden waren. Doanes Aufsatz behandelt die Frage nach der Medialität fotografischer und filmischer Bilder noch einmal grundsätzlich. Sie nimmt dabei auf das Konzept der Medienspezifität Bezug, das in der US-amerikanischen Kunstwissenschaft seit

den 1940er Jahren vielfach diskutiert worden ist. Besonders Clement Greenberg forderte eine Rückbindung aller Kunstgattungen an deren spezifische Materialität ein – der Malerei an die Flächigkeit, der Fotografie an die Indekalität. Doane gibt dieser Debatte eine neuerliche Wendung, indem sie eine Verschiebung der Medienspezifität weg von der Betonung der Materialität hin zum Realen als letzter Grenze ausmacht.

BARBARA WURM untersucht die Relation von Medialität und Ästhetik aus einer anderen Richtung: Sie wendet sich den Film-Notationen zu, die der Zagreber Künstler Ivan Ladislav Galeta in den 1970er und 80er Jahren entwickelt hat. Angesichts der Grafiken und Diagramme Galetas betont Wurm die Verschränkung instrumenteller und ästhetischer Aspekte. Sie liest seine «Filme ohne Filmstreifen» in ihrer Schriftbildlichkeit als epistemische Erzeugnisse, die die zwischen Aufzeichnung und Aufführung gelagerte Epistemologie des Films herauschälen. Auch die von ALEXANDER ROOB und CLEMENS KRÜMMEL beigeuerte Bildstrecke macht deutlich, wie sehr die Instrumente der Aufzeichnung deren Ästhetik beeinflussen – und umgekehrt. Die Bildstrecke stellt Reportagezeichnungen aus einem Wirtschaftsmagazin der 1950er Jahre vor, die die Rolle von Zeichnungen als Medium der Aufzeichnung parallel und in Konkurrenz etwa zur Fotografie augenfällig macht. Das deckt sich mit dem Befund HERTA WOLFS, die in ihrer Studie zur Geschichte der Fotografie verdeutlicht, dass fotografische Verfahren zunächst sowohl in Anlehnung an zeichnerische Traditionen als auch als Reproduktionsmedien für Malerei konzeptualisiert wurden. Wolfs Beitrag informiert über die enormen rhetorischen Anstrengungen, die von ihren Verfechtern unternommen wurden, um die Fotografie in Fachkreisen zu etablieren, und zeigt, in welchem Ausmaß das Milieu, in dem Medien veröffentlicht, diskutiert und angewendet werden, über ihre Medienspezifität mit entscheidet.

Dass Aufzeichnen in bestimmten Milieus stattfindet, von Rhetoriken und Institutionen gerahmt wird, ist Ausgangspunkt des Beitrags von REMBERT HÜSER, der sich mit «Filmfestschriften» – akademischen Festschriften im Filmformat – als institutionalisierter Selbstaufschreibung und Gedächtnisarbeit beschäftigt. Hüser analysiert, wie Personen, Disziplinen und Institutionen gleichermaßen an der Generierung von Wissen und Wissenschaften mitarbeiten. Die phantasmatische Seite dieser Wissen(schaft)sproduktion deckt er anhand des Werkzyklus' *Educational Complex* von Mike Kelley auf, der ihm als Beleg für die Effekte von Architektur und Erziehung auf das Unbewusste unseres kulturellen Selbstverständnisses dient: Könnte es sein, dass die Architekturen, in denen wir arbeiten, beeinflussen, was und wie gedacht wird? Könnte es sein, dass die Filmfestschriften die akademischen Institutionen und ihr Personal nicht nur erinnern, sondern Strukturen perpetuieren und remediatisieren?

Die institutionelle Bedingtheit medialer Gebrauchsformen und ihrer Durchsetzung spielt auch in MONIKA DOMMANNNS Aufsatz zu Robert C. Binkley eine wichtige Rolle. Der US-amerikanische Bibliothekar versuchte, in den

1930er Jahren mittels der neuen Technik Mikrofilm eine allgemeine Verfügbarkeit und einen internationalen Vertrieb wissenschaftlicher Schriften zu ermöglichen – und damit eine Veränderung der Wissensproduktion selbst –, scheiterte aber an jenen Copyrightfragen, die sein Verfahren erst aufgeworfen hatte. Dommann macht mit ihrer Fallstudie zugleich deutlich, dass Aufzeichnen nicht in einem rechtsfreien Raum stattfindet, dass kein Recht auf Aufzeichnung vorausgesetzt werden kann, sondern von Fall zu Fall ausgehandelt werden muss. Eine historische Parallele zu gegenwärtigen Copyrightdebatten lässt sich hier durchaus mitlesen.

Doanes Frage nach dem Gewicht des Mediums, danach, ob «the medium matters», berührt Grundannahmen der Medienwissenschaft. Doane denkt das Mediale als Widerstand, als Gefahr, weil es das Reale trifft. Sowohl die von Zufällen, Fährnissen und Ungewissheiten durchsetzten Situationen des Aufzeichnens erzeugen so gesehen Widerstände als auch die Begrenzungen und Beschränkungen, die jeden Gebrauch von Geräten und jeden Umgang mit Dingen notwendig begleiten. All das muss stets neu austariert und verhandelt werden – Aufzeichnungsprozesse in Gang haltend, anreizend und immer weiter verschiebend.

PETRA LÖFFLER, KATHRIN PETERS