

Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)

Zeitschrift für Medienwissenschaft. Heft 10: Zehn (Sonderheft Medienwissenschaft)

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1023>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.): *Zeitschrift für Medienwissenschaft. Heft 10: Zehn (Sonderheft Medienwissenschaft)*, Jg. 6 (2014), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1023>.

Nutzungsbedingungen:

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

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

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

Zusammenfassung

Die zehnte Ausgabe der ZfM ist kollaborativ entstanden. Die Redaktion hat Fragen an den Anfang gestellt. Zufällig ausgewählte Mitglieder der Gesellschaft für Medienwissenschaft antworten nacheinander, nehmen Bezug auf die bereits gegebenen Antworten oder setzen einen neuen Anfang. Das Resultat sind vielstimmige Kettenbriefe zum gegenwärtigen Stand der Medienwissenschaft, die das heterogene Wissen und Denken ihrer Akteure hervortreten lassen.

1/2014

zfm

ZEITSCHRIFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT

ZEHN

**Gesellschaft für
Medienwissenschaft (Hg.)**

**Zeitschrift für
Medienwissenschaft 10
Zehn**

184 Seiten, Broschur
ISBN 978-3-03734-481-1
ISSN 1869-1722

Zürich-Berlin 2014

diaphanes eText
www.diaphanes.net

zfm

I/2014

GESELLSCHAFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT (HG.)



ZEITSCHRIFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT

ZEHN

DIAPHANES

EDITORIAL

Medienwissenschaft zu betreiben bedeutet, sich immer wieder zu fragen, was die Voraussetzungen und Bedingungen der eigenen Forschung sind. Die Medialität von Dingen und Ereignissen wird häufig erst in der Beschäftigung mit ihrer Theorie und Geschichte, ihrer Technik und Ästhetik freigelegt. In diesem Sinne betreibt die ZfM eine kulturwissenschaftlich orientierte Medienwissenschaft, die Untersuchungen zu Einzelmedien aufgreift und durchquert, um nach politischen Kräften und epistemischen Konstellationen zu fragen.

Unter dieser Prämisse sind Verbindungen zu internationaler Forschung ebenso wichtig wie die Präsenz von WissenschaftlerInnen verschiedener disziplinärer Herkunft. Die ZfM bringt zudem verschiedene Schreibweisen und Textformate, Bilder und Gespräche zusammen, um der Vielfalt, mit der geschrieben, nachgedacht und experimentiert werden kann, Raum zu geben.

Jedes Heft eröffnet mit einem SCHWERPUNKTTHEMA, das von einer Gastredaktion konzipiert wird. Der Schwerpunkt greift Diskussionen auf und perspektiviert sie neu. Unter EXTRA erscheinen aktuelle Aufsätze, die nicht auf das Schwerpunktthema bezogen sind. DEBATTE bietet Platz für theoretische und/oder (wissenschafts-)politische Stellungnahmen. Die Kolumne WERKZEUGE reflektiert die Soft- und Hardware, die Tools und Apps, die an unserem Forschen und Lehren mitarbeiten. In den BESPRECHUNGEN werden aktuelle Veröffentlichungen thematisch in Sammelrezensionen diskutiert. Die LABORGESPRÄCHE setzen sich mit Materialitäten und Anordnungen in wissenschaftlichen oder künstlerischen Forschungslaboratorien auseinander. Von Gebrauch, Ort und Struktur visueller Archive handelt die BILDSTRECKE.

Getragen wird die ZfM von den Mitgliedern der Gesellschaft für Medienwissenschaft, aus der sich auch die Redaktion (immer wieder neu) zusammensetzt. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, sich an der ZfM zu beteiligen: (1) die Entwicklung und redaktionelle Betreuung eines Schwerpunktthemas, (2) die Einreichung von Aufsätzen und Reviewessays für das Heft und (3) von Buchrezensionen und Tagungsberichten für die Webseite. Die Veröffentlichung der Aufsätze erfolgt nach einem Peer-Review-Verfahren. Nach zwölf Monaten sind alle Beiträge im Open Access verfügbar. Auf www.zfmedienwissenschaft.de befinden sich das Heftarchiv, aktuelle Besprechungen sowie genauere Hinweise zu Einreichungen.

ULRIKE BERGERMANN, DANIEL ESCHKÖTTER, OLIVER FAHLE, PETRA LÖFFLER,
KATHRIN PETERS, THOMAS WAITZ, BRIGITTE WEINGART

INHALT

Editorial

ZEHN

- 9 **Betreff: Zehn**
- 10 **Wie ist die Medienwissenschaft der Zukunft und der Utopie?**
- 28 **Ihre Medientheorie auf einer Seite?**
- 46 **Bild, Ton, Schrift oder Zahl?**
- 68 **Medienwissenschaft – wie an(ge)fangen?**
- 80 **Bildverkettung**

LABORGESPRÄCHE

- 91 **BENNO STEIN** im Gespräch mit **PETRA LÖFFLER**
«Korrelationen sind überall da, wo sie gesucht werden»
- 97 **FLORIAN EBNER** im Gespräch mit **ULRIKE BERGERMANN**
und **KATHRIN PETERS** zur Ausstellung
Kairo. Offene Stadt Neue Bilder einer andauernden Revolution

EXTRA

- 111 **FABIAN STEINHAUER**
Montagen des Rechts Ein Lehrbuch von Hermann Jahrreiss
- 124 **BENOÎT TURQUETY**
Das Problem «Kino» Geschichte schreiben mit
Bachelard und Simondon

DEBATTE

- 137 MARIA MUHLE
Medienwissenschaft als theoretisch-politisches Milieu
- 143 CHRIS WAHL
Kunst – Künste, Medium – Medien: Film als zentrale Instanz
Ein Debattenbeitrag zum Verhältnis von Kunst und Medienwissenschaft

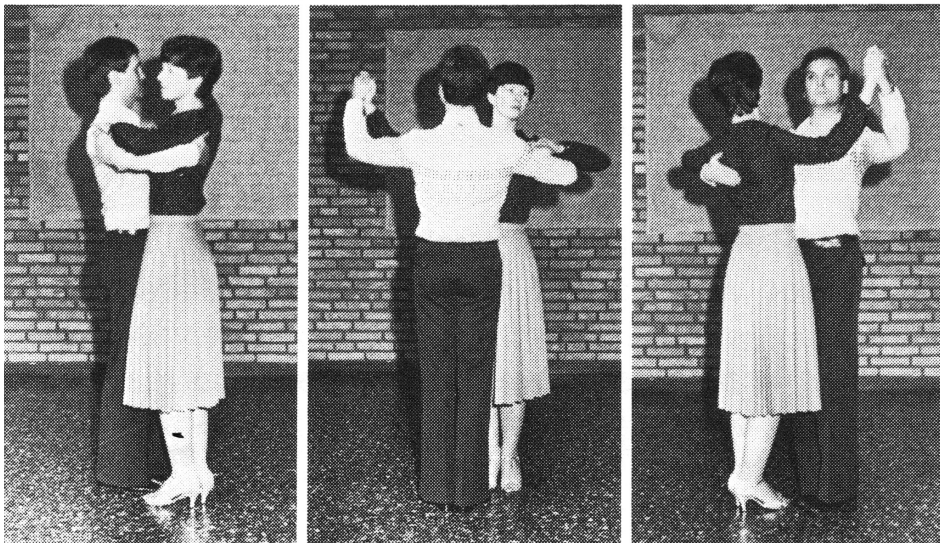
WERKZEUGE

- 151 SIBYLLE PETERS
**Für die Einrichtung eines experimentellen Lecture
Theatres an Universitäten!**

BESPRECHUNGEN

- 156 OLIVER LEISTERT
Critical Web Studies 2. Von Twitterbarrikaden zu Amazons Mechanical Turk
- 162 FELIX RACZKOWSKI
Game Studies
- 167 OLIVER JAHRAUS
Friedrich Kittler. Paranoia und Theorie
- 172 ULRIKE BERGERMANN
Entangled Epistemologies. Arbeiten von Rey Chow
- 177 AUTORINNEN
- 181 BILDNACHWEISE
- 182 IMPRESSUM

ZEHN



Die Tanzhaltung im Langsamen
Walzer, Wiener Walzer, Langsamen
Foxtrott und Quickstep, 1982

Betreff: Zehn

Das zehnte Heft der *Zeitschrift für Medienwissenschaft* hat kein Schwerpunktthema wie die neun vorhergehenden. Sein Schwerpunkt ist eine Bestandsaufnahme, die Stimmen aus der Medienwissenschaft versammelt und das Fach selbst zum Gegenstand hat, ein Inventar, das sich aus einzelnen Sendungen zusammensetzt.

48 Sendungen sind es geworden, Texte und Bilder, eingeschickt haben sie Promovierende, Professor_innen, Postdocs, frei arbeitende Medienwissenschaftler_innen und andere Medienforscher_innen. Sie alle wurden mit je einer aus vier Fragen oder einem Bild konfrontiert. Per Zufallsgenerator, der uns zu den Mitgliedsnummern der Gesellschaft für Medienwissenschaft führte, sind die Teilnehmer_innen ausgelost worden, zusätzlich haben wir Beiratsmitglieder direkt angesprochen.

Im September 2013 haben wir fünf Aufforderungen an die ersten Ausgelosten geschickt. Sie sollten antworten auf Fragen nach den Anfängen und der Zukunft der Medienwissenschaft, nach ihren Elementen und Operationen, ihren Theorien, ihrem Bildhaushalt. Zehn Tage hatten die ausgelosten Autorinnen und Autoren Zeit, ihre Antworten zu verfassen. Dann gingen die Texte und/oder Bilder, signiert, nicht anonym, an die nächsten Ausgelosten, die gebeten wurden, die Antworten fortzuschreiben, in den Dialog mit dem vorher Geschickten zu treten oder auch einfach einen neuen Anfang zu setzen. Eine Kette aus Texten formierte sich, die – so unsere tentative Genrebezeichnung und unser Schreibauftrag – einen Kettenbrief zur Medienwissenschaft konstituieren sollte.

Als medienwissenschaftliche Texte antworten die Sendungen nicht nur auf unsere Fragen, sie reflektieren den Auftrag und seine Regeln, die Formvorgabe und ihre Lücken, die epistemische Anordnung und die spezifische Medialität des Kettenbriefs. Sie korrigieren unsere Format- und Begriffswahl und schlagen – diskursiv und performativ – alternative Begriffe und Formen des Ketten- und Fortschreibens vor.

ULRIKE BERGERMANN, DANIEL ESCHKÖTTER, OLIVER FAHLE,
PETRA LÖFFLER für die Redaktion der ZfM

UTE HOLL > CHRISTOPH NEUBERT

> DAGMAR BRUNOW > SVEN STOLLFUSS

> TILMAN BAUMGÄRTEL > TANJA NUSSER

> SKADI LOIST > ERHARD SCHÜTTPELZ

> ANKE ZECHNER > ANDREAS BEINSTEINER

WIE IST DIE MEDIENWISSENSCHAFT DER ZUKUNFT UND DER UTOPIE?

Ute Holl

Sehr geehrte ..., liebes Kettenglied, was war das für ein Würfel, dessen Wurf uns an den Anfang der Kette loste und lotste? Medienwissenschaft, die nach der Zukunft fragt, fragt nach dem Verhältnis von Würfel und Wurf. Weil das den Zufall nicht abschaffen wird, hier also ein unwahrscheinlicher Brief.

1. Nachrichten mit Adressen, aber ohne Adressaten sind das tägliche Geschäft der Medienwissenschaft. Deshalb wird sie auch in Zukunft von Harry Watts und Basil Wrights Film *Night Mail* (1936) träumen, in dem es drauf ankommt, dass Post versammelt und verteilt, im richtigen Moment mitgerissen, eingeworfen, abgeworfen wird. Mit dem richtigen Schwung. Von den «Workers of the Travelling Post Office», die nachts arbeiten oder wenigstens im Dunkeln, wie wir, wird Medienwissenschaft lernen, dass auf den Wegen der sich verzweigenden Schienen und im Netz der Knoten und Kanten alles auf den Moment ankommt. Umgebung muss dafür mit Körper synchronisiert werden, Entscheidung fällt in der Zäsur: «You want two bridges und forty-five beats», sagt Grierson, schreibt Auden ... jetzt!

2. Damit es ankommt, sind wir getaktet. Disponiert, trainiert, rhythmisiert. Die Zustellung eines Briefes wird immer auch mechanisch bleiben, Klappen, Tasten und Touch. Medienwissen wird rhythmisch denken müssen, in Takten und Zäsuren, zwischen den Worten. «This is the night mail, crossing the border, bringing the cheque and the postal order.» Oder sonst Anweisungen, zu lesen, schreiben oder rechnen mit der Zeit. Medienwissenschaft wird sich den Anordnungen verweigern, um zu erkunden, wer sie schickt.

3. Medienwissenschaft der Zukunft muss geschickt sein. Als Kettenbrief, Flaschenpost oder jene Sendung, die heißt *To whom it may concern*, geschickt auf Wegen, die ihre Adressat_innen nicht kennen, sondern finden und erfinden. Wie jene Zettel, die zirkulieren mit der Aufschrift: Wer das liest, ist ... Medienwissenschaftler_in. Nicht immer ist es Aufschrift, mal ist es Aufdruck, Aufruf, Aufblitzen, Aufkreuzen, Kratzen oder Pfeifen. Nimmt jemand die Sendung an, fängt jemand die Botschaft ab oder auf, lässt sich der Weg der Übertragung rekonstruieren. Zukunft der Medienwissenschaft wird das *futurum exactum* sein, ihre Utopie immer Post.

4. Konstitutiv für Medienwissenschaft ist Nicht-Wissen. Wer theoretisch und methodisch mit seinem Nicht-Wissen verfährt, treibt Medienwissenschaft. Solange blinde Flecken als Bedingung von Wissen entdeckt werden, Blindheit und Taubheit als Bedingung von Wahrnehmung, Leere als Verweis auf Operationen, so lange wird es Wissenschaft von Medien geben. Das schließt einen geschlossenen Kanon von Texten und Gegenständen, formale Methoden und strikte Grenzen der Disziplin aus. Medienwissenschaft wird keine Disziplin sein, sondern neue auftreiben, Grenzen verhandeln, sich zwischen Gestalt und Grund schieben, aushalten da, wo disziplinär gerade nichts geschieht.

5. In der Wissensgesellschaft hat Zukunft, wer Ahnung von deren Grenzen hat, wer die Archive auf Lücken untersucht, wem dämmert, wo Wissen nicht ist, wer die Operationen kennt, die das System treiben, wer sie benennen wird. Aber wird Medienwissenschaft mit dieser Empfehlung kreditwürdig bleiben?

6. Medienwissenschaft wird symptomatisch sein und ihren Einsatz an Zäsur, Kluft, Sprung und Straucheln finden. Zwischen Materialität und Immaterialität, Programm und Postskriptum, Signal und Rauschen, Technologie und Technik. Wird unterscheiden müssen zwischen Tanz und Tänzerin. Sie wird sich für Differenzen, nicht für Phänomene interessieren. Medienwissenschaft wird weiter nach Fehlern, Lecks und Lücken suchen, sich für die Flecken der Empfängnis interessieren, daher keinen Ausnahmezustand kennen und den Souverän zu Fall bringen.

7. Deshalb wird Medienwissenschaft von schlampiger Aufmerksamkeit, von Zufällen und Überraschungen leben, vor allem im Hinblick auf sich selbst.

8. Medienwissenschaftler_innen kopieren und übernehmen in jedem Fall Verantwortung für ihre Rede, auch wenn diese konstitutiv falsch übertragen wird. Sie werden Diskurse analysieren und die eigene Praxis beobachten: Weniger das Schreiben, Lesen, Rechnen als das Verschreiben, Verlesen, Verrechnen. Sie werden λέγειν dem λόγος vorziehen und sich überall versammeln.

9. Medienwissenschaft wird nicht gesellschaftsfähig sein.

10. Weil sie den Geist ausgetrieben hat, handelt Medienwissenschaft von radikaler Endlichkeit. Das ist ihre Epistemologie und Ökologie. Mehr Utopie wird es nicht geben. Das wäre immerhin das Ende der Spekulation.

11. Medienwissenschaft hat ein Gender-Problem. Es gibt einen Sender, aber keine Senderin.

12. Alles kommt darauf an, die Sendung im richtigen Moment loszuschicken. Ins Netz zu werfen. *Night Mail* wurde im Studio gedreht, das sieht jede Filmwissenschaftlerin.

> Christoph Neubert

Liebe Ute Holl, liebes nächstes Ketten-
glied, liebe Alle, die es angeht,
mit solch ungewissen Adressierungen,

an die wir uns im Arbeitsalltag wie in der theoretischen Reflexion längst gewöhnt haben, muss es vorerst weitergehen. Fünf Fragen mal zehn Briefe, von der Kette zum Netz. Unsere Zunft ist und bleibt der Post verpflichtet, was nicht zwangsläufig zur Beförderung des Optimismus beiträgt. Wir werden geschickt sein, so oder so, und Sie haben das Beste davon gesagt. Ein Plädoyer gegen Festlegungen, wenn diese Zusammenfassung erlaubt ist, mit dem ich sehr sympathisiere und das sich unfehlbar mit der kurzen Geschichte verbindet, auf die die Medienwissenschaft hierzulande als akademisches Fach zurückblickt. Im Editorial der Zeitschrift, die unsere Briefe angeordnet hat, war lange von der «besonderen Situation der Medienwissenschaft als einer jungen Disziplin» zu lesen, «die zwar in regem Austausch mit den tradierten Disziplinen steht, ihre Gegenstände und Fragestellungen jedoch oft abseits zentraler Paradigmen von den Rändern her entwickelt.» Damit ist die Raum- und Zeitutopie der Medienwissenschaft, immer im tapferen Kollektivsingular, präzise umrissen: Wo sich Abseitigkeit und Randständigkeit als intellektuelle und wissenschaftspolitische Tugenden empfehlen, steht der Blick auf das, was kommen soll, im Zeichen der Selbsthistorisierung, verweist die Zukunft auf die Herkunft. Da gehe ich – als gelernter Germanist – viele Schritte mit. Etwa, was die Austreibung des Geistes anbelangt (bei allen Kollateralschäden), oder was die gebotene Reserviertheit gegenüber kurrenten Formeln wie Wissens- oder Informationsgesellschaft betrifft. Und ganz zweifellos sollte die Medienwissenschaft der Zukunft – weiterhin – der Logik wie der Natur misstrauen, Operationen dem System, Differenzen dem Phänomen, Prozesse dem Objekt vorziehen, ein theoretisch begründetes und kritisch motiviertes Faible haben für Figuren der Kontingenz, des Kontrollverlusts und der Störung (Moment, Zäsur, Sprung, Fehler).

