

Frank Kessler; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger
Medienhistorische Erleuchtungen
2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16024>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin: Medienhistorische Erleuchtungen. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Wort und Bild*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2004 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 13), S. 177–179. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16024>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Medienhistorische Erleuchtungen

Es gebe, so führt Georg Christoph Lichtenberg den Dänenprinzen Hamlet an, eine Menge Dinge im Himmel und auf der Erde, wovon nichts in unseren Compendien stehe. Man könne ihm jedoch, so Lichtenberg weiter, getrost hierauf antworten: »Gut, aber dafür stehn auch wieder eine Menge von Dingen in unseren Compendiis, wovon weder im Himmel noch auf der Erde etwas vorkömmt.« Lichtenberg meint hier zwar nur die Physik-Lehrbücher seiner Zeit, doch gilt diese Feststellung ohne weiteres auch für viele andere Bücher, damals wie heute.

Ganz gewiß aber ist ein solches Compendium der von Friedrich Kittler verfaßte Band *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999* (Merve Verlag, Berlin 2002), der nun in die breitere Öffentlichkeit bringt, womit der Autor vielleicht besser schon die Studierenden der Humboldt-Universität nicht verwirrt hätte. Denn was darf man davon halten, wenn ein prominenter Medienwissenschaftler seiner Hörerschaft allen Ernstes (?) die Behauptung aufischt – wir wollen uns in dieser Rezension allein auf die »Wissensvermittlung« hinsichtlich des frühen Films beschränken –, daß es »in der Stummfilmzeit üblich war, Filme mit schrecklich langsamen Frequenzen zu drehen, bei der Vorführung aber, um Kinozeit einzusparen, mit 60 oder 70 Bildern pro Sekunde zu projizieren« (S. 256)? Oder wenn es bei einer – ohnehin eher konfusen – Wiedergabe der bekannten Anekdote von Méliès' Entdeckung des Stoptricks heißt: »Mitten in der Szene aber ging ihm die Zelluloidrolle aus, weil diese Rollen vor der Jahrhundertwende noch lange nicht die für Spielfilme zureichende Länge hatten« (S. 229)?

Derlei »Merk-würdigkeiten« – neben einer Vielzahl an Fehlern, Ungenauigkeiten, Mißverständnissen und Irrtümern, die hier aufzuzählen müßig sind –, durchziehen den Band, weil für den Autor offenbar das Festhalten an medientheoretischen Grundannahmen allemal wichtiger ist als die Genauigkeit in der medienhistorischen Darstellung. Eine dieser zentralen Thesen betrifft die gewissermaßen »natürliche« Tendenz zum Medienverbund. Da demzufolge die »Koppelung zwischen optischer und akustischer Medientechnik von Anfang an, lange vor Einführung des Tonfilms, erwünscht war«, wird umstandslos behauptet, Georges Demeny habe 1891 für seine *photographie de la parole Mareys fusil photographique* mit Edisons Phonograph kombiniert, um »ein physiologisches Handicap, nämlich die Taubstummheit, durch Medientechnik zu kurieren« (S. 219). Nun ließe sich die Taubstummheit wohl ohnehin kaum durch eine derartige Medientechnik »kurieren«, welchen praktischen Nutzen jedoch die phonographische Aufnahme ausgerechnet den Taubstummen dabei bieten soll, bleibt Kittlers Geheimnis. Weswegen Georges Demeny solches klugerweise auch gar nicht erst versuchte. Das von ihm

1892 patentierte Gerät heißt zwar *Phonoscope*, aber genau darum, weil es die »Illusion der Sprechbewegung« (wie es in der Patentschrift heißt) rein optisch wiedergeben sollte. Mit dem Tonfilm hat Demenÿs Erfindung also rein gar nichts zu tun.

Eine weitere These, die – in Anlehnung an Paul Virilio – den Band durchzieht, betrifft die militärische Komponente von Medientechniken. Wohl deshalb läßt Kittler »die Vorgeschichte des Films mit [...] Samuel Colt« beginnen (S. 196), um dann zu dekretieren: »Der Serialität des Revolverschießens dagegen entspricht beim Film natürlich die serielle Zeit, in die die Bewegungen des Filmobjekts zerlegt werden müssen« (S. 198), so daß die Filmkamera vom Revolver »historisch abstammt« (S. 241). Eine, mit Verlaub, hanebüchene Behauptung, da der Revolver zwar das mehrmalige Schießen erlaubt, was aber nicht schon deshalb auch ein serieller Vorgang ist. Mit sehr viel mehr Recht hätte man übrigens in diesem Zusammenhang die Nähmaschine nennen können – der allerdings mangelt es wohl bedauerlicherweise an militärtechnischer Brisanz.