Als Voraussetzung einer solchen Epistemologie erscheinen die bewusst gepflegte Offenheit und der Pluralismus, die unser Fach im Blick auf Gegenstände, Theorien, Methoden und Anwendungsfelder auszeichnen und spannend machen, die aber in diametralem Widerspruch zur institutionell gebotenen Profilbildung der kulturwissenschaftlichen Medienforschung stehen. Die Paradoxien, die sich aus dieser Konstellation ergeben, prägen seit Jahren die

13. Früher hieß es: Ich empfehle mich, *mi raccomando*, überlasse mich dem ausgelosten Los. In Zukunft: Einschreiben.

>

Identitätsbildung und Selbstvergewisserung des Fachs und sind Gegenstand einer mittlerweile ansehnlichen Menge von Publikationen. Die Proliferation von Krisendiskursen (zu denen ich die vorliegende Briefkette mal rechne) mag als Zeichen für die gelungene Etablierung des Fachs gelten, doch sollte man, das wäre mein Plädoyer, die faktische Unwahrscheinlichkeit der Medienwissenschaft nicht aus dem Auge verlieren. Damit ist der ungeliebte Begriff der Disziplin aufgerufen. «Medienwissenschaft», schreiben Sie, «wird keine Disziplin sein, sondern neue auftreiben.» Zumindest gegenwärtig scheint das nicht zuzutreffen – dank der Arbeit vieler, die sich, wie Sie selbst, nachhaltig für die Institutionalisierung der Medienwissenschaft eingesetzt haben und weiter engagieren. Und als Prognose oder Utopie irritiert mich an dieser Aussage, dass sie das Erreichte in Frage zu stellen scheint. Disziplinengrenzen und Kanonisierungsprozesse sind als Ermöglichungsbedingungen (medien-)wissenschaftlicher Kommunikation ja nicht per se unproduktiv.

Greifbarer werden diese Probleme, wenn man sich von der Forschungsperspektive löst und der Lehre zuwendet, wo vielfach unzureichende Infrastrukturen, DozentInnen in prekären Beschäftigungsverhältnissen und überforderte bzw. orientierungslose Studierende an der Tagesordnung sind. Trotz effektiver Bemühungen um übergreifende Profilbildung und Kompatibilität bleibt die inhaltliche wie methodische Heterogenität medienwissenschaftlicher Studiengänge, vor der das ungeliebte Empfehlungspapier des Wissenschaftsrats 2007 gewarnt hatte, vielerorts ein reales Problem. Berührt sind hier nicht nur inhaltliche und methodische Fragen, sondern zugleich solche nach den vermittelbaren wissenschaftlichen Standards selbst. Zur weiteren Konsolidierung der Medienwissenschaft würde auch eine stärkere gesellschaftliche Verankerung und Anschlussfähigkeit beitragen, die über die universitäre Forschung und Lehre mit einer Schnittstelle zum Arbeitsmarkt hinausgeht – bis in den Bereich der Schulbildung hinein. Medienwissenschaft müsste dann sehr wohl «gesellschaftsfähig» werden.

Die Medienwissenschaft der Zukunft und der Utopie ist also bereits aufgeschrieben, unter anderem in zahllosen Strategie-, Konzept- und Positionspapieren. Was zum Bild der Kette zurückführt, zu der Frage nämlich, woran wir letztlich hängen. Sie sei

➤ Dagmar Brunow

Liebe Ute Holl, lieber Christoph Neubert, liebe folgende Kettenmitglieder, liebe ZfM-LeserInnen, wie wäre es mit einer *Wunschproduktion*, die uns aus dem Schlamm der Gegenwart hinauszuführen vermag?

Vorerst, an dieser Stelle, noch singular, hoffentlich bald kollektiv, jedoch stets im Bewusstsein, dass ein richtiges Leben im falschen nicht nur keine Utopie, sondern schlicht eine Unmöglichkeit darstellt. (Schließlich ist es auch ein Symptom für die Gesellschaft, in

zurückführt, zu der Frage nämlich, woran wir letztlich hängen. Sie sei Ihnen, den weiteren KorrespondentInnen, überlassen.

Keep it real.

➤

der wir leben, dass sich die Utopie nicht denken lässt.) Insofern soll also eine Wunschproduktion keine Utopie ins Diesseits holen, sondern kann allenfalls der Versuch der Beschreibung von gedanklichen Möglichkeitsräumen sein. Und diese liefern womöglich Denkanstöße, wie sich das Dasein im beschädigten Leben ein wenig erträglicher gestalten ließe.

Der Möglichkeitsraum einer Medienwissenschaft wäre der einer Wissenschaft,
 die ihre eigenen Voraussetzungen hinterfragt;
 die ihren Adorno genauso beherrscht wie ihren Fiske;
 die ebenso transnational ist wie national;
 die so bunt ist wie Technicolor,
 so elegant wie Fred Astaire, so rasant wie Tura Santanta, so schillernd
 wie Mario Montez;
 in der empirische Analysen nicht gleichbedeutend sind mit dem
 Mangel an Theorie;
 für die Positivismus nichts ist, worauf sie stolz sein kann;
 die die Trennung zwischen Peripherie und Zentrum aufhebt;
 die immer daran arbeitet, es nicht beim «keep it real» zu belassen;
 in der Kollektivität etwas anderes bedeutet als eine Gruppe
 von Einzelkämpfern;
 «bringing letters for the rich, letters for the poor/the shop at the
 corner, the girl next door»;
 für die kleinen Ladenmädchen im Kino;
 die über einen Mittelbau verfügt;
 die «queer» nicht mit «schwul-lesbischer Identitätspolitik» verwechselt
 und «Gender» nicht mit «Repräsentation von Frauen»;
 in der *Gender Gap* lediglich ein historisches Phänomen beschreibt;
 die Maskulinität als Konstrukt, auch im eigenen Wissenschafts-
 betrieb, reflektiert;
 in der der *Gender Gap* nicht durch die irrsinnige Konstruktion
 der «Lehrkraft für besondere Aufgaben» noch verstärkt wird (bin
 kein Walt Whitman);
 die nicht von weißen Mittelschichtskids dominiert wird;
 in der Migrantenkids nicht beforscht werden, sondern forschen;
 in der sich Mehrheitsdeutsche nicht an ihre Privilegien klammern;
 die um Deutschlands Kolonialgeschichte weiß;
 die so aktuell ist und am Puls der Zeit bleibt wie im Moment,
 die Geschichte, Gedächtnis und Archiv trotzdem, und gerade deswegen,
 im Auge behält;
 die zudem den internationalen Forschungsstand im Blick hat;
 die World Cinema unterrichten kann, ohne in Exotismus zu verfallen;
 die Schief lagen in Kanonbildung und Filmhistoriographie nicht perpetuiert,
 sondern reflektiert;

die durch *unerwartete* Forschungsergebnisse überrascht;
 bei der Rezeptionsforschung nicht in Essentialismus mündet;
 die Performativität ebenso mitdenkt wie Repräsentationspolitiken;
 die transdisziplinär auf andere Fachrichtungen einwirkt;
 in der administrative Aufgaben nicht den Alltag dominieren;
 in der intellektueller Austausch wichtiger ist als Pflichtübungen;
 mit mehr *quo vadis?* anstatt *status quo*;
 die den Spirit der Tanzszene aus *Bande à part* in sich trägt,
 oder besser noch: wie beim Lindy Hop in *Hellzapoppin*;
 mit einer täglichen Arbeitszeit wie bei Thomas Morus (sechs Stunden);
 mit Studienbedingungen, wie wir sie selber gern gehabt hätten;
 bei der ich all das hätte niederschreiben können, was mir auf der Zunge lag;

> Sven Stollfuß

Liebe Ute Holl, lieber Christoph
 Neubert, liebe Dagmar Brunow, lie-
 bes nächstes Kettenglied und immer
 auch: *to whom it may concern*,

die einen gelungenen Balanceakt
 zwischen fröhlichem Nerdium
 und geistiger Offenheit vollzieht;
 die kritisch ist, auch sich selbst
 gegenüber;
 bei der das Wünschen geholfen hat.

>

die Ausgabe, der wir in so organi-
 siert Unordnung – der Würfel gibt den Ton an – zugefallen sind, schreibt
 sich scheinbar mühelos von ganz allein. «Kollaborativ» und in einer «Reihen-
 folge» kommt man zusammen, kann «Bezug nehmen» auf das, was einen
 anspricht «oder nicht». Und so arbeiten wir an einem «vom produktiven Zu-
 fall inspirierten Forum», das «plurales Denken», «heterogenes Wissen» und
 «kollektive Intelligenz» hervorbringt, abdruckt, aufscheinen lässt. Und warum
 auch nicht? Der unwahrscheinliche Brief als Kette, der seine Adressat_innen
 erfinden und dennoch womöglich nie finden wird; das assoziative Mäandern
 durch das Feld der Medien und ihrer Wissenschaft als Herausforderung des
 Einen, der Vielen, vor allem aber des Denkens auf Stichworte: etwa Nach-
 richten, Adresse, Ort, Rhythmus, Technik, Signal, Rauschen, analog, digital,
 Zeichen, Ästhetik, Zäsur, (Nicht-)Wissen, (Im-)Materialität, Schrift(lichkeit),
 Bild(lichkeit), Phänomene, Motive, Akteure, Daten, Netzwerke. Zu guter
 Letzt – und doch immer schon am Anfang: Medien, Medium. *Übertragen*,
Speichern, *Prozessieren*! Was bleibt, ist eine Frage: Was ist Medienwissenschaft?
 Oder besser doch: Was ist Medienwissenschaft nicht? Eine Disziplin, heißt
 es, vermag sie scheinbar nicht zu sein, steht sie doch quer zu allen anderen.
 Als diskursstrategisches Bindeglied zwischen Theorien, Praxen, Disziplinen
 und (Wissens-)Politiken? Sind also nicht nur Medien *Dazwischen*, sondern die
 Medienwissenschaft ist es gleich mit?

Und dennoch ist sie ein Fach, das man studieren kann – nur nicht über-
 all im selben Zuschnitt. Medienwissenschaft gibt es nicht aus einem Guss.
 Sich nicht auf *einen* Medienbegriff festzulegen bedeutet, der (ungebrochenen)



Abb. 1 *A Communications Primer*,
Regie: Charles & Ray Eames,
USA 1953, Screenshot (Orig. in
Farbe)

Pluralisierung der Medien und so auch der Medienwissenschaft freien Lauf zu geben. Der unermüdliche Theorieimport aus anderen, auch naturwissenschaftlichen Disziplinen folgt dabei nicht selten auf dem Fuße. Und auch hier: Warum denn eigentlich nicht?

Medienwissenschaft bleibt eine Denkfabrik, die immer auch über sich selbst nachdenkt. Über Medien, Kultur, Natur (mit oder ohne Latour), über das Verhältnis von Prozessen und Objekten, über Technik, Praxis und Einschreibung, über das Innen der Fläche und das Außen der Rahmen. Von den Rändern, den Rahmen her zu denken,

schickt sich an, keine Frage. Aber doch erst in den Verkettungen von Außen und Innen entfaltet sich etwas, das zu erkennen und zu erklären die Medienwissenschaft sich zur Aufgabe macht. Ihre Theorien (und möglicherweise auch Methoden) können dabei den Zufall nicht übergehen, weil jedes geisteswissenschaftliche Arbeiten darauf angewiesen ist. Der Würfel, der Wurf und die Spannung über das, was kommen mag, gehen schlicht Hand und Hand – ohne das Risiko des Eventuellen ist Forschung nicht gerade sexy. Erkenntnis sollte doch am Ende gerade nicht das sein, was am Anfang schon eingebracht wurde. Spätestens hier bedarf es dann der Störung, des Fehlers, des Faibles für den Kontrollverlust: Ein kurzer Blick ins weiße Rauschen?!

Damals, als alles seinen Lauf nahm mit dem produktiven «riskanten Dilettieren»¹ und dem Aufbruch der Medienwissenschaft, die so noch gar nicht hieß, war die Arbeit, so sagt man, möglicherweise naiver und vielleicht auch vergnügter?! Heute, das merken alle auf die eine wie die andere Weise, ist die Arbeit an/um/mit Medien in jedem Fall verbissener. Vielleicht, weil mittlerweile alle eine Meinung zu Medien haben und die Medienwissenschaft im Dazwischen zerrieben wird? Vielleicht auch einfach deshalb, weil sich Ideen aus der <Gegend> zwischen «Gestalt und Grund», da, «wo disziplinär gerade nichts geschieht», nicht so leicht in Vorantrag und Vollantrag übersetzen lassen?

Sei es drum, dem Aufruf folgend, den «Spirit der Tanzszene aus *Bande à part*» in sich zu tragen, vielen Dank Dagmar Brunow, kommen Leichtigkeit und Vergnügtheit womöglich doch noch mal zurück. Irgendwie ist das auch ein bisschen *The Dance of Agency* ...

Nun noch zur Gretchenfrage: Wie halten Sie es mit der Utopie? Das <produktiv-riskante Dilettieren> als stetes Suchen und Versuchen, Modifizieren und Anwenden im Werkzeugkasten der Medien und <ihrer> Theorien mag gegebenenfalls schon etwas abgetragen, aber sicher nicht ganz abgelegt

¹ Volker Canaris, Helmut Kreuzer, Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft, Heidelberg (Quelle & Meyer) 1977.

sein. Die Medienwissenschaft der Zukunft und der Utopie hat die Ironie der Geschichte nicht vergessen und sich den Humor bewahrt. Das mag unter Umständen nicht viel sein, aber das reicht schon.

➤ Tilman Baumgärtel

Liebe vor und nach mir auswürfelte Ketten(mit)glieder, liebe Kollegen, die Medienwissenschaft ist ein Formwandler, ein Metamorph, ein *shape-shifter* – also ein Wesen, das seine

Gestalt verändern kann. Und dies zur allgemeinen Verwirrung auch ununterbrochen tut. Genauso wie ihr Gegenstand, die Medien – ein Sujet, für das immer noch nach einer endgültigen Definition gesucht wird. Und wenn du denkst, du hast'n, dann springt er aus'm Kasten.

In den Märchen verwandeln sich Seejungfrauen in Geliebte, Bauernbuben in Werwölfe, Grafen in Vampire. Hoffen wir, dass die Medienwissenschaft kein Blutsauger ist, sondern so flexibel wie der T-1000 in *Terminator 2* – aber nicht so gewalttätig. So anpassungsfähig wie ein selbstreproduzierender Computervirus – aber nicht so heimtückisch.

Kaum sind neue Forschungsbereiche wie Game Studies oder Mobile Medien etabliert, drängeln sich soziale Medien wie Facebook, Twitter, 4chan oder Vine, die neuen amerikanischen TV-Serien wie *Mad Men*, *Homeland* oder *Game of Thrones* in die erste Reihe und wollen gedeutet werden. Im Bereich der digitalen Medien scheint sich ein «physical turn» anzudeuten: Ideen und Konzepte wie das Open-Source-Prinzip oder die Hacker-Ethik, die sich in der Netzkultur der letzten Jahrzehnte entwickelt haben, werden in der DIY-Kultur der Maker wieder in die physische «brick & mortal»-Realität zurückbeamt – via 3D-Drucker, Arduino und sogar mit Hilfe der guten, alten Strickmaschine (die sich unter Hackern als besonders schrilles Computer-Peripheriegerät gerade so großer Beliebtheit erfreut). Aus Bits und Bytes werden wieder Atome.

Per Smartphone und Google Glass legt sich eine visuelle Daten-Schicht über den «meat space», den einige hauptberufliche Internet-Visionäre schon abgehakt hatten. Die *Matrix*-Filme lagen vollkommen falsch: Nicht die Menschen werden als Simulation in den Cyberspace eingespeist. Nein, die virtuelle Realität macht sich breit im Realen (neuerdings wieder ohne Anführungsstriche). So viele Medienentwicklungen, so wenig Zeit ...

Ich würde mich freuen, wenn die deutsche Medienwissenschaft trotz allem das Kino nicht vergessen würde, um das es an deutschsprachigen Universitäten inzwischen schlecht bestellt ist. Und das, obwohl der Film – dank der Digitalisierung der gesamten Filmproduktion – auch ein Formwandler geworden ist. (Der T-1000 ist immer noch eine der spektakulärsten Metaphern dieses Prozesses.) Sie hat zu neuen Formen der Filmproduktion geführt und zu neuen

Weil das Dokument, wie wir wissen, nicht immer das «glückliche Instrument einer Geschichte» ist, zum Abschluss ein Bild. Ein Still, um genau zu sein: «decoding, encoding the signal ... [of love]». (Abb. 1)

➤

Methoden der Distribution: dem legalen Streaming, aber auch zur globalen Medienpiraterie, die für viele Cineasten im globalen Süden die Quelle ihrer «film literacy» ist. Indem sie Filmwissen und -kultur in den Trikont gebracht hat, hat sie (wie ich nach acht Jahren in Asien weiß) ihrerseits preisgekrönte *shapeshifters* produziert: Regisseure, die als Absolventen der «Filmakademie des Piratenvideos» die Konventionen ihres Nationalkinos hinter sich gelassen und die internationale Kinowelt erobert haben. Vielleicht kann man die Filmwissenschaft wieder sexy machen, indem man sich mit solchen Themen beschäftigt?

Und ich würde mich freuen, wenn die deutschen MedienwissenschaftlerInnen die Medien, die sie beschreiben und analysieren, in noch viel stärkerem Maße als bisher selbst nutzen würden. Dass sie Blogs betreiben (auch wenn das keinen deutschen Drittmittelgeber beeindruckt). Oder Gastbeiträge für die Presse schreiben, sei es *Die Zeit*, seien es Fanzines. Dass sie ihre Aufsätze auf ihrer Homepage zugänglich machen – und nicht bei academia.edu, dem Facebook der akademischen Welt. Dass sie ihre vergriffenen Bücher scannen und ins Netz stellen und sich nicht von der immer restriktiveren Copyright-Politik vieler internationaler Verlage einschüchtern lassen.

Dass sie sich einen Twitter-Account einrichten und in der «Filter-Bubble» mitmischen. Dass sie Facebook zu Zwecken gebrauchen, die nicht Mark Zuckerbergs *business model* entsprechen. Dass sie bei Gelegenheit Wikipedia-Einträge verbessern. Oder wenigstens ihre Studierenden statt Hausarbeiten Wikipedia-Beiträge verfassen lassen – das wäre (im 4chan-Jargon) nun wirklich ein «epic win».

Dass sie für ihre Seminare statt einer Facebook-Gruppe eine Mailinglist einrichten (leicht, umsonst, unkommerziell, effektiv, Bandbreite-sparend). Dass sie ihren Studenten beibringen, wie man Cookies löscht, Open Office und Tor benutzt und warum die «Big Data»-Version von Obama und NSA nicht akzeptabel ist. Dass sie ihre Uni davon überzeugen, dass sie einen 3D-Drucker anschafft. Und einfach mal abwartet, was die Studenten damit machen.

Dann wäre die deutsche Medienwissenschaft ein Formwandler, so cool wie ein Transformer-Autobot, der sich vom Hubschrauber zum Kampfroboter zum Unterseeboot morphen kann: fabelhaft und begehrenswert und farbig glänzend.

>

> Tanja Nusser

Liebe Alle, die ihr vor, nach, neben, kreuz und quer, aber vor allen Dingen gleichzeitig und überschneidend zu mir seid (*am I missing here someone or something?*)!

Als Sechste in der Reihe, als Kettenmitglied weist sich mir das Utopische der Medienwissenschaft hier zunächst als ein Verbleiben in Formen aus, die nicht anders zu denken sind denn als Abfolge, die in diesem Falle eindeutig Platzierungen, wenn auch nur durch Nummerierung vornimmt. Der Bezug geht nach hinten und weist nach vorne voraus – markiert somit das Projekt als das was es immer war: Eine Projektion aus der Vergangenheit in die Zukunft. Weder reißt sie (die Projektion, Kette

und Reihenfolge) hier ab, noch wird sie in der Adressierung anders gedacht und etabliert (von uns Autor_innen der einzelnen Briefe, die sich an die <Aufgabenstellung> der Redaktion der ZfM halten – mich mit eingeschlossen). Immer noch ist die Bezüglichkeit eine, die in bekannten Mustern verläuft und den Adressatenbezug herstellen muss, klar und weniger klar umrissen/benannt. Ich unterschlage hier somit die Zufälligkeit der Autor_innenposition, das Gewürfelte und Geworfene des Textes, der somit einer sich vervielfältigenden Logik folgt; quasi Faltungen (oder doch Windungen?) produziert, die zwar linear als Text daherkommen (brav ein Wort nach dem Anderen; unterbrochen nur selten in der Form), aber dennoch den Moment des Zufalls mit sich tragen und Ambivalenzen, Differenzen, Ähnlichkeiten usw. auffächern und zur Konsumption anbieten.

Wobei die Kette in dem Kettenbrief mir persönlich besser gefiele, denn dann gäbe es die Möglichkeit eines Kreis- und eventuell auch Kurzschlusses in der medialen Fortpflanzung von mir zu wem auch immer. Mich beschäftigt hier also die Rück- und Wiederkehr (nicht im unheimlichen Sinne) von etablierten Mustern (der Brief, die Kette, die Reihe), um das Neue, das Utopische zu fassen als den Moment, der die Medienwissenschaft genau dort verortet, wo auch andere Disziplinen sich gerade in dem Auf- und Umbruch, in den Selbstvergewisserungen und -definitionen befinden: auf der Suche nach dem Wohin, das allüberall seit nun einigen Jahren zu beobachten ist und herrlich neue Binarismen produziert. Nicht reaktionär, nicht (unbedingt) konservativ, aber durchaus rückwärtsgewandt, Konzepte aufgreifend.

Im eigentümlichen Sinne verwehrt sich in mir das Projekt einer Projektion, eines Entwurfs, der meine Ideen und Träume eventuell <Bild> werden lässt; anscheinend wäre eine Medienwissenschaft für mich eine, die sich den <Bildern> in diesem Sinne verweigert, die keine Zuschreibungen, keine Projektion vornehmen will; sich nicht entwirft. Hier liegt für mich ein utopischer Moment; denn genau hier schließt auch die Frage nach der politischen Dimension und dem Handeln an.

Anders formuliert: Zwischen dem *keep it real* und dem Realismus ohne Anführungszeichen (ob als neuer Realismus oder Dokumentarismus diskutiert), also einer scheinbaren Zuwendung zu einer Realität (die nicht ironisch gebrochen wird) und den Dingen (diesmal eindeutig mit Latour gesprochen) und einer Wunschproduktion, die uns aus dem Schlamm einer Gegenwart (indirekt als Vorstellung einer singulären, linearen Zeitlichkeit formuliert – wo verbleiben hier nur die Faltungen, die Mehrdimensionalitäten, die Ungleichzeitigkeiten der Gegenwart als Geschichte/n?) hinauszuführen mag, begegnen wir genau dem Problem, das in den letzten 20 Jahren (mindestens) schon immer diskutiert worden ist, als das, was vergangen ist und von dem wir uns nicht lösen können: pragmatische und theoretische m/Manifeste Aussagen; nicht als Gegensätze etabliert, sondern als performative Positionsbezüge (zwischen hochschulpolitischer Notwendigkeitslogik und dem Wunschenken einer Disziplin, in ihrer Nicht-Disziplinarität, die sich nicht verorten will). Das Credo, die

Krux oder Aporie (bitte das gewünschte Konzept ankreuzen) wäre hier und ist, dass all dies die Medienwissenschaft zu einer Disziplin im Verbunde aller anderen Disziplinen «erhebt» und gerade nicht das Besondere benennen oder herausstellen kann und das ehemals Neue als Etabliertes genau mit den gleichen Fragestellungen konfrontiert: von Wandel, Tradition, wirtschaftlichem Denken, Erneuerungsbestrebungen, Hipness-Faktoren und dem sich Herschreiben, den strategischen Grenzziehungen und Öffnungen zu «Nachbar-disziplinen», von Selbst- und Außenzuschreibungen, Wunschproduktionen und Notwendigkeiten, Anpassungen und Aufbrüchen. Und ja, wir – wer immer sich angesprochen fühlt hier – wollen die neuen Medien, welche auch immer, be- und erforschen, sie lehren, dem «Zeitgeist» folgen, aber bitte lasst uns und unsere Studierenden doch auch Mailinglists einrichten anstelle von Facebook-Kommunikation und Cookies löschen. Der bewusste und selbstverantwortliche Umgang mit den Medien ist anscheinend gefordert (das als leicht kon-

servative Endnote) und weist zurück auf die Aporien, die den Medien und der Medienwissenschaft inhärent sind (über die Zukunft der Medien/Wissenschaft in einem der ältesten Medien zu diskutieren, als theoretischer Zugang und als Disziplin)!

> Skadi Loist

I'm Not There

«Wie ist die Medienwissenschaft der Zukunft und der Utopie?» Was wie eine einfache Frage daherkommt, kann leicht eine kleine Identitätskrise für die individuelle Forscher_in und

>

ein Fach auslösen – so scheint es bei genauerer Überlegung, was man darauf antworten könnte, und mit Blick auf die vorhergehenden Briefe.

Es ist mitunter schwierig genug, zu erklären, was man überhaupt so treibt als «Medienwissenschaftler_in». Das Antwortspektrum scheint da sehr kontextabhängig. Zum Beispiel, wenn man bei der Familienfeier zum 89. Geburtstag der Oma von scheinbar aus Höflichkeit fragenden Onkeln auf die Auskunft, man arbeite an der Uni und schreibe seine Dissertation zu Filmfestivals, ein kaum verstelltes «Ach? Das kann man?» erntet. Hier ist man zuerst damit konfrontiert, erklären zu müssen, was den Bereich «Medien» als Arbeitsfeld und darüber hinaus als universitäres Forschungsfeld überhaupt ausmacht. Von einer Relevanz über die Ausbildung von zukünftigen Medienmacher_innen hinaus ist dort wenig Fantasie über den Gebrauchswert der *Medienwissenschaft* zu spüren.

Im Kontext jahrelanger Beratung für studieninteressierte Abiturient_innen scheint hingegen klar, dass ein Studium von «irgendwas mit Medien» von Wert sei. Dort ist das Umreißen des Feldes Medienwissenschaft eher von Abgrenzungsbewegungen gekennzeichnet: Nein, die universitäre Medienwissenschaft bildet nicht auf klare Berufsbilder aus.² Journalist_in kann man zwar werden, aber ausbilden tun diese offiziell Journalismusschulen; Moderator_in wird man in der Regel nicht nach diesem Studium; in der PR landen viele Absolvent_innen, aber die Grundlagen kommen dann oft eher aus der

² Obschon die deutsche Verwaltung in Form der Agentur für Arbeit inzwischen immerhin einen eigenen Tätigkeitsschlüssel für Medienwissenschaftler_innen kennt (91244)! Dank gilt Katja Schumann für das Teilen dieser Erkenntnis.

empirischen Kommunikationswissenschaft oder BWL-Kursen.

Soweit zum Fach aus praktischer (Außen-) Sicht. Zurück zur Frage und zur Sicht von innen. Wie also wird die Medienwissenschaft sein in der Zukunft oder Utopie? Aufgrund meiner Herkunft als ostdeutsches Wendekind habe ich es ehrlich gesagt nicht so mit den Utopien, sondern habe aus der Geschichte eher einen praktischen/pragmatischen Umgang mit sich wandelnden Systemen mitgenommen. Von daher wird kein Manifest einer Utopie folgen – das hat der sehr schöne Brief von Dagmar Brunow bereits besser formuliert, als ich es könnte. Danke dafür!

Wenden wir uns also einer möglichen, nahen Zukunft zu. Idealerweise einer Zukunft, die man selbst miterlebt, noch besser mit beeinflussen kann. Die Frage des Einflusses scheint aber schon wieder potenziell schwierig zu sein. Zum einen hängt das von der eigenen Position innerhalb der Medienwissenschaft und zum anderen von der Position im Getriebe der (deutschen) Hochschullandschaft ab. Dass es um den deutschen Mittelbau schlecht steht, eine zunehmende Prekarisierung zu verzeichnen ist, beklagen seit einigen Jahren nicht nur Promovierende, Promovierte, Postdocs und PhDs in der Medienwissenschaft, sondern auch andernorts. Dennoch ist eine Position zwischen Baum und Borke, im verflixten siebten Jahr innerhalb eines auf Sechsjahrestakt (WissZeitVG!) angelegten akademischen Systems nicht sehr hilfreich bei der Überlegung, wo und wie man sich fachlich positionieren möchte/könnte/wollte/sollte. Neben der Abhängigkeit von Lehrstühlen oder Antragsberechtigten ist dann noch zu beachten, in welchen Fahrwassern, Trendwellen oder Wissenschaftsschulen man mitschwimmt. Ganz zu schweigen von den eigenen Idealen und Ideen. Ist die eigene medienwissenschaftliche Forschung innovativ; gesellschaftlich relevant und praxisnah, ohne sich der Profit- und Verwertungslogik von Wirtschaft und Politik zu beugen; anschlussfähig und interdisziplinär, ohne zu sehr in fremden Fächern zu wildern; international gefragt, aber auch daheim genug etabliert; von den Rändern her denkend, ohne in Nische und Ghetto abgeschoben zu werden; sich Zeit für *slow criticism* nehmend, ohne die aktuellen Entwicklungen aus den Augen zu verlieren?

Fragen über Fragen. Da kann man an einem grauen Novembertag schnell ins Grübeln kommen über die eigene Verortung in *status quo* und *quo vadis?* der Medienwissenschaft. Da ist die Assoziationskette schnell bei *I'm Not There* (Abb. 2).

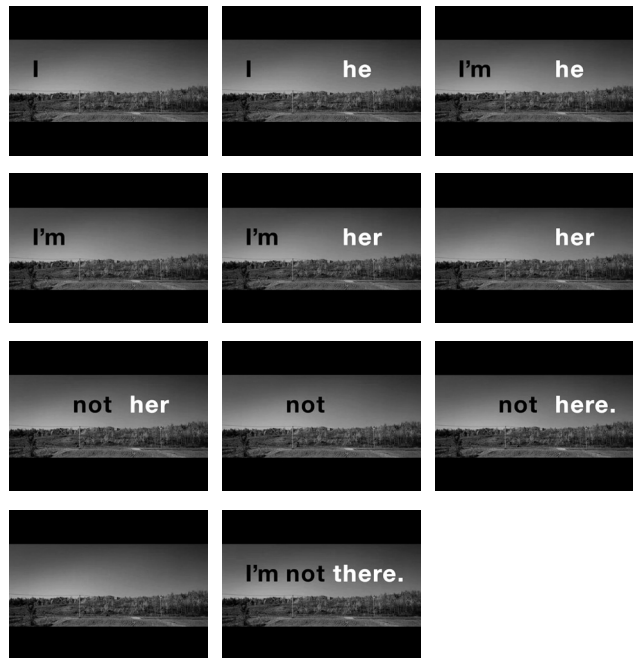


Abb. 2 Screenshots von *I'm Not There*, Regie: Todd Haynes, USA 2007

In Todd Haynes' grandiosem (non)biopic *I'm Not There* (2007) heißt es enigmatisch im Vorspann: «There he lay. Poet. Prophet. Outlaw. Fake. Star of electricity. Nailed by a Peeping Tom, who would soon discover – «Home is like a naked person» – even the ghost was more than one person.»

Obgleich hier von der Kult-/Kunstfigur Bob Dylan die Rede ist, lässt sich eine solche Beschreibung vielleicht auch auf den *shapeshifter* Medienwissenschaft anwenden. Ein ebenso schwer greifbares, multiples, enigmatisches und

gern auch elektrisierendes und Faszination auslösendes Feld – mit einem Witz und einer Brillanz betrieben wie der obige Film ausgeführt – nenne ich gern meine Medienwissenschaft der Zukunft.

> Erhard Schüttpelz

Noch einmal die Frage:

Wie ist die Medienwissenschaft der Zukunft und der Utopie?

Medien werden seit dem 19. Jahrhundert durch Ingenieurwissenschaften

>

und aus naturwissenschaftlichen Grundlagenforschungen entworfen, sie werden durch soziotechnische Kollektive gestaltet und unter sozialwissenschaftlicher Beteiligung organisiert, und sie werden durch Kulturwissenschaften als eine eigene Sphäre der Zeichenzirkulation und sprachlichen Manifestation formuliert und gerahmt. Medien partizipieren unweigerlich an allen drei Wissenschaftsformationen der Moderne und ziehen immer neue methodische und sachliche Kompetenzen aus den Wissenschaften an, die sich in ihrer ungeklärten Mitte – im Medium – treffen. Diese Lage bestimmt Medien, und sie gibt gute Gründe, an der Existenz und der Möglichkeit einer Medienwissenschaft zu zweifeln, außer man versteht sie als eine Zweckgemeinschaft von Wissenschaftler_innen, die in der Medienforschung tätig sind, und ihre Verbindung als «Projekt Medienwissenschaft».

Hat dieses Projekt einen utopischen Kern? Es bleibt ebenso kontingent wie unausweichlich, dass die Medienforschung durch das turbulente Objekt in ihrer Mitte die schillernden Interferenzen der Sozialisation in mehreren Wissenschaften austrägt und zugleich die tiefsitzenden modernen Spaltungen und Reduktionen. Das Medium als technische Größe oder technisches Museum zu fixieren, es zu soziologisieren oder auf die gekonnte Auslegung eines Korpus zu eichen, selbst seine Naturalisierung werden auch in Zukunft als die wissenschaftlich notwendigeren Übungen erscheinen, weil diese Tätigkeiten eine plausiblere wissenschaftliche Kontinuität aufweisen. Wo diese Tätigkeiten sich überkreuzen, bleibt der Blick in den Maelstrom der Irreduzibilität erhalten, und er macht seit fünfzig Jahren die eigentliche Faszination einer Medientheorie aus. Die Kette der Postkarten hat die Frage klar benannt: Wenn das Medium in der Mitte der Wissenschaftsformationen angesiedelt bleibt, wie begründen wir dann all die methodischen Freiheiten, die wir in Zukunft noch brauchen werden? Gibt es gut begründete Vorgehensweisen ohne die Herrschaft von Methoden?

Wenn zwei wissenschaftliche Methoden zusammen- und zur Interferenz gebracht werden, ist es um die Herrschaft einer Methode meist schon geschehen. Außerdem gibt es Vorgehensweisen, die nur für solche Interferenzen entwickelt worden sind, «Feldforschung» ist eine von ihnen (wo sie ihrer teilnehmenden Beobachtung nachgibt); aber auch jede Form von wissenschaftlichem Text, die es notwendig macht, zwei oder mehr wissenschaftliche Genres gegeneinander auszuspielen oder zwei Sachgebiete zu hybridisieren. Nicht nur an der Schnittfläche von Medien, sondern auch in ihrer Erforschung entstehen Raster und Moirés: Mythen, Wissenschaftsfiktionen, Orakel ... Umso fruchtbarer, die Interferenz als Methode auszuweisen, sie in ihrer Notwendigkeit zu begründen und durch Vorbilder zu kanonisieren. Um Christoph Neuberts Memento aufzugreifen: Ist die Zeit dafür reif? Haben wir genügend Fallbeispiele für ein Grundstudium beisammen? Sollte das allen beigebracht werden, die Medien erforschen wollen? Ich denke schon.