Doch selbst da, wo der Zusammenhang zwischen Film und Krieg tatsächlich besteht, ist der historische Sachverhalt für Kittlers Vorlesung offenbar nicht plakativ genug: Oskar Messter (bei Kittler erscheint er durchwegs als »Meester«) entwickelt während des Ersten Weltkriegs zum einen den sogenannten Reihenbildner für die Luftaufklärung, zum anderen ein Zielübungsgerät für Kampfflieger, die »Maschinengewehr-Kamera«. Bei Kittler fließt beides ineinander: Das Zielübungsgerät hat nun auf einmal den »Zweck, die Zielgenauigkeit des Bord-MG-Schützen in Echtzeit für jeden Einzelschuß kontrollieren zu können« (S. 257f.), und gleich darauf heißt es, »Meesters [sic] geniale Konstruktion, die immerhin 7,2 Millionen Quadratkilometer Weltkriegserde auf Millionen Kilometern von Rollfilm brachte, ließ sich nur noch dadurch verbessern, daß Schießen und Filmen, Serientod und Serienphotographie zu einem einzigen Akt verschmolzen« (S. 258). Laut Friedrich von Zglinicki, den Kittler als Quelle zitiert, wurden zwar nur rund 950 000 m Reihenbild-Film zwischen 1915 und 1918 verwandt (und nicht »Millionen Kilometer«!), doch sei's drum. Vor allem aber ist der Reihenbildner keine kinematographische Einrichtung, und mit dem – zwar ebenfalls von Messter entwickelten – Zielübungsgerät hat er nichts zu tun.

Daß eine kinematographische »Maschinengewehr-Kamera« eine Kontrolle der Zielgenauigkeit »in Echtzeit« ermöglichen soll, ist ohnehin blanker Unsinn, gehört jedoch zur rhetorischen Strategie einer medienhistorischen Darstellung, derzufolge alles »auf das Ziel zulaufen muß, die optischen Medien in die universale diskrete Maschine namens Computer zu integrieren« (S. 17). Da »alle technischen Medien Signale entweder speichern oder übertragen oder verarbeiten« (ebenda), kommt's auf die begriffliche Zielgenauigkeit auch nicht mehr an. Dann ist die Photographie eben die »erste wahrhaftige Menschengesichtsspeichertechnologie« (S. 176) oder führen Farbverfahren,

die darauf beruhen, daß »kleine Punkte und Striche in den drei Grundfarben« im Auge zu farbigen Flächen verschmelzen, zur »Digitalisierung von Farbbildern« (S. 285f.).

Nun wäre dies alles nichts weiter als eine ebenso zweifel- wie fehlerhafte mediengeschichtliche Darstellung, von deren Lektüre man einfach nur abraten könnte, die man ansonsten aber am besten stillschweigend übergehen sollte. Diese Veröffentlichung ist allerdings durchaus symptomatisch für einen Teil des medienwissenschaftlichen Diskurses in Deutschland, dem die Medien – im Wortsinne – einerlei sind, d.h. Medien werden auf abstrakte Funktionen wie die, Signale zu speichern oder zu übertragen oder zu verarbeiten, reduziert.

»Am Ende der optischen Medien und ihrer Vorlesung dürfte prognostisch ein System stehen, das Licht nicht nur als Licht überträgt, sondern auch als Licht speichert und verarbeitet. Wobei das Licht, in einer letzten dramatischen Peripetie seiner Taten und Leiden zugleich aufhören wird, kontinuierlich elektromagnetische Welle zu sein. Es wird vielmehr, frei nach Newton, wieder in seiner Zwillingsnatur als Partikel funktionieren, um genauso universal, genauso diskret, also auch genauso manipulierbar wie Elektronenrechner von heute zu sein.« (S. 321)

Na dann: Es werde Licht.

Die Redaktion