Mit diesem Vorschlag will ich keiner Privilegierung der Medien das Wort reden. Medien bestimmen unsere Lage, aber alles andere bestimmt sie auch. Die Versuchung, den Igel dort zu orten, wo der Hase gerade ankommt, ist in der Medienwissenschaft groß. Aber andere Wissenschaften haben ihre Igel ebenfalls platziert, und zwar schon länger. Auch die irreduzible Stellung zwischen den Wissenschaftsformationen ist kein Privileg der Medien – sie gilt gleichermaßen für den Menschen, sprich für die Anthropologie, aber auch für den blinden Fleck der Wissenschaften und ihrer institutionellen Expansion seit dem 2. Weltkrieg, i.e. «Wissenschaft». Die ungeklärte Mitte anzusteuern, bleibt nicht nur eine Aufgabe der Medienwissenschaft und ihrer theoretischen Entfaltung, sondern auch in der Medientheorie selbst koextensional mit Sujets, über die andere Forschungen mit ihren Medienpraktiken professioneller verfügen. Bruno Latours Slogan «Wir sind nie modern gewesen» war ein fulminanter Versuch, die koextensionale Mitte dieser drei (Mensch, Wissenschaft, Medium) für die Modernen zu markieren; die Geschichte des Medienbegriffs führt uns in eine Anamnese dieser metaphysischen Mitte, und zwar auch durch eine Anamnese ihrer Apparate und Praktiken. Ich komme gerade von einer Tagung, bei der die Frage aufkam: Geht die Steuerung von Maus und Cursor geradewegs auf die mittelalterliche chinesische Planchette und das spiritistische Ouija-Brett zurück? Und treffen wir uns alle nicht genau dort, Tag für Tag, Nacht für Nacht, in der Hand eines Cursors? Raster und Moirés: Mythen, Wissenschaftsfiktionen, Orakel ...

*I stepped up on the platform
The man gave me the news
He said, You must be joking son
Where did you get those shoes?
Where did you get those shoes?*

> Anke Zechner

Mezukur Tagebuch

Acht Bilder aus der Zukunft der Medienwissenschaft

15. Januar, Shanghai 2034

Heute hat es geschneit, auf den

Dächern rund um Pu Dong-

hongqiao Garden glitzerte es eisig, als ich in Richtung Medienwissenschaft schlitterte. Diesmal war sie direkt im Shanghai Grand Theatre Opernhaus untergebracht. Manchmal wünschte ich, sie hätte einen festen Ort und ich wüsste, was mich an diesem Tag erwartete.

In welchem Medium lässt sich die Medienwissenschaft der Zukunft darstellen? Buch, Bild, Musik ... Vielleicht als der fluktuierende Baum, den Michel Serres am Ende von «Erfindet euch neu!» entwirft? – Ein sich fortwährend wandelndes bewegtes Objekt aus Daten und Licht, individuell und abstrakt zugleich, schwer greifbar irgendwo zwischen Malerei, Skulptur und *expanded cinema* – bewegtes Licht, jenseits verfestigter Strukturen, sich ständig verändernd mit jeder Teilnehmerin und jedem Teilnehmer.

2. März *Es ist schön, dass die medienwissenschaftlichen Kochkurse neuerdings im Oriental Pearl TV Tower stattfinden – war mal das höchste Gebäude Saigons. Die Dinge schmecken anders, wenn man dabei in die Ferne sehen kann, und ich verstehe besser, wie sie zusammenhängen.*

Die Medienwissenschaft der Zukunft ist eine, die ein intensiveres und wahrhaftigeres Verhältnis zum Wahrgenommenen und zu ihren Gegenständen möglich macht. Eine, die Materialität, Dinglichkeit und Oberflächen nicht auf abstrakte Begrifflichkeiten reduziert. Statt im herrschaftlich distanzierten Verhältnis metaphysische Ordnungsmuster zu applizieren, um sich die sperrigen <Dinge> unterzuordnen, werden Verbindungen, Allianzen, mimetische Relationen gefördert. Eine andere Welt braucht andere Subjekt-Objekt-Verhältnisse.

19. April *Konnte erst nicht einschlafen und habe dann vom Kino geträumt. Von den dunklen Räumen, die es hier vor über hundert Jahren gab. Die Filme, die man dort sah, konnte man anfassen und an ihnen sogar riechen. Aber die Leinwand in dem alten Kino blieb leer, ich habe keine Bilder gesehen, sosehr ich mich auch bemühte. Also bin ich immer wieder aufgewacht.*

Die Medienwissenschaft der Zukunft ist musikalisch und hat gelernt, auf den Klang der Welt zu hören; ist Musik, ist eine Frau, ein Tier. Kleine Schnecke, kleine Schnecke, was siehst du? fragt die Ente und beugt sich hinab.

25. Mai *Manchmal nerven die Analysen ein wenig, in denen wir versuchen, die alten Medien nachzusingen. Zumal Chen eine wirklich grausige Stimme*

Well, I've seen 'em on the TV, the movie show

They say that times are changing

But I just don't know

These things are gone forever

Over a long time ago.

>

hat und immer neben mir stehen will. Aber danach, auf dem Heimweg, kann ich verstehen, was die U-Bahn mir sagen will.

Die Zukunft der Medienwissenschaft ist ein Kind – Serres nennt es Däumelinchen, wir nennen es Mezuku –, das immer wieder die gleichen Fragen stellt. Selbst wenn das dauernde Fragen nervt oder sinnlos erscheint, lässt das Kind nicht locker, weil es das Fragen ebenso interessiert wie die Antwort. Ein Kind, das sich manchmal unter dem Tisch versteckt und dann hervorkriecht und jubilierend ausruft: Ich bin wieder da.

30. Juni *Momentan beschäftigen wir uns mit einem merkwürdigen Medium: eine Art riesiger digitaler Fotozelle unter dem Eis, die etwas einfängt, das niemand sehen kann und das auch gar nicht von dieser Welt stammt. Jedes 100.000ste Teilchen, das darin abgelichtet wird, stammt von weit entfernten kosmischen Objekten aus den Tiefen des Universums. Will man so außerplanetarisches Leben oder einen Gott beweisen?*

Mezuku ermöglicht, Position zu beziehen, das heißt, dass sie in die Lage versetzt, zu urteilen und zu handeln.

8. August *Ich bin froh, dass ich immer noch fragen darf. Keiner kann mir etwas vormachen, denn niemand sollte mir gegenüber behaupten, dass er mehr weiß als das Netz, zu dem ich jederzeit Zugang habe. Doch manches will eben besprochen werden, sonst bleibt es unklar.*

Eine Utopie der Medienwissenschaft: Sie bezieht selbst Stellung, nimmt Partei, ist politisch.

27. September *Chen war seit Wochen nicht mehr im Kurs. Ich habe mir Sorgen gemacht, ob er vielleicht krank ist. Aber warum antwortet er nicht? Er ist manchmal so unvorsichtig, weiß nicht, wie gefährlich Informationen sein können. Der Dummkopf sucht im Netz nach Antworten, die doch auf der Straße zu sehen und zu hören sind. Als ich dann zu ihm nach Hause gegangen bin, hat er mich ausgelacht. Er ist wirklich ein Trottel! Wie kann man sich nur beim Tanzen das Bein brechen? Hoffentlich hat er sich wenigstens ein bisschen gefreut, dass ich da war.*

Wo ist der Ort der utopischen Medienwissenschaft? Innerhalb oder außerhalb der Universitäten? Mezuku ist draußen – im Offenen – sie hat die Sicherheit und die Starrheit der Institutionen verlassen.

Eine Medienwissenschaft der Utopie kann nur an einer bestimmten Form von Universität existieren – oder außerhalb von ihr. Das heißt, eine Utopie der Medienwissenschaft setzt die Utopie einer anderen Universität voraus.

4. November *Im Huangpu-Park philosophiere ich am liebsten. Der ist zwar klein, aber bei den Pagoden lässt es sich gut nachdenken. Auch kann ich die vereinzelt vorbeilaufenden Spaziergänger mit ihren neuerdings hier erlaubten Hunden beobachten. Die Hunde erinnern mich in ihrer Unterschiedlichkeit immer an die verschiedenen Konzepte, die sich jeder von diesem Leben macht.*

Wäre es nicht gut, diese sichtbar an der Leine vor sich her- und auch ab und zu loslaufen zu lassen?

Mezuku ist nicht immer leicht zu verstehen. Muss man sie mögen? Sie ist vielleicht etwas sprunghaft. Ob sich das mit der Zeit legen wird? Wie wird man erwachsen? Verliert Mezuku dann an Beweglichkeit? Sie hat keine Angst vor der Zukunft, doch nichts ist ihr selbstverständlich.

> Andreas Beinsteiner

Das ortlose Zwischen

Die Frage nach der Medienwissenschaft der Zukunft, ebenso wie die nach derjenigen der Utopie, oszilliert zwischen *genitivus subjectivus* und *objectivus*. In den bisherigen Antworten dominieren, soweit ich sehe, Überlegungen zur Zukunft der Medienwissenschaft; in immerhin 3–4 Beiträgen schwingt jedoch der Gedanke mit, dass Utopie und Zukunft auch lohnende *Gegenstände* medienwissenschaftlicher Forschung sein könnten.

Zweifellos hält sich Medienwissenschaft im Zwischen auf, und wie betont wurde, reicht das weder als Alleinstellungsmerkmal, noch zerbrechen daran Ansprüche auf Wissenschaftlichkeit. Und doch scheint mir im Ansteuern der ungeklärten Mitte eine Medienwissenschaftlichkeit auszeichnende, genuine Tendenz zur Befragung des U-topischen und Zu-künftigen zu liegen. *Unterwegs zu einem ortlosen Zwischen* wäre Medienwissenschaft so immer schon eine der Zukunft und der Utopie (*genitivus objectivus*). Diese Verpflichtung auf ein *not there*, ein Ort-loses und somit auch nie endgültig zu Erreichendes, legt Vorbehalte gegenüber dem Bilden von Bildern, dem Entwerfen von Projektionen und Zuschreibungen nahe, wie sie hier auch bereits geäußert wurden. Wenn nämlich das ortlose Zwischen in seiner geschichtlichen Wandelbarkeit seinen nie letztlich einholbaren Anteil hat an den jeweiligen utopischen Entwürfen, in seiner jeweiligen Selektivität bestimmte normative Ansprüche stützt, somit auch mitbestimmt, was uns als Zu-künftiges zukommt, so fordert dies eine Bezogenheit der Medienwissenschaft auf das Utopische auch im engeren Sinne. Aufmerksamkeit für Differenzen, Wissen ums Nichtwissen, Achten auf die Verwiesenheit von Zukunft auf Herkunft, Ahnung von den Operationen, die das System treiben – all dies gewinnt dadurch seine Dringlichkeit für die Medienwissenschaft. Und es ergeben sich auch einige Fragen zu den bisherigen Überlegungen.

Etwa erscheint mir die Perspektive des Offenen, in das sich die Medienwissenschaft der Zukunft begeben soll, medienwissenschaftlich doch zu unterbestimmt. Ist die Frage nach einer zukünftigen Medienwissenschaftlichkeit³ tatsächlich ablösbar vom Bezug auf die Institution Universität? Vermutlich wäre es hilfreich, wenn die Universität noch stärker als bisher zum Gegenstand der Medienwissenschaft würde, anstatt lediglich ihr institutionelles Medium zu bilden.

³ Was den status quo dieser Medienwissenschaftlichkeit angeht, scheint es mir neben den Debatten um Pluralismus und Kanonisierbarkeit beachtenswert, dass mehrere Beiträge dieser Kette Bedarf sehen, in Lehre wie Öffentlichkeitsarbeit Alternativen zu Facebook und Academia bzw. überhaupt einen bewussten und verantwortlichen Mediengebrauch anzumahnen.

Natürlich bleibt uns angesichts von nicht nur hier artikulierten Unzufriedenheiten das Wünschen. Aber ist die Wunschproduktion dem Belieben kollektiver oder singulärer Medienwissenschaftler_innen unterstellt? Oder vermag sich unser Wünschen doch meist nur im Spielraum eines bereits Erwünschten zu halten? Auch die Frage nach dem Wunsch verweist auf den Zusammenhang von Medialität und Utopie als medienwissenschaftlicher Aufgabe.

Von Aristoteles kennen wir die Überlegung, er würde seine Sklaven entlassen, sobald sein Weberschiffchen von selbst webte; Technik könne also die Sklavenhaltergesellschaft ablösen. Michel Serres wiederum zelebriert seit geraumer Zeit begeistert die Enthauptung: der Kopf sitze uns nicht mehr auf den Schultern, sondern habe sich mitsamt seiner Verstandesleistung verflüchtigt in die fluktuierende Welt der Algorithmen, in die kollektive Intelligenz des Netzes, und lasse seinen ehemaligen Träger (im doppelten Sinne) als einen Menschen ohne Fähigkeiten zurück, der nunmehr frei sei für die wundersame Entfaltung seiner un-fähigen Kreativität.

Soll sie tatsächlich auch zu politischem Stellungsbezug befähigen, so muss eine Medienwissenschaft der Zukunft aus dem nunmehr bereits langjährigen Durcharbeiten von Exteriorisierungs- und Organprojektionsthese lernen, diese beiden U-topien zu unterscheiden: den entlassenen Sklaven und den fehlenden Kopf.

Besonders relevant für die Frage nach dem utopischen Potential der Medienwissenschaft scheint mir die Haltung zum Realismus und zu den Anführungszeichen. Eine Medienwissenschaft der Zukunft kommt nicht umhin, sich mit der auf diese Weise angesprochenen Utopie einer Wissenschaftlichkeit auseinanderzusetzen. Und doch wird sie sich, dem U-topischen verpflichtet, mit Materialitäten, Dinglich- und Oberflächlichkeiten ebenso wenig zufrieden geben können wie mit Begrifflichkeiten. Der Blick in den Maelstrom der Irreduzibilität bleibt die eigentliche Faszination. Nur solange er erhalten und ausgehalten wird, bleibt die Utopie utopisch.

Zusammenfassend: Eine Medienwissenschaft der Zukunft und der Utopie wird *genitivus subjectivus* und *objectivus* in dem Maße zu vereinen wissen, in dem sie auch weiterhin nicht bei den jeweiligen Gegebenheiten stehen bleibt (auch nicht, wenn diese als das nun aber wirkliche Wirkliche aus-gegeben werden), sondern unterwegs bleibt zum Geben, zum «es gibt» selbst – und damit zum ortlosen Zwischen als dem unerreichbaren Ort dieses Gebens.

TILL A. HEILMANN > GEOFFREY WINTHROP-YOUNG
> CHRISTINE PIEPIORKA > RALF ADELMANN
> LORENZ ENGELL > ASTRID DEUBER-MANKOWSKY
> TIMO SCHEMER-REINHARD > JULIAN HANICH
> SILKE ROESLER-KEILHOLZ > GERTRUD KOCH

IHRE MEDIENTHEORIE AUF EINER SEITE?

Die Frage berührt die Grundlagen der Medienwissenschaft. Mit welchen Medientheorien arbeiten Sie? In welchem Verhältnis stehen diese zu Ihrer medienwissenschaftlichen Praxis? Und darüber hinaus: Welche eigenen Konzepte haben Sie oder

wollen Sie entwerfen? Was sind Ihrer Meinung nach die drängendsten medienwissenschaftlichen Fragen und in welche Richtung weist das medienwissenschaftliche Denken gegenwärtig?

Till A. Heilmann

Meinem primären Arbeitsgebiet, der Theorie und Geschichte der Digitalität, gemäß greife ich zum einen auf die Konzepte und Modelle zurück, die in der strukturalistischen Theoriebildung zur Analyse von Zeichensystemen entwickelt und durch den so genannten Poststrukturalismus ihrer Kritik und Schärfung unterzogen wurden. Zum anderen bin ich den Grundsätzen einer kulturhistorischen Medienwissenschaft verpflichtet, die von Harold A. Innis und Marshall McLuhan aufgestellt und maßgeblich von Friedrich Kittler revidiert wurden. Nun sind erstere nicht Teil von *Medientheorien* (jedenfalls nicht von solchen, die Medien als Gesamtheit kulturell konstitutiver Phänomene behandeln), und letztere fügen sich nicht einfach zu einer *Theorie* der Medien (wenigstens nicht in dem Sinne, in dem z. B. das Werk Niklas Luhmanns ein geschlossenes Gedankengebäude bildet).

Dieser zweifache Mangel bedeutet für meine wissenschaftliche Praxis eine andauernde Irritation. Einerseits muss sich stets neu weisen, ob die überkommenen (post-)strukturalen Begriffe und Methoden für ihnen fremde Anwendungsgebiete und Zwecke taugen. Andererseits fehlen mitunter facheigene Kategorien, um den Gegenstand in seiner historischen wie systematischen Tiefe und Breite zu vermessen, ihn ins Gesamtgefüge der Medien einzuordnen und die eigenen Analysen mit anderen Arbeiten in Beziehung zu setzen. Man

kann aber auch sagen: Der Diskussionsstand in der Medienwissenschaft lädt dazu ein, die disziplinären Leerstellen mit eigener begrifflicher Anstrengung und theoretischen Entwürfen zu schließen. Die Skepsis mancher Kolleginnen und Kollegen, was die Möglichkeit (oder Notwendigkeit) eines universellen Medienbegriffs bzw. einer generellen Medientheorie betrifft, teile ich nicht.

Mir geht es zunächst vor allem darum, ein zentrales Konzept unseres Faches überzeugender zu begründen, nämlich das des Digitalen, genauer: der *Digitalität*, des Grundzugs aller digitalen Erscheinungen. Die unser Bewusstsein heute bestimmende, aus der mathematischen Informationstheorie herkommende Auffassung des Digitalen ist offenkundig <richtig>, wie ihre maschinellen Implementierungen ständig und ebenso beiläufig wie spektakulär zeigen. Für einen medienwissenschaftlichen und d. h. auch einen kulturhistorisch tieferen Blick scheint mir eine vom technologischen *state of the art* gegebene Perspektive auf Digitalität aber zu eng, weil auf Probleme nur der Kodierung von Information und ingenieurstechnische Lösungen der Signalverarbeitung reduziert.

Ich bemühe mich daher um ein Verständnis von Digitalität, das die Genese und epochale Geltung der modernen elektronischen Digitaltechnik anerkennt, umfangslogisch aber über diese hinausgeht. Digitalität ist, so meine These, kein Modus der Darstellung von Information, sondern eine Modalität humaner Existenz, eine *conditio sine qua non* menschlicher Kultur seit ihren Anfängen. Sie ist der Name für das Schema der originären Technizität des Menschen, die ihren ersten Ausdruck in den Artikulationen von Mund und Hand, den symbolischen wie manuellen Operationsketten von Sprache und Werkzeuggebrauch, findet. So gesehen ist <digital> weniger als Komplement zu <analog> zu verstehen denn als eigene Kategorie zur Charakterisierung der prinzipiell technischen Verfasstheit des Menschen. Und die Geschichte der Digitalmedien ist zu erzählen als die Geschichte der vielgestaltigen, nicht determinierten Transformationen dieser Verfasstheit in je neue Verkörperungen und Verhältnisse.

Nur eine solche Grundlegung wird die Sonderstellung der neuesten digitalen, computerbasierten Medien erklären helfen. Es gilt, was Grace Hopper, die «First Lady der Software», 1983 angemerkt hatte: Wir leben noch in der Modell T-Phase des Computerzeitalters – und, so ist aus medienwissenschaftlicher Sicht zu ergänzen, wir haben erst begonnen, Computer und ihre Auswirkungen wirklich zu verstehen. Denn das, so denke ich, ist die vordringliche Frage der Medienwissenschaft heute: die nach der informatischen Objektivierung unserer Umgebungen und Körper durch Kommunikations-, Bio- und Nanotechnologien, welche ohne Computer ja alle nicht zu haben sind. Und darum befällt mich angesichts einiger neuerer theoretischer Strömungen auch ein gewisses Unbehagen. Wo die Welt, wie in manchen <objektorientierten Ontologien>, als Zusammenhang dinghafter Entitäten, das Sein als Netzwerk von <Objekt>-Relationen aufgefasst wird, da riskiert das Denken, zur Ideologie

der kapitalistischen Produktionsweise und ihres Warenfetischs zu werden. Die Aufgabe, vor die wir uns gestellt sehen, ist daher, wie Alex Galloway im Anschluss an Catherine Malabou unlängst formuliert hat, dafür Sorge zu tragen, dass unser Bewusstsein der Welt nicht schlicht und einfach mit dem Geist des

> **Geoffrey Winthrop-Young**

Zur Person (die als Blickwinkelverengungsfaktor eine maßgebliche Rolle spielt): Ich bin weder Medientheoretiker noch Medienwissenschaftler.

Ich weiß nicht, worin der genaue Un-

terschied zwischen diesen Bezeichnungen besteht; ich weiß nur, dass viele auf ihm bestehen. Weder verfüge ich über eine salonfähige Medientheorie, noch ist mir je eine Definition von *Medium* oder *Medien* geglückt, die sich abzdrukken lohnt. Ich betreibe *German studies* – in halbwillhelminischen Köpfen, in denen statt 2013 noch immer 1913 herrscht, firmiert das als «Auslandsgermanistik», was sich anhört wie ein philologischer Kolonialwarenhandel. Als Angestellter einer intellektuellen Import- und Vergleichsbranche arbeite ich als Mischung aus Zollinspektor und Diskursverkäufer in Sachen *German Media Theory*TM. Konzeptuelle Erörterungen fallen weniger ins Gewicht als strategisch-forensische Sachverhalte: Anschlussfähigkeit, latente oder manifeste Korrespondenzen, fehlgeleitete Sendungen, die Herkunft verdächtiger Schmuggelware. Die Frage lautet nicht: Was ist oder macht die deutsche Medientheorie? Sondern: Was macht sie interessant? Und zwar nicht in deutschsprachigen Ländern, sondern in der Fremde (mhd. *in ellenden*).

Zur Sache: Wer im deutschen Kontext nach medienwissenschaftlichen Theorien und Begriffen fragt, kommt schwer an Friedrich Kittler vorbei. Folgen muss man ihm keineswegs, ignorieren kann man ihn kaum. Die zuständigen Archäologen mögen ergründen, ob es bereits vor ihm in Deutschland Medienwissenschaften gab; unzweifelhaft scheint mir, dass mit dem Kittler-Effekt der Medienbegriff auf eine Weise zur Disposition gestellt wurde, die eine Kette aus Stabilisierungen und Dekonstruktionen nach sich zog, welche sich unter Zuhilfenahme Trotzis und Nestroys als permanentes medienwissenschaftliches «Revolutionerl» beschreiben lässt. Für Beobachter im anglophonen Raum war das Schauspiel nicht zuletzt deshalb so interessant, weil man hier die spektakuläre Breitwandversion eines Films erleben durfte, der bei Innis und McLuhan ein eher unterbelichtetes Schmalspurformat hatte. Im Prinzip entzündete sich das Theoriedrama an dem heiklen Versuch, einen techno- oder informationsmaterialistischen Medienbegriff, der Medien mit strengem Blick auf ihre spezifischen technischen Charakteristiken und Diskurseinwirkungen zu bestimmen versuchte, zugleich als polemisch flexiblen Kampfbegriff

digitalisierten Kapitalismus zusammenfällt. Medientheoretisch gewendet lautet die Frage, deren Klärung mich umtreibt, also: *Was müssen wir tun, damit unser Denken von Digitalität nicht mit dem Funktionieren der modernen Digitaltechnik zusammenfällt?*

>

einzusetzen, der Medien immer wieder als das entlarvte, was andere nicht wahrzunehmen vermochten. In dieser Phase indizierte «Medienwissenschaft» sowohl neue disziplinäre Objekte als auch einen Perspektivwechsel unter Beibehaltung alter Objekte. Erstens stehen Medien im eigenen Lichtkegel; zweitens konstituieren sie den eigenen Lichtstrahl; drittens sind sie der blinde Fleck der anderen. Das ist eine konzeptuelle Zwangsehe (Amerikaner reden anschaulich von einer *shotgun marriage*), die dazu verdammt war, auf stimulierende Weise zu scheitern und die klüger gewordenen Partner ihren jeweiligen Bestimmungen zu überlassen. Da war einerseits der Versuch, den Kampfbegriff philosophisch zu läutern, ohne seine reizvolle Mehrzweck-Ubiquität einzubüßen. Mit Hilfe der nötigen Abstraktion wurde von Medien auf Medialität umgestellt, also auf ein Konzept, das weiterhin Disziplingrenzen unterläuft und in Frage stellt. Andererseits kam es zum komplementären Versuch, den allzu artefaktuellen Medienbegriff selbst zu unterlaufen, indem man Medien in präontologische Operationsketten auflöste, aus denen Begriffe wie Mensch und Medien allererst generiert werden konnten. Letztere Variante – und zumindest hier gleicht Kittler seinem verehrten Hegel – zerfällt in zwei Lager: die vornehmlich in Weimar beheimateten kulturtechnisch ausgerichteten Linkskittlerianer und die eher in Berlin ansässigen medienarchäologisch orientierten Rechtskittlerianer. So wie im Nibelungenlied die volle Tragweite mittelalterlicher Leitbegriffe wie *triuwe* erst im Massaker am Hunnenhof zutage tritt, so erscheinen die wirklichen Dimensionen des Medienkonzepts erst dort, wo die Medienwissenschaft sich anschickt, ihren eigenen Leitbegriff zu dekonstruieren.

Doch am interessantesten für auswärtige Beobachter sind neuerdings gerade die medientheoretisch affizierten Bereiche, mit denen Hardwaretheoretiker lange Zeit wenig anfangen konnte: Biologie und Anthropologie. Ein kennzeichnendes Indiz – eines, das manchen deutschen Kollegen die Runzeln auf die Stirn treibt – ist das anglophone Interesse an Peter Sloterdijk, zumal an den medialen und anthropologischen Implikationen seiner Sphärologie, weil sich hier offensichtliche Parallelen zu vieldiskutierten immunologischen Fragestellungen und der Diskussion um die Erweiterung der neuen Medien zu *enabling environments* aufdrängen. Gleiches gilt für die Zurkenntnisnahme kulturtechnischer Ansätze. Hier wird von einer eher technischen Seite aus auf ein Problem zugearbeitet, das in den amerikanischen *Posthumanities* von einer eher ethisch-dekonstruktiv bestimmten Seite her anvisiert wird. (In diesem Kontext kommt es übrigens auch zu einer feinsinnigen Rezeption Luhmanns, der quasi als kühle deutsche Anstandsdame importiert wird, um gewissen französischen Denkextravaganzen auf die Finger zu klopfen.) Auf das prekäre Verhältnis zwischen den amerikanischen *Posthumanities* (einschließlich der *Critical Animal Studies*) und der deutschen, medientheoretisch vorgerüsteten Kulturtechniktheorie trifft indes zu, was Wilhelm Busch über das Verhältnis zwischen Arthur Schopenhauer und dem Christentum gesagt hat: Sie wohnen Wand an Wand,

bloß hat die Wand keine Tür. Solche Türen gilt es zu öffnen. Doch Türen und Türwächter sind ambivalente Gebilde: Sie können Verbindungen herstellen

und Austausch ermöglichen, gleichzeitig verengen sie den Blickwinkel und beschränken den Umfang dessen, was über die Schwelle kommt.

> Christine Piepiorka

Wie einer meiner «Vor-Schreiber» möchte ich mich zuerst zu meiner

>

Person äußern, da dies meine Blick-

winkel auf «die Medien» bestimmt: Ursprünglich – vor meinem Dasein als Medienwissenschaftlerin – war ich Medienökonomin und bin es noch. Zumindest teils, denn nach meiner praktischen Arbeit in Medienunternehmen wurde ich durch ein weiteres Studium zur Theoretikerin – zur ökonomisch denkenden Medienwissenschaftlerin. Dem einen oder anderen mag dies als Paradox erscheinen, doch dies bedeutet für mich und für meine Medientheorie Folgendes: Ich betreibe Medienwissenschaft, insbesondere Fernsehwissenschaft, aber immer mit dem Seitenblick auf die Medienschaffenden und die Bedingungen der Fernsehproduktion. Denn hier sehe ich ein interdependentes Verhältnis zwischen Gegenständen der Medienwissenschaft und der Medienproduktion. Insbesondere sehe ich diese Korrelation in der Produktion von Fernsehserien: Die Bedingungen der Produktion beeinflussen Narrationsstrukturen, die plakativ die Möglichkeiten der Produktion ausstellen – während Narrationen auch neue Produktionsweisen fordern können. Diese neuen Weisen wurden durch Digitalität und damit Transmedialität evident. Transmedialität beschreibt nicht nur die Distribution von Fernsehserien-Inhalten über multiple mediale Plattformen, sondern die Fragmentierung, Expansion und Dispersion narrativer Inhalte. Fernsehserieninhalte werden also nicht nur multimedial distribuiert, sondern narrativ erweitert in den unterschiedlichen Medien – so zum Beispiel narrationserweiternde Webisodes im Internet, fiktive Internetseiten von Unternehmen der Fernsehserie, Blogs von fiktiven Serienprotagonisten. Dies veranlasst mich zum Konzept einer durch Transmedialität evozierten räumlichen Serialität, an dem ich momentan mit meiner Kollegin Daniela Olek arbeite und das ich nun kurz beschreiben möchte.

Unabhängig vom Medium werden Narrationen *prima facie* als Abfolge verbundener Ereignisse verstanden, die von einem Handelnden ausgelöst oder erfahren werden. Die Dominanz der Zeit, die eine derartige Definition impliziert, ist zurückzuführen auf narrative Ereignisfolgen als Schlüsselement. Hiervon ausgehend ist dem Konzept und Begriff der Serialität im Fernsehen eine Dominanz von Zeitlichkeit immanent. Zum einen sind die Sendungen beziehungsweise Formate in ihrer inneren Struktur seriell, da sie immer nach dem gleichen Schema gestaltet sind. Infolgedessen folgt auch das Format der Fernsehserie dem ästhetischen Imperativ der »Wiederholung des Immergleichen« (Eco, 2002), insofern eine Iteration konstanter narrativer Schemata vorliegt (z.B. Charaktere, Handlungsbögen), die immer wieder neuartige

Episoden hervorbringen. Zum anderen ist auch das Programm seriell, insofern die gleichen Sendeformate und Sendungen auf den gleichen Programmplätzen wiederkehren. So wird in vielen populären Erzählungen der Raum der Zeit untergeordnet, obwohl Raum und Zeit innerhalb der Narration in einem interdependenten Verhältnis stehen. Begründen lässt sich diese Überlagerung unter anderem mit der Medienspezifik analoger Medien, die eine dominant sequentielle Präsentation unterstützen. Die Emergenz des epischen Erzählens in Fernsehserien in Verbindung mit Transmedialität jedoch bricht mit den Prinzipien der Aneinanderreihung und Wiederholung. Die Proliferation von Serieninhalten in differente Medien und damit Orte führt zu einer räumlich verteilten, teils zeitgleichen Narration. Denn diese multiplen Orte können als Ausdruck räumlicher Dominanz verstanden werden. Da diese nicht mehr exklusiv einer zeitlichen Abfolge entsprechen, sondern örtlich und damit räumlich verteilt sind, wird die inhärente Zeitlichkeit der Serie, damit die Dominanz der Zeit und im Grunde gar die Serialität *per se* in Frage gestellt.

In diesem Konzept geht es also darum, die räumliche Dimension der Raum-Zeit-Interdependenz transmedial konstruierter Serien zu fokussieren und Narration sowie Serialität im Raumdiskurs zu verankern, um damit die Validität bestehender Fernsehserien-Konzeptionen zu prüfen und letztlich das Konzept von Serialität um die Kategorie des Raumes zu erweitern. Im Endeffekt fragt dieses Konzept also nicht nur nach den unendlichen Weiten des räumlichen Erzählens, sondern auch nach dem Agieren eines Zuschauers fernab konventionell gedachter Rezeptionsformen – in räumlicher Weise. Diese Neuperspektivierung eines wissenschaftlichen Konzeptes wie der Serialität, bei der die bisher genuin temporale Konzeptualisierung in Einklang gebracht werden soll mit raumtheoretischen und soziologischen Ansätzen, profitiert zugleich von medienökonomischen Ansätzen. Die Möglichkeiten der Transmedialität, also der Medienproduktion, evozieren neue Narrationsstrukturen und provozieren umgekehrt die Suche nach neuen Produktionsweisen. Der Gegenstand Fernsehserie kann also der medienwissenschaftlichen Analyse unterzogen werden, aber seine Ausformungen können erst durch die Ergänzung medienökonomischer Sichtweisen vollständig erklärt werden: die transmedialen Narrationsstrukturen und

damit die Verräumlichung von Serialität werden nicht nur um ihrer selbst willen so gewählt, sondern stehen immer auch im Verhältnis zu den Möglichkeiten der Produktion und ihrer medienökonomischen Profitabilität.

➤ Ralf Adelman

Beim Erhalt dieses Kettenbriefes frage ich mich, seit wann gibt es Kettenbriefe? Ist dies überhaupt ein Kettenbrief? Haben Kettenbriefe nicht immer denselben Inhalt, der an viele

neue Adressaten verschickt werden muss? Wie hat sich der Kettenbrief im Übergang von Post zum Internet verändert? Welche medialen Formen des Kettenbriefs lassen sich feststellen? Welche Einflüsse hat der Kettenbrief auf

➤

Kultur oder Gesellschaft und *vice versa*? Wie werden Kettenbriefe genutzt? Wie wird der Kettenbrief zum Inhalt anderer Medien? Wie wirkt sich die Form des Kettenbriefes auf meine Ausführungen zu den an mich gerichteten Fragen aus?

Ist es nicht eher ein Fragebogen, der mir zugeschickt wird? Ein Fragebogen, der im Unterschied zum Kettenbrief nicht denselben Inhalt verbreitet. Dessen Weiterverbreitung nicht mit einer Drohung bei Nichtbeachtung versehen ist. Schaut man in angrenzende Wissenschaftsfelder – wie beispielsweise die Kommunikationswissenschaft – können methodische Vorgaben dazu führen, dass die Antworten auf Fragebögen häufig vorhersehbar sind. In Abgrenzung dazu hat Medientheorie die Aufgabe, immer wieder neue Fragebögen zu entwerfen, deren Lösungswege und Antworten nicht bekannt sein müssen. Diese Aufgabe wird umso wichtiger, weil durch die wissenschaftsgeschichtliche und institutionelle Etablierung der Medienwissenschaft die Aktivitäten zur Verwaltung der schon gegebenen Antworten zunehmen. Der ursprüngliche Kettenbrief stellt Fragen, die ich nicht beantworten kann; die bisher gegebenen Antworten weisen in Richtungen, in die ich nicht gehen möchte. Trotzdem möchte ich versuchen, nicht nur neue Fragebögen zu entwerfen, sondern gleichfalls mögliche Antwortrichtungen zu weisen.

Wahrscheinlich bin ich nicht der Einzige, der erst einmal das Medium in dem verschickten Kettenbrief sucht. Diese Suche fasst in aller Kürze den Zweck der Medientheorie zusammen. Aus den Gegenständen, den Phänomenen oder den Praxen ergeben sich Fragen für die Medientheorie und die Medientheorie stellt Fragen an Gegenstände, Phänomene und Praxen. Es geht dabei um Mediendefinitionen oder Abgrenzungen zu anderen Medien, um Wirksamkeiten oder Widerständigkeiten, um Theorien über alles oder um kleinteilige Analysen, um Geschichte oder Geschichten. Die Leerstelle des Mediums oder der Medialität ist dabei Element und Streitpunkt der Medientheorie.

In den vorherigen Antworten auf den Kettenbrief werden zuerst Beobachterpositionen offengelegt: zum Beispiel die Selbstbeobachtung des eigenen Standpunkts in der Medienwissenschaft oder die Beobachtung der Medientheorie aus der Perspektive anderer Wissenschaften und Wissenschaftskulturen. Winthrop-Young stellt hierzu die entscheidende Frage: «Was macht sie [die Medientheorie, R.A.] interessant?» Sollen wir die Medientheorie einstellen, wenn sie für andere nicht mehr interessant ist? Oder könnte es intrinsische Gründe für medientheoretische Überlegungen geben? Letztlich ist das Interesse an der Erkenntnis über Medien eine praktische und intellektuelle Übung. Einen ersten Hinweis auf einen intrinsischen Grund könnten implizite Medientheorien des Gebrauchs geben. Wir nutzen, erfahren, erleiden und erleben Medien auf eine Art und Weise, die bei genauerer Betrachtung bestimmten Vorannahmen folgt: Ein bestimmtes Smartphone macht mich produktiver ... Diese Fernsehsendung fasziniert mich ... Das Radio läuft den ganzen Tag ... Meine Videos sind auf all meinen Geräten jederzeit verfügbar ... usw. Die impliziten Medientheorien schreiben sich bewusst oder unbewusst durch

unser Verhalten und unseren Gebrauch. Aber sie können nur durch medientheoretische Reflexion und durch eine nachträglich eingenommene Beobachterposition sichtbar gemacht werden. Dies ist einer der Gründe, der Medientheorie «interessant» macht. Ein anderer intrinsischer Grund findet sich in den impliziten Medienphänomenen von Medientheorien. Aus einer bestimmten theoretischen Perspektive entwickeln sich Gegenstandsfelder wie «Digitalität» und «Transmedialität» (siehe die Kettenbriefe von Heilmann und Piepiorka). Sie entstehen in der medientheoretischen Reflexion, in der Auseinandersetzung von Konzepten und Ideen, die um Medium und Medialität kreisen. Sie entstehen im Jetzt; Medientheorie zehrt vom Gegenwartsdruck. Beide aufgeführten intrinsischen Gründe können hier nur idealtypisch angedeutet werden und schließen sich gegenseitig keinesfalls aus.

Mein eigener Ansatz ist in der Tendenz phänomenbezogen, heterogen und relativistisch. Damit kann ich auch kein Folgender einer Richtung in der Medientheorie sein. Vor diesem Hintergrund wünsche ich mir auch für die Zukunft die entdifferenzierenden Impulse und den universalgelehrten Charakter der Medientheorie, die den Austausch mit vielen Kultur- und Sozialwissenschaften ermöglichen. Das Spezialistentum organisiert sich unter den Bedingungen der aktuellen Wissenschaftslandschaft schon selbst. Ganz im Sinne des Schlussappells

von Winthrop-Young möchte ich die von ihm beschriebenen Ambivalenzen von Tür und Schwelle produktiv verstehen, um möglichst viele Türen zu öffnen und Schwellen zu überschreiten – ohne das Stolpern zu vergessen.

► Lorenz Engell

Der Kopf, sagt Francis Picabia, ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann. Friedrich Engels hat es anders formuliert, er meint, alles, was der Mensch tue, müsse vorher

durch seinen Kopf hindurch – medienwissenschaftlich entsprechend geschult, denken wir sofort an das Denken als Schwachstromtechnik. Welche Gestalt es dabei annehme, so weiter Engels, das sei allerdings sehr von den Umständen abhängig, also erneut medial und durch Medien bedingt, durch, so wäre wohl die orthodoxe Formulierung, die Medien, die unsere Lage bestimmen. Dieser Moment des Wandels von etwas zu etwas benötigt also ein Medium, nach Picabia den Kopf bzw. dessen Rundheit oder eben nach Engels, Foucault und Kittler die Umstände, Dispositive und Lagen. Trotzdem hat dieser Moment, in dem das Denken die Richtung wechselt, in dem, wie Bergson sagen würde, etwas Schöpferisches geschieht, in dem, wie Deleuze formulieren würde, etwas anders wird, als es ist, in dem eine Denkgewohnheit sich verändert, wie Peirce es nennen würde, stets etwas Magisches. Wo nichts war, da wird auf einmal etwas, und etwas anderes vergeht, wie in einem Film von Méliès. Woher kommt dieser Wandel, wer ist als sein Akteur oder Agent anzunehmen? Dieser Moment, seine Anordnung in ganzen Serien, und die Medien seiner Bedingung sind eine medienphilosophische Herausforderung ersten Ranges, und das auf mehreren

►

Ebenen. Denn er interessiert nicht nur die Medienphilosophie bzw. die Medienwissenschaft, sondern er betrifft sie selber in ihrem Zustand als akademische Disziplin. Medienwissenschaft ist das, was Medienwissenschaftlerinnen und Medienwissenschaftler tun, und das ändert sich beständig, hoffentlich, solange die Medienwissenschaft am Leben ist. Die Serie der Briefe an die ZfM zeigt, wie verschieden das ausfallen kann. Manche der Verfasserinnen und Verfasser wollen mit dem, was sie selber tun, dennoch lieber nichts zu tun haben. Solche Selbstdifferenzierung ist natürlich ein starker Agent des Wandels, der Versuch, nicht mit sich übereinzustimmen; ein Grundmuster übrigens auch des Komischen, weswegen das Komische medienphilosophisch von höchster Instruktivität ist. Manch andere arbeiten in dem beneidenswerten, aber bestimmt auch belastenden Bewusstsein, das eigene Arbeitsgebiet stelle die wichtigste, wenn nicht sogar einzig relevante Aufgabe der Gegenwart und Zukunft für die Medienwissenschaft dar, die sich deshalb – neu – auf diese Aufgabe zu entwerfen habe.

Meine eigene Arbeitsweise richte ich dagegen nach Möglichkeit lieber so ein, dass sie genau nicht exemplarisch und verbindlich für andere wird, denn dann könnte ja jede und jeder machen, was ich mache. Und aus demselben Grund ist mir daran gelegen, nicht in Dauerhaft genommen zu werden für ein einziges festes, nicht mehr wandelbares Theorem. Überhaupt scheint mir, dass die Medientheorie ein zunehmend geschlossenes, scharf konturiertes Feld ist. Es gibt in der Medientheorie ein paar wenigstens derzeit doch von nahezu allen Angehörigen des wissenschaftlichen Feldes geteilte recht starke Axiome. Ein nahezu beliebiges Beispiel wäre die Annahme, dass das Medium dasjenige, was es mediatisiert, darstellt, vermittelt usw., erst mit erzeugt. Oder, anders gewendet, diejenige, dass das Schreibzeug mitarbeitet an unseren Gedanken. Es gibt sogar eine bisweilen deutlich spürbare Lufthoheit bestimmter Theorieansätze und Denkschulen, Autoren etwa, die man einfach nicht oder nicht mehr kritisiert, sondern denen man folgt, und andere, die man nahezu mit Leseverbot belegt. Das halte ich für sehr bedenklich im Sinne der Rundheit des Kopfes. Als Medienphilosoph arbeite ich ohnehin am liebsten mit solchen Theorien, die mir aufzuschließen helfen, wie die Medien eigentlich selber über sich denken und nachdenken, jedes auf andere Weise. Sehr gerne und mit zunehmender Lust suche ich in jüngerer Zeit allerdings auch danach, was Medien über ganz anderes als sich selbst denken. Denn unverändert bin ich recht gut gefahren mit der Annahme, dass Medienphilosophie nicht auf die Philosophen oder Medientheoretiker wartet, um stattzufinden. Sie hat ihren Ort in dem, was die Medien tun. Natürlich weiß auch ich nicht, was ein Medium eigentlich sei, aber das macht nichts. Ich erkenne ein Medium, wenn ich ihm begegne. Heuristisch habe ich das Problem ohnehin nur selten, denn meist arbeite ich mit, zu und an den Medien Film und Fernsehen (das ja wunderbarerweise in seiner Eckigkeit ebenfalls rund ist). Alle Erosions- und Wandlungstendenzen des Medienbegriffs lassen sich an ihrer Praktik wunderbar studieren. Außerdem haben wir in den neunziger Jahren spätestens gelernt, einfach alles zum Medium zu erklären, um dann Probleme

darán freizulegen, die nur wir als Medienwissenschaftlerinnen und Medienwissenschaftler bearbeiten können. Das ist heute, so finde ich jedenfalls, nicht mehr wirklich dringend notwendig. Heute sind philosophische Probleme in meinem Fokus, die höchst allgemeiner Art sein können, Fragen nach Kausalität und Intentionalität zum Beispiel, ontologische und anthropologische Fragen.

> Astrid

Deuber-Mankowsky

Schon im zweiten Satz deckt Ralf Adelman auf, dass dieser Kettenbrief kein «echter» Kettenbrief sei. «Haben», so fragt er, «Kettenbriefe nicht immer denselben Inhalt, der an viele

Zu ihnen und ihrer Diskussion leisten Medien immense Beiträge, aber um sie fruchtbar zu machen, müssen sie philosophisch lesbar werden, und genau dazu benötigt man Theorien, die, wenn man sie nicht findet, eben notfalls selber schreiben muss.

>

neue Adressaten verschickt werden muss?» Ja! – und als in höchstem Maße selbstreferentielle Übertragungsmedien können Kettenbriefe darüber hinaus zum Zusammenbruch ganzer Kommunikationssysteme führen. Diese Vorstellung steht zumindest hinter den als «Hoax», als Witz oder Täuschung bekannten Kettenbriefen, die in den ersten Jahren des Internet über E-Mail verschickt wurden und etwa vor E-Mails warnten, bei deren Öffnen die Festplatte gelöscht werde. Sie wurden, wie es beim *Good-Times*-Hoax der Fall war, millionenfach weitergeleitet.

Aus polemischer *German-Media-Theory*-Perspektive könnte der Hoax, um an Geoffrey Winthrop-Youngs Darstellung dieser Theorie anzuknüpfen, als Computervirus beschrieben werden, der sich durch *Social Engineering* fortpflanzt und die so genannten Userinnen und User ihrerseits zur medialen Reproduktion (miss-)braucht. Ganz anders aus dem medienphilosophischen Blick von Lorenz Engell: als medial induzierte «Selbstdifferenzierung» erscheint der E-Mail-Kettenbrief hier als Beleg dafür, dass Medien nicht nur denken, sondern auch komisch sein und Denkgewohnheiten in positiver Weise verändern können.

In beiden Fällen aber wissen die Medien zunächst mehr als die Nutzerinnen und Nutzer. Und in beiden Fällen ist es die Medientheorie, die dazu verhilft, dieses Wissen zu formulieren und die Nutzerinnen und Nutzer über sich und ihre Medien aufzuklären. Wenn aber der Medientheorie diese aufklärerische Vermittlerfunktion zukommt, ist sie dann nicht *per definitionem* und in beiden Fällen dem Credo verpflichtet, das Till Heilmann von ihr einfordert? Wir sollten, wie er mit Catherine Malabou und Alex Galloway formuliert, dafür sorgen, dass «unser Bewusstsein der Welt nicht schlicht und einfach mit dem Geist des digitalisierten Kapitalismus zusammenfällt».

Auch ich stimme Till Heilmann zu, würde aber den Begriff des «Bewusstseins der Welt» etwas bescheidener durch jenen der «medientheoretischen Beschreibung der Welt» ersetzen. Ich würde zudem anstatt von einem Kettenbrief von einem Spiel sprechen, das wir spielen, in dem unser Gegenstand – die Medien in ihrer ganzen Unterschiedlichkeit – von Hand zu Hand wandert und das Spiel

durch diese mäandernde Bewegung hinter unserem Rücken am Laufen hält – wie das Ringlein in dem Kinderspiel «Ringlein, du musst wandern». Ich möchte parallel dazu das Gewicht von der Theorie auf die Methoden verlagern in dem Sinn, in dem etwa Foucault vom ersten Band seiner Geschichte der Sexualität als einem Spiel im Sinne eines Versuchs und eines experimentierenden Verfahrens gesprochen hat. Denn tatsächlich sind es die Methoden (und die Theorien, insofern sie als Methoden verstanden werden), mit welchen wir die Gegenstände – in unserem Fall die Begriffe und Beschreibungen der Medien – erzeugen. Wie erhellend es ist, auf den Zusammenhang von Medium und Methode zu achten, lässt sich etwa in den frühen Schriften von Luce Irigaray nachlesen. Irigaray hat schon vor 40 Jahren gezeigt, dass der Begriff des Mediums, sei es die Höhle, der Spiegel, die Schrift, die Stimme, die Materie oder die Medialität als Materialität philosophiehistorisch und intrinsisch verknüpft ist mit dem Denken des Geschlechts. Die Überwindung des Hylemorphismus ist nicht zu haben ohne Überwindung des Phallogozentrismus. Ich möchte also dazu aufrufen: Lasst uns so wenig medienvergessen wie geschlechtsvergessen sein!

Dieser Aufruf scheint mir angesichts der aktuellen medienphilosophischen Wende zu Affekt- und Emotionstheorien, zu Ökologie, zu neuen Materialismen, Ontologien und spekulativen Philosophien in neuer Weise dringlich zu sein. Kennzeichnend für diese Wende ist, dass «der Mensch» nun nicht mehr primär als kommunizierendes und symbolisierendes und auch nicht als arbeitendes, sondern als *lebendes, empfindendes und affektives* Wesen in den Blick gerät und die Kritik an der Bewusstseinsphilosophie aus der Perspektive theoretischer Ansätze geübt wird, die sich an Rhythmus, Bewegung, Intensitäten, Partizipationen und Possessionen, an der Vorstellung einer lebendigen Materialität und an den Naturwissenschaften orientieren. «Der Mensch» ist mit dem Aufstieg der Lebenswissenschaften zu den Leitwissenschaften des 21. Jahrhunderts nicht verschwunden, sondern mehr denn je zum Gegenstand der Wissenschaften und mehr denn je auch das Produkt ihrer Techniken geworden: und zwar als vielfach gespaltenes Lebens- und Überlebenswesen. Gerade in dieser Situation, in der Neovitalismus, Wissenschaftsglaube und der Glaube an die Selbstheilungskräfte von komplexen Systemen sich gegenseitig stützen, ist eine medienanthropologische Besinnung auf die gegenseitige relationale Bestimmtheit von

medialer Bedingung und Wissen vom Menschen umso wichtiger. VIELSPRECHEND scheint mit hier neben der Erinnerung an die Historizität des Wissens die Koalition mit neueren Ansätzen der Critical Queer Theory.

> Timo Schemer-Reinhard

Es wurde eingewendet, dass es sich hier eigentlich gar nicht um einen Kettenbrief handele, und es wurden – mal explizit, mal eher beiläufig – verschiedene andere Kennzeichnungen vorgeschlagen: Fragebogen (Ralf Adelman), Serie (Lorenz Engell), Spiel (Astrid Deuber-Mankowsky).

>

Obwohl diese Kennzeichnungen sehr unterschiedlich ausfallen, sind sie meines Erachtens auf erhellende Weise alle zutreffend, und zwar nicht nur in dem («schwachen») Sinne, dass ja an allen auf die eine oder andere Weise «was dran» sei, sondern vielmehr dergestalt, dass sie jeweils (an «ihrer Stelle») schlüssige Effekte eines sukzessiven medialen Formenwandels sind.

Till A. Heilmann hat als erster Autor in der Kette kaum eine andere Wahl, als sich recht buchstabengetreu an die Beantwortung der Eingangsfragen zu machen, es existiert ja sonst nichts, worauf er reagieren könnte. So entsteht ein kurzer, prägnanter und wunschgemäß individuell perspektivierter wissenschaftlicher Artikel zum Thema Medientheorie. In den nächsten beiden Beiträgen scheinen dann schon erste zarte Ansätze von Reaktion auf die Vorgänger auf, einmal in Form von Abgrenzung (Geoffrey Winthrop-Young), einmal in Form von formal-methodischem Anschluss (Christine Piepiorka: «Wie einer meiner <Vor-Schreiber> ...»). Als Nummer vier in der Reihe thematisiert Ralf Adelman dann als erster explizit die Form des Kettenbriefes – er ist ja auch der erste, der überhaupt etwas vor sich hat, an das man die Frage «Kette oder nicht?» überhaupt sinnvoll richten kann. Ihm drängt sich gleich in doppelter Hinsicht die Assoziation eines Fragebogens auf. Zum einen weist für ihn die «Ursprungsfrage», mit der die Kette gestartet wurde, Eigenschaften eines Fragebogens auf, zum anderen erfährt er die bisher gegebenen Antworten als potentielle Fragen an ihn. Interessanterweise gelingt es ihm aber auch ohne größeren rhetorischen Aufwand, sich diesem Fragebogen ein wenig zu «widersetzen» («kann ich nicht», «möchte ich nicht»); offenbar ist der Fragebogencharakter doch von nicht allzu ausgeprägter Prägnanz. Im weiteren Verlauf reagiert er dann aber doch auf die Vorgänger, allerdings indem er auf die Metaebene wechselt und unterschiedliche Beobachterpositionen identifiziert. Zum einen beantwortet er auf diese Weise doch noch die Ausgangsfrage(n), zum anderen aber beugt er damit gewissermaßen auch das ihm vorgelegte Format und transformiert es dadurch. Wer auch immer jetzt nach ihm kommt, der hat es unausgesprochen gleich mit drei verschiedenen Aufgaben zu tun: Er soll Ausgangsfragen beantworten, er muss sich irgendwie zu den anderen Beiträgen verhalten und sein letzter «Vor-Schreiber» (!) schreibt ihm zudem noch eine medienwissenschaftlich-selbstreflexive Haltung vor. Lorenz Engell kommt mit der Lage, in die er da medial gebracht wird, souverän klar und nimmt den Ball auf, indem er über Logiken und Dynamiken des Wandels nachdenkt. Die «Serie der Briefe an die ZfM» lässt sich in diesem Stadium bereits als serielle Anordnung des Wandels begreifen, und die Frage nach den Bedingungen dieses Wandels ist «eine medienphilosophische Herausforderung ersten Ranges». In diesem Textexperiment wandeln sich die Bedingungen solchen Wandels graduell mit jedem neuen Beitrag weiter – und zwar nicht nur dadurch, dass Inhalte weitergeführt, eingeführt oder auch mal ignoriert werden, sondern auch dergestalt, dass alleine die Tatsache der Reihung eine strukturelle Bedingung darstellt, die mit jedem weiteren Beitrag an Prägnanz gewinnt (und jetzt

von Serie sprechen lassen kann). Durch die Reihung wird es aber auch immer unmöglicher, auf alle vorhergehenden Beiträge (zzgl. der Anfangsfrage) inhaltlich einzugehen. In der Folge gehen die Autoren schrittweise dazu über, thematisch zumindest teilweise von Inhalt auf Form umzuschalten. Anders formuliert: Die Kette tendiert mit zunehmender Länge zur Selbstreflexivität. Astrid Deuber-Mankowsky sieht uns damit in ein Spiel verwickelt. Dessen Regeln sind einerseits durch stabile äußere Bedingungen vorformatiert (textuelle Linearität, Wissenschaftsduktus, wissenschaftsökonomische Notwendigkeit der Platzierung jeweils eigener Positionen ...), andererseits aber auch in erheblichem Maße durch die hier sich sukzessive wandelnde mediale Form bestimmt.

Das Kettenbriefexperiment bringt insofern anschaulich hervor, was Medienwissenschaft schon immer war: das Denken über mediale Formationen als Bedingungen von Denken, Wissen, Fühlen, Kultur. Medientheorie ist ebenso Ergebnis wie Voraussetzung solchen Denkens, und aktuelle Medientheorie ist dann solche, die sich an «aktuellen Problemen» erprobt. Aktualität entsteht im Wissenschaftsdiskurs auch und vor allem durch Wandel des disziplinären Gegenstandes. Da haben wir offenbar Glück, Stillstand droht ja nicht gerade. Die Digitalisierung beschert uns u. a. eine erstaunliche Dynamisierung durch Hybridisierung und Loslösung der Formen von den Medien. Der Gegenwart angemessene Medientheorie ist m. E. deswegen Theorie, die insbesondere Formdynamiken zu beschreiben in der Lage ist. Das kann auch (so

mache ich das) nur auf einen kleinen Ausschnitt (seltener Kettenbriefe, zur Zeit eher Interfaces) bezogen sein, das Schöne an solcher Theorie ist ja dann ihre Anschlussfähigkeit an andere Bereiche.

> Julian Hanich

Sollte mich je eine Medienwissenschaftlerin fragen, was meine persönliche Medientheorie sei (zum Beispiel für einen Kettenbrief in einer medienwissenschaftlichen Zeitschrift), dann würde ich zunächst antworten: Nicht alles sollte Gegenstand der Medientheorie sein. Oder zugespitzt: Nicht alles ist ein Medium! Mit dieser Antwort wäre immerhin minimalstpolemisch die Überzeugung angedeutet, dass sich dies in der deutschsprachigen Medienwissenschaft gegenwärtig anders darstellen könnte. In der ihm eigenen Klarheit hat Lambert Wiesing diesen Umstand kürzlich auf den Punkt gebracht: «Media theories analyze their own <home-made media,> for the phenomena analyzed as media have been identified as such only by the respective theories. We are dealing with media theories of things that without these theories would not be media ...»

Sollte die Medienwissenschaftlerin jener medienwissenschaftlichen Zeitschrift insistieren und weiter wissen wollen, *was* denn nun meine persönliche Medientheorie sei, dann bliebe mir derart in die Ecke getrieben nur die Ausflucht über den Begriff der «shotgun marriage», den Geoffrey Winthrop-Young in seinem Beitrag ins Spiel bringt: In gewisser Weise fühle ich mich

als Filmwissenschaftler durch institutionelle Zwänge in eine Ehe mit vielen Medienwissenschaftlern gedrängt, deren Interessen ich weder teilen kann, noch deren Interessensgebiete ich durchdringe. Vor dem Hintergrund, dass in der Medienwissenschaft so vieles – alles? – als Medium begriffen werden kann, ist dies nun weitaus weniger provokativ zu verstehen, als es zunächst klingen mag. Denn wer interessiert sich trotz des «universalgelehrten Charakters der Medientheorie» (*pace* Ralf Adelmann) für alles? Nun mag das angesichts der mondänen Weitläufigkeit breit-interessierter Medienwissenschaftler etwas schrebergärtnerisch, um nicht zu sagen: hinterwäldlerisch klingen. Aber der intensive Blick auf den Einzelgegenstand hat zumindest für einen eher kleingartenkolonial veranlagten Kopf wie mich den Vorteil, dass ich noch den Baum vor lauter Wald erkenne.

Aber, so die Medienwissenschaftlerin der medienwissenschaftlichen Zeitschrift möglicherweise weiter, was ist es denn nun, was dein Interesse weckt? Als an Filmtheorien interessierter Filmwissenschaftler – der Medienwissenschaftler vor allem deshalb ist, weil Film (auch) als Medium begriffen wird – würde ich der Medienwissenschaftlerin der medienwissenschaftlichen Zeitschrift diplomatisch antworten: Mich interessieren vor allem jene Medientheorien (vulgo: Filmtheorien), die sich die ontologischen und phänomenologischen Fragen stellen «Was ist ein Film?» und «Wie lässt sich die Filmerfahrung beschreiben?» Damit ließe sich gleichzeitig eine – wenn auch grob schematisierte – Antwort auf die Frage nach meiner «medienwissenschaftlichen Praxis» geben.

Denn einerseits stellt sich gerade die *ontologische* Suche nach dem Kern des Films in der Arbeit mit Studentinnen und Studenten als besonders brauchbar heraus, weil sich hierüber trefflich streiten lässt. Gerade die besonders normativ argumentierenden Theoretiker sind in der Seminar-Praxis aufschlussreich, da sie zu Widersprüchen herausfordern. Hier reicht das Spektrum von klassischen Theoretikern wie Béla Balázs, André Bazin und Siegfried Kracauer bis zu Zeitgenossen wie Stanley Cavell, Noël Carroll und Lev Manovich. Didaktisch noch gewinnbringender lässt sich nach meiner Erfahrung über die Frage «Was ist ein Film?» im Zusammenhang mit der Frage «Was unterscheidet den Film von Fotografie, Malerei, Theater, Literatur oder Computerspiel?» streiten. Diese Art «vergleichender Kunst- und Medienwissenschaft» kommt aber natürlich nicht ohne die Theorien dieser anderen Künste und Medien aus. Auch deshalb bin ich in der Seminarpraxis an Theorien *einzelner* Medien viel mehr interessiert als an *umfassenden* Medientheorien.

Die *phänomenologische* Frage nach der Filmerfahrung bildet andererseits den Kern des forschenden Teils meiner medienwissenschaftlichen Praxis. Dabei stehen vor allem die *affektiv-leiblichen* Filmerfahrungen des Zuschauers im Zentrum. Folglich spielen in meiner Forschung neben den genuin filmwissenschaftlichen (und von Merleau-Ponty inspirierten) Arbeiten Vivian Sobchacks vor allem Phänomenologen eine Rolle, die sich um die genaue Beschreibung

affektiver Erfahrungen an sich verdient gemacht haben. Hier sind zuallererst Hermann Schmitz und Jack Katz zu nennen, aber auch Jean-Paul Sartre, Hilge Landweer, Matthew Ratcliffe und andere. Ein besonderer Schwerpunkt liegt derzeit auf einer phänomenologischen Beschreibung der *kollektiven* Zuschauererfahrung im Kino – und mithin auf dem Umstand, dass die Anwesenheit ko-präsentierender Anderer die Filmerfahrung erheblich beeinflussen kann. Es wäre natürlich ein Zeichen bemitleidenswerter Hybris zu behaupten, dies seien «die drängendsten medienwissenschaftlichen Fragen.» Aber es sind zweifellos Fragen, die sich jemandem aufdrängen, der in der Geschichte der Filmtheorie nicht jede Antwort findet. Eine an affektiven und kollektiven Erfahrungen des Kinos interessierte Phänomenologie wäre dann wohl auch die Filmtheorie (*vulgo*: Medientheorie), für die ich einstünde.

Natürlich ist dieser Kettenbrief eine unverschämte und daher höchst willkommene Provokation der ZfM-Redaktion: Per Zufallsgenerator ausgewählte Medienwissenschaftlerinnen und Medienwissenschaftler per Paukenschlag aus ihrem Alltagsschlummer zu reißen und zu einer Selbstreflexion anzuregen – dahinter kann nur die Vermutung stecken, es wäre mal wieder Zeit,

sich Gedanken über das eigene Fach zu machen. Um einen zu Tode zitierten Klassiker der Medientheorie noch weiter zu malträtieren: *The medium is the message*. Die Botschaft ist angekommen.

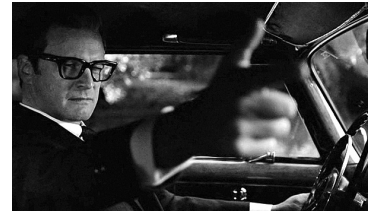
> Silke Roesler-Keilholz

Nein, ich werde nicht – wie es in der Wikipedia-Definition des Kettenbriefes heißt – den Inhalt der anderen Briefe in mein Dokument kopieren und an weitere Empfänger versen-

>

den. Auch wurden mir weder Glücksversprechen noch Gefahren offenbart bzw. angedroht, sofern ich den Weiterversand dieses Kettenbriefes vorantreiben oder verhindern sollte. Vielmehr möchte ich nun doch noch einmal von der Form zum Inhalt zurückkehren und hier in wenigen Sätzen skizzieren, wie sie lauten – meine medientheoretischen Interessen, Begriffe und Konzepte. Anschlussfähig an meine Forschungsfragen, als Medienwissenschaftlerin und Kulturgeographin, sind dabei die beiden Bilderreihen (siehe Abb. 1 a-c und 2 a-c) entstanden.

Die montierten Stills zeigen unter anderem einen Fahrer im Innern seines Automobils. Sowohl für Tom Fords Roger in *A Single Man* (2009) als auch für den Driver in Winding Refns *Drive* (2011) ist das Auto mehr als nur ein Fortbewegungsmittel. Es ist Aufenthaltsort, zu Hause, Unglücksvehikel und Zufluchtsort in einem. In den entsprechenden Filmszenen oszilliert der Fahrer zwischen Beobachten und Beobachtetwerden. Er ist Zielobjekt und Angreifer zugleich. Die Fensterscheibe trennt und verbindet Innen- und Außenraum. Sie dient dem Fahrer als Abschottung ebenso wie sie ihn mit der Außenwelt verknüpft. Beide Male ist das Auto Überwachungsmedium und überwachtes Objekt in einem. Während Roger nach Isolation von der Außenwelt strebt,



manövriert der Driver, den Polizeifunk abhörend, einen Fluchtwagen durch das Straßennetz einer nächtlichen Metropole. Beide Male durchqueren die PKWs Los Angeles – die Autostadt per se.

Grundsätzlich spüre ich in meinen Arbeiten der Frage nach, wie Raum medial vermittelt und generiert wird. Medien lassen eigene Stadtversionen, mediale Artefakte, immaterielle Konstrukte und Counterparts von Stadt bzw. Räumen im Allgemeinen entstehen. Diese neu hergestellten Architekturen bezeichne ich als virtuelle Topographien. Sie werden zwar von der geographisch gebauten Stadt gestützt, die Anwesenheit «real existierender» Baukörper im Bild ist jedoch keine Grundbedingung der medialen Stadtgenerierung. Die Großstadt und der Umgebungsraum werden vielmehr verkürzt in Form von Chiffren inszeniert. Auch das Auto durchmisst und generiert einen Raum, wie es auch selbst in der medialen Umschrift eine virtuelle Topographie darstellt. Es ist selbst Medium und ermöglicht die Produktion einer neuen Konstellation – es erzeugt Sinnwelten. Michel de Certeaus und Henri Lefebvres Raumtheorien sind für die Etablierung meines Konzeptes ebenso inspirierend, wie Roland Barthes' Zeichenbegriff sowie Ludwig Jägers Medien- bzw. Transkriptionsbegriff für mich zentral sind.

Aktuell sind es im Speziellen die Überwachungsräume bzw. die medialen Überwachungsmechanismen, die mediale Architekturen bzw. virtuelle Topographien im besonderen Maße hervorzubringen scheinen. Meines Erachtens muss entsprechend eine Medienkulturgeschichte der Überwachung neu geschrieben werden – ein heikles Unterfangen, das ich in meiner Habilitationsschrift in Angriff nehme. Dabei gehe ich von der Annahme aus, dass jedes Medium durch sein genuin techno-logisches Potenzial bestimmte Räumlichkeiten beziehungsweise Architekturen generiert. Entsprechend prägend ist für mich Bernhard J. Dotzlers Techno-Logie-Begriff bzw. die Ereignishaftigkeit des Mediums selbst. Unterschiedliche Medien der Überwachung – so auch das Auto und der Film – entwickeln ihre Wirkungsweise also auf Grund ihrer

Abb. 1a-c Roger in *A Single Man*,
Regie: Tom Ford, USA 2009,
Screenshots (Orig. in Farbe)

Abb. 2a-c Der Driver in *Drive*,
Regie: Nicolas Winding Refn,
USA 2011, Screenshots (Orig.
in Farbe)

jeweils spezifischen Anordnung im Raum und auf Grund des Verhältnisses vom Individuum zum Medium. In der Lektüre und Fruchtbarmachung der theoretischen Trias Platon – Baudry – Foucault ergibt sich ein Instrumentarium zur Analyse der durch Medien evozierten Machtstrukturen. Überwachungsmedien verkörpern offenbar genau das, was Jeremy Bentham einst von seinem Panopticon sagte, als er es «ein Mittel zur Übernahme von Macht» nannte.

Entscheidend ist nun für meine Arbeiten, dass die ursprünglich von Foucault ausgerufene «panoptische Gesellschaft» angesichts techno-logischer Fortschritte immer wieder neu gedacht und reflektiert werden muss.

Entsprechend bewege ich mich mal mit, mal ohne Vehikel durch den Raum und halte Ausschau nach virtuellen Topographien und medialen Architekturen, die bereits durch diese erste

> Gertrud Koch

Kettenbrief: «Alles ist schon gesagt worden, aber noch nicht von allen.» (Karl Valentin)

In der Wissenschaft: Lehrmeinung, Schulphilosophie u. ä.

Beobachtung auf ihre eigene Weise überwacht zu werden scheinen und mich selbst – durch GPS, Kameras, Mautgebühren etc. – dem Überwachtwerden aussetzen.

>

Verkettung von Briefen: Korrespondenz zu einer Sache.

In der Wissenschaft: Austausch von Meinungen, Paradigmen etc. in Diskussionen, auf Konferenzen, Stellungnahmen, u. ä.

Stille Post: Serie systematisch unvollständiger Nachrichtenübermittlung erstellt automatisch eine schwer lesbare Fiktion, die auf Deutung angewiesen ist (spielerisch).

In der Wissenschaft: Productive Misreading, spekulatives Denken, z. B. Scholems Analyse des jüdischen Kommentars, der den Urtext ersetzen und prophetisch neu entwerfen kann (von der Philologie zur Prophetie).

Alle wissen, was ein Kettenbrief ist, da ist es eine Überraschung, dass diese Schreibaktion, an der sich viele beteiligen, gleich beim Namen gerufen und ins Aus gestellt wird. Dabei ist ja der Witz am Kettenbrief, dass sich am Ende zeigt, wie er gedacht ist, nämlich als performativer Betrug, der Brief fordert mich auf, etwas zu tun, um einen Profit zu erzielen, verschweigt aber, dass es sich nicht um den Profit des Adressaten, sondern den des Absenders handelt. Sollte also der Kettenbrief nicht den Briefsendern dienlich sein, sondern seinem Absender, der die Briefe ja wieder als Heftbeiträge hoffentlich gewinnbringend abdruckt? Also ein bisschen Kettenbrief ist schon dabei – und das ist auch o.k. Man kann «Kettenbrief» auch spielerisch umformulieren und als Teilmetapher einsetzen. Im Medium der Sprache.

Medium – im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* taucht der Begriff noch nicht auf, zu Unrecht, denn schon ein einfaches Archivmedium wie die digitale

Primärtextsammlung *Philosophie von Platon bis Nietzsche* weist schon 374 Einträge unter dem Lemma <Medium> auf (von Plotin angefangen und bei Nietzsche aufhörend) und da fehlen x" Einträge.

In einem einseitigen Brief meine eigene Verkettung mit dem Medienbegriff offenzulegen, scheitert aber weniger an der Dichte der medienphilosophischen Begriffsgeschichte als vielmehr daran, dass ich selbst einen denkbar weiten Medienbegriff im Gepäck habe. Meine erste Medientheorie war die von Talcott Parsons, dem Begründer der soziologischen Systemtheorie. Für ihn waren Kultur, Recht, Macht, Geld Medien, über die gesellschaftliche Systeme gesteuert werden. Der zweite Medienbegriff war der technikaffine, materialistische Begriff, der dritte der Medienbegriff, wie ihn z.B. Benjamin entworfen hat, für den Medium eher das war, was seit Foucault Dispositiv genannt wird, jene Konfiguration nämlich, in der Technik, Geschichte, Kultur und sinnliche Wahrnehmung eine Episteme formen, in der wir die Welt sehen und erfahren.

In meinen eigenen Arbeiten zum Illusionsbegriff versuche ich folglich, diese verschiedenen Schichten auszufalten: Im Medium des Films wird die sinnliche Wahrnehmung des Sehens von Bewegung apparativ-technisch determiniert; wie diese Wahrnehmung erfahren wird, hängt aber auch vom Medium ihres Erscheinens ab (iPhone oder Kino etc.), es lassen sich also bereits mehrere Medien differenzieren, die im Übergang vom ästhetischen Sehen zum ästhetischen Erfahren fungieren. Und dort befinden sie sich im Raum des Imaginären, wo Sprache und Vorstellungen immaterielle Medien bleiben, die weder stimmlich als Klang noch schriftlich als Typographie etc. materialisiert werden: Innere Stimme, inneres Bild (die deterministische Reduktion auf das materiale Gehirn als Medium der Vorstellung würde noch einmal eine eigene Seite erfordern), sind gebunden an ein historisches Subjekt, das als solches niemals als reines Einzelnes gedacht werden kann, sondern nur als Latenz im Medium der Kultur (Parsons).

Mein Medienbegriff, auf einer Seite karikaturhaft zu einer Briefform verdichtet, ist also einer der dispositiven Verkettung zwischen Korrespondenz und stiller Post.

—

MATTHIAS CHRISTEN > KATRIN VON KAP-HERR
> BEATE OCHSNER > KATJA GRASHÖFER
> HARTMUT WINKLER > JOHANNES PAUSE
> VINZENZ HEDIGER > PIRKKO RATHGEBER
> ANN-SOPHIE LEHMANN > STEFAN RIEGER

BILD, TON, SCHRIFT ODER ZAHL?

Matthias Christen

Wo eine Frage sich schwierig anlässt, ist hilfreich, vorab zu klären, was sie genau meint und an möglichen Ausdeutungen zulässt. «Bild, Ton, Schrift oder Zahl?» enthält weder qualifizierende Adjektive noch ein Verb, an dem sich die angestrebte Verhältnisbestimmung festmachen ließe. Die sich schwergewichtig häufenden Hauptwörter in Beziehung zu setzen, bleibt drei einfachen Satzzeichen und einer Konjunktion überlassen, hinter der sich, beim Wort genommen, eine *Disjunktion* verbirgt, von der nicht klar ist, wie weit sie trägt. Halten die Kommas zusammen und trennt die Konjunktion, macht die Frage eine Generalantithese auf, in der sich die Zahl auf der einen und Bild, Ton und Text als grammatische Verbündete auf der anderen Seite wiederfinden.

Sofern sie auf den großen Gegensatz geht, macht die Frage nach «Bild, Ton, Schrift oder Zahl» einen alten platonischen Diskurs auf. Es sind die Zahlen und die mit ihnen beschäftigten Wissenschaften der Arithmetik und Geometrie, die im idealen Staat Platons den Weg zur Erkenntnis der Wahrheit bahnen und daher die Grundlage nicht nur aller anderen Wissenschaften, sondern auch der Erziehung der künftigen Staatslenker abgeben. Der Umgang mit den Zahlen erhebt die Seele «von dem Werdenden zu dem Seienden»¹, aus der Welt der wesenlosen sinnlichen Erscheinungen zur Schau der Idee. Philosophie als Weltweisheit ist daher eine im Kern mathematische Wissenschaft – daran erinnerte die Mahnung über dem Eingang der platonischen Akademie, dass kein *ageometretos* sie betreten möge, niemand also, der von Zahlen nichts versteht.

Während die Lehre der Zahlen geradewegs ins Jenseits ewiger Wahrheiten führt, bleiben Bild, Ton und Schrift als Ausdrucksformen der Künste, ob

¹ Platon, *Politeia*, Buch VII, 521d.

in Malerei, Musik oder Literatur, an der Welt kleben – ohne Aussicht, sich je über deren Sinnlichkeit und Kontingenz zu erheben. In ihrer platonischen Lesart bringt die abwägende Frage nach dem Verhältnis von Bild, Ton, Schrift auf der einen und der Zahl auf der anderen Seite also nicht nur Wissenschaft und Kunst gegeneinander auf; sie spannt sie in eine Welt- und Erkenntnisordnung ein, in der Bild, Ton und Schrift kontingente Vorformen einer Wahrheit sind, die sich als ewige allein in den Zahlen offenbart.

Angesichts der sinnlichen Dichte, die den Erscheinungen der vergänglichen Welt eignet, läuft das in der Zahl verkörperte Ideal kognitiver Reinheit freilich stets Gefahr, in die empirische Dürftigkeit zu kippen. Ohne Bilder, Texte und Töne ist die Facebook-Chronik eine nüchterne Zahlenfolge; es braucht Fotos von Familie und Freunden, Berichte von Ereignissen, in Worten niedergelegte Erinnerungen, um den schmalen Zeitstrahl zur vollgültigen Lebensgeschichte auszulagern. Machten nicht Bild- und Tonaufzeichnungen einen welt-historischen Einschnitt daraus, wäre 9/11 ein unauffällig wiederkehrendes Datum oder die internationale Vorwahl einer mittelfränkischen Großstadt.

Die philosophische Generalopposition, die die Frage in ihrer platonischen Lesart unterstellt, medienwissenschaftlich zu wenden und so näher an die Gegenwart zu rücken, nimmt ihr nichts von ihrer Schärfe. Versteckt befeuert sie die Debatte um alte und neue, digitale Medien ungebrochen mit Eigentlichkeitsprätentionen und affektiven Energien. Wenn Plattensammler im Namen des satten Tons erklären, keine Dateien lieben zu können, und auf die Schallplatte als analogen Träger mit gleichermaßen akustischen, haptischen und visuellen Qualitäten schwören, ändern sich bloß die Rollenzuschreibung und Wertung. Als digitales Substrat verstanden, gibt die Zahl auf Null und Eins reduziert die Schwundstufe der Empirie. Hinter der Liebe zum alten Medium steckt ein verkehrter Platonismus.

Auch unter veränderten Vorzeichen führt die Generalalternative von Bild, Ton, Schrift und Zahl in der Härte, die ihr die erste Lesart der Frage gibt, nicht weiter. Nicht nur lässt der Gegenstand audiophiler Leidenschaft sich auf exakt 180 Gramm Vinyl beziffern. Selbst auf Zelluloid nimmt kein Bild Gestalt an, ohne dass Belichtungsdauer, Empfindlichkeit und Blendenwert in ein gemessenes Verhältnis treten. Auch jenseits binärer Oppositionen ist die Zahl aus den Bildern, Tönen und Schriften mithin nicht wegzudenken: Das gilt für musikalische Rhythmen und Intervalle als mathematische Relationen genauso wie für die Drei, die Sieben oder das volle Dutzend als Strukturelement des Märchens.

Die Satzzeichen und die Konjunktion, die in der Eingangsfrage die Beziehung der Hauptwörter organisieren, lassen aber noch eine andere Lesart zu. Statt Bild, Ton und Schrift zu verbinden, können die Kommas, von «oder» affiziert, sie genauso gut trennen. Bild, Schrift und Ton bildeten dann nicht länger eine Kollektivopposition, sondern stünden wie die Zahl für sich – mit der versteckten Aufforderung, zwischen vier gleichberechtigten Elementen zu

wählen: Bild oder Ton oder Schrift oder Zahl statt Bild/Ton/Schrift vs. Zahl. Mit der Sonderstellung der Zahl – ob als kognitivem Ideal oder Schwundstufe der Empirie – wäre es damit vorbei, aber genauso mit den Wechselbeziehungen und ästhetischen Synkretismen. So verstanden, führt die Frage zu einer Monadologie der sensorischen Vermögen und begünstigt theoretisch die Vorstellung von begrenzten medialen Zuständigkeiten. Im einen wie im anderen Fall bietet sich nur ein Ausweg, nämlich der grammatikalischen Bestimmung des «oder» zu ihrem Recht zu verhelfen: Im Interesse der Erfahrungsdich-

te wie der Produktivität von Kunst und Wissenschaft kann die Antwort auf die Frage «Bild, Ton, Schrift *oder* Zahl?» in der emphatischen Konjunktion von «Bild, Ton, Schrift *und* Zahl» bestehen.

> Katrin von Kap-herr

Bild, Ton, Schrift oder Zahl – diese Überschrift wurde mir für den Kettenbrief zugeschickt. Angekündigt war sie als Frage, doch es fehlt die Interpunktion am Ende. Kann

es sein, dass diese bereits beim zweiten Kettenbrief verloren gegangen ist? Immerhin tauchte das Fragezeichen bei Matthias Christen noch auf. Doch stelle ich keinen weiteren nachträglichen Eingriff fest, auch wurde «oder» nicht durch «und» ersetzt. Es handelt sich ja auch nicht um Stille Post, wo beliebig verändert wird, sondern dies ist ein Kettenbrief. Oder ist es das am Ende womöglich gar nicht? Immerhin bin ich (bisher) weder unter moralischen Druck gesetzt worden, noch wurden mir große Belohnungen in Aussicht gestellt. Was also soll ich nun mit diesem Kettenbrief anfangen? Und was ist das überhaupt?

Im Brockhaus von 1974 ist zu lesen, der Kettenbrief sei ein «Brief mit meist abergläubischem Inhalt, den sein Empfänger mehrfach abschreiben und weiterversenden soll; ggf. als «grober Unfug» strafbar»². Mit «grober Unfug» ist natürlich der strafrechtliche Tatbestand (§ 360 Ziff. 11 StGB) gemeint, der damals und noch bis 1.1.1975 in Deutschland mit einer Geldstrafe von bis zu 500 DM oder gar der Freiheitsstrafe geahndet wurde. Auch wenn das heute nicht mehr so ist, ändert das vielleicht nichts an der Tatsache, dass hier Unfug getrieben werden soll, dass man aus der Fuge, der Struktur fallen kann und ich hier nicht gefügig sein muss. Ich darf hier also Kettenbruch betreiben, mit der Form brechen und damit die Überschrift oder Frage ohne Interpunktion anders betrachten oder anders zusammensetzen.

Im digitalen Zeitalter ist es immerhin auch der Kettenbrief, der alle vier Medien – Bild, Ton, Schrift, Zahl – bedient. Bild und Schrift gestalten den Text, der verschickt wird. Der letzte Kettenbrief, den ich persönlich erhalten habe, handelte von der Existenz von Engeln, die dafür Sorge tragen, dass morgen der beste Tag meines Lebens wird, wenn ich die Nachricht an die genaue Zahl von zehn Personen weiterleite und die Kette nicht unterbreche. Ich habe es an niemanden weitergeleitet und kann mich auch nicht mehr

² Der Neue Brockhaus, 5. Auflage, Band 3, Wiesbaden 1974, 129.

an den nächsten Tag erinnern, kann aber dem Datum entnehmen, dass ich Urlaub hatte und der Tag an sich nicht schlecht war. Bestimmt war es auch einfacher, den Brief lächelnd zu ignorieren als bei dem jüngst über «WhatsApp» verschickten Kettenbrief, der vertont als Sprachnachricht die Drohung verbreitete, dass man morgen nicht mehr leben würde, wenn man die von einer Computerstimme eingesprochene Nachricht nicht an 20 Empfänger weiterleite. Ich muss mich also entscheiden, was ich damit anfangen und ob es mir wert ist, mit der Kette zu brechen.

Vielleicht ist es daher genau dieser Kettenbruch, der hier vorsätzlich betrieben werden soll. Die Satzelemente sollen anders zusammengesetzt werden, in eine bestimmte Rang- und Reihenfolge, wie z.B. bei Karo, Herz, Pik und Kreuz? Alle vier Einheiten (Bild, Ton, Schrift, Zahl) haben eigenständige Bedeutungen, auch wenn die Terminologie nicht immer ganz eindeutig ist. Sie sind grundlegende Medien, sie kodieren Informationen mit unterschiedlichen Techniken, Systemen oder Künsten. Doch gibt es, theoretisch betrachtet, eine favorisierte Hierarchie? «Wort, Zahl, Bild und Ton: Schema und Ereignis» (Dieter Mersch) bringt schon einmal eine andere Reihenfolge ins Spiel. Selbst wenn man Wort analog zu Schrift liest (Mündlichkeit und Schriftlichkeit außer Acht gelassen), befindet sich nichts davon an gleicher Stelle. «Bild – Schrift – Zahl» (Sybille Krämer und Horst Bredekamp) hingegen folgt der gleichen Analogie wie hier vorgegeben, ignoriert allerdings den Ton. Es erweist sich als schwierig, hier eine Hierarchie herzustellen, und wie Dieter Mersch herausstellt: «[K]einem der vier Modi ist ein Vorrang vor den anderen einzuräumen: Weder werden sie durch die *Schrift* regiert, noch durch das *Mathematische*. Unterschieden sei vielmehr – zunächst heuristisch und in analytischer Absicht – zwischen *asthetischen* und *diskursiven Medien*»³. Verfolgt man dies weiter, dann könnte die oben angegebene Reihenfolge so gelesen werden, dass auf der einen Seite ästhetische Medien (Bild, Ton) stehen und auf der anderen diskursive Medien (Wort, Zahl). Somit müsste dann aber das Wörtchen «oder» vor «Schrift» rücken, also: Bild, Ton oder Schrift, Zahl? Dies würde allerdings noch viel mehr suggerieren, dass ich aus diesen vier scheinbar gleichberechtigten Elementen wählen muss.

Anders übersetzt: «Bild, Ton, Schrift oder Zahl» könnte auch hinsichtlich ihrer medialen Prozesse gelesen werden, als Abbilden, Vertonen, Aufschreiben oder Nummerieren. Welches Medium, außer dem Kettenbrief, entsteht wohl daraus, wenn ich alles zusammen lese? Ein Kaleidoskop, der absolute Film, ein technisches Bild, eine Medienkulturgeschichte oder schlicht Medienkunst? Doch bricht dies schon wieder an dem Wörtchen «oder», denn zusammenlesen kann ich es nur mit «und». Vielleicht würde dann alles ein Super-Medium ergeben, aber dazu fällt mir bestenfalls ein medienübergreifender Fotobildband in digitaler Form ein. Muss ich mich letztendlich doch entscheiden zwischen Bild, Ton, Schrift oder Zahl? Ist das des Rätsels Lösung? Aber für was soll ich mich entscheiden? Welches *das* Grundmedium ist? Oder muss ich

³ Dieter Mersch, Wort, Zahl, Bild und Ton: Schema und Ereignis, in: MoMo – Berlin. Philosophie in Berlin, http://www.momo-berlin.de/Mersch_Schema_Ereignis.html, dort datiert 2002.

überprüfen, ob alles doch irgendwie zusammenhängt? Ich befürchte, das kann hier in der Kürze nicht gelöst werden.

Vielleicht geht es auch nur darum, als kleines Glied in der Kette das Rad weiter zu drehen, so dass am Ende doch noch die Belohnung in Aussicht

steht – nicht für mich, sondern bestenfalls für die Leser_innen nach zehn Weiterleitungen. In jedem Fall hat es Spaß gemacht, hier groben Unfug zu betreiben!

> Beate Ochsner

«Bild, Ton, Schrift oder Zahl?» Mit dieser Frage ist der vorliegende wie auch die ihm vorangegangenen und nachfolgenden Texte der *Zeitschrift für*

Medienwissenschaft überschrieben, deren Redaktion sich für die zehnte Ausgabe für eine – mehr oder weniger – neue Form kollektiven Schreibens entschieden hat. Per Losverfahren wurde eine bestimmte Anzahl Beitragender aus dem Mitgliederpool der Gesellschaft für Medienwissenschaft ermittelt und dazu aufgefordert, nacheinander und in einem festgelegten, vergleichsweise kurzen Zeitraum auf die Frage *Bild, Ton, Schrift oder Zahl?* schriftlich zu antworten. Auf diese Weise wurde eine Gemeinschaft kollektiv arbeitender Autoren gestiftet, die sich dem gemeinsamen Projekt allein aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Gesellschaft für Medienwissenschaft sowie einer Portion (Los-)«Glück» verschreibt. Dabei soll das kollaborative Schreiben – und dies nicht nur der Überzeugung der Erziehungs-, sondern auch einiger Vertreter der Medienwissenschaft zufolge – zur Profilierung individueller Schreibfähigkeiten und -strategien führen, da die medialen Bedingungen der Zusammenarbeit (und seien sie auch durch Zufall bestimmt) Reflexionsprozesse hinsichtlich eigener und fremder Schreibgewohnheiten und partizipatorisches Potential in Gang setzen, die – so der Wunsch der Redaktion – «eine kollektive Intelligenz der AkteurInnen der Medienwissenschaft hervortreten» lassen.

Der Redaktion zufolge rekurriert das Projekt auf die ältere kollektive Kulturpraxis des Kettenbriefes, wie meine «Vorschreiberin» – übrigens ein Begriff, der zur Zeit häufiger in Blogs oder Foren Verwendung findet – konstatiert. In seinem Aufsatz «Wort, Zahl, Bild, Ton. Schema und Ereignis» (2002) hat Dieter Mersch sich bereits damit auseinandergesetzt, welche medialen Praktiken etwas (anderes) *als* Zahl, Bild, Schrift oder Ton zur Erscheinung bringen. Dabei begreift er Medium und Form gerade nicht als zeitresistente Strukturen, sondern als variable und relationale Verhältnisse, deren kombinatorische Möglichkeiten unerschöpflich scheinen. Kulturelle Praktiken, so konstatieren Lorenz Engell und Bernhard Siegert, sind Notations- und Wissenstechniken, mithin Operationen, die Medien, Kultur und Technik gleichermaßen zur Disposition stellen. Während beide davon ausgehen, dass «lange gezählt [wurde], bevor es einen Begriff der Zahl gab, es wurde lange schon gemalt, geschrieben und musiziert, bevor es einen Begriff des Bildes, der Schrift oder des Tons gab»,⁴ so scheinen sich doch die Praktiken – zu denen im übrigen in diesem Kontext auch kulturell

⁴ Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Editorial, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Heft 1, 2010 (Schwerpunkt Kulturtechnik), 7.

bedingte Formen des Hörens von Tönen oder Sehens von Bildern, Schriften und Zahlen gehören – und die Techniken vielmehr reziprok herzustellen. Hartmut Winkler geht konsequenterweise von einer zyklischen Einschreibung von sozialen Praxen und Techniken bzw. Technologien aus,⁵ die im wechselseitigen Vollzug transportiert, stabilisiert wie auch stets aufs Neue in Richtung einer potentiellen Offenheit bzw. ständigen Veränderbarkeit verschoben werden.

Der Unterschied zur klassischen, d.h. in diesem Fall nicht-digital erstellten und distribuierten Form des Kettenbriefes besteht in Bezug auf das neue Projekt freilich darin, dass in diesem Falle nun gerade nicht derselbe Text in einer Art Schneeballsystem zunächst an möglichst viele Adressaten ver- und von jenen wiederum an weitere Empfänger mit-geteilt werden soll, sondern jeder Adressat selbst als Autor eines eigenständigen Beitrags (re-)agiert. Dabei *kann* er in seinem Text inhaltlich oder auch formal auf seine Vorschreiber_innen Bezug nehmen, *muss* dies jedoch nicht. Die Kenntnismahme der Vorgängertexte bzw. der (freiwillige) Bezug darauf unterscheidet die hier ausgewählte kulturelle Technik kollektiven Schreibens auch vom *cadavre exquis*, einem surrealistischen Gesellschaftsspiel mit gefaltetem Papier, bei dem ein Satz oder eine Zeichnung durch mehrere Personen konstruiert werden soll, ohne dass die Mitschreiber oder -zeichner von der jeweils vorangegangenen Arbeit Kenntnis erhalten. Das Ziel dieser spielerischen Schreib- und Zeichentechnik besteht dabei darin, voneinander unabhängige Ereignisse durch den *hasard objectif* miteinander in Relation und in Bewegung zu (ver)setzen. Die in und durch den Kettenbrief entstehenden, kaskadenartigen Textblöcke können so als Über-Setzungen verstanden werden, deren Schwerpunkt – Michel Serres zufolge – auf der präpositionalen Bewegung des «trans», d.h. dem «über», «jenseits» oder «hindurch» liegt. Das Woraus und das Worein eines jeden Einzeltextes ist dabei als solches nie präsent und nicht an sich selbst zu erkennen, sondern immer nur an der aktuellen Form der Folge- oder vorangegangenen Texte bzw. der verbindenden und gleichsam trennenden medialen Operationen beobacht- und beschreibbar, die ein topologisches Kommunikationsnetz mit Kaskaden- und Clusterbildungen erzeugen. Dies gilt nun grundsätzlich für alle Texte, kann jedoch anhand der Praxis bzw. der Logik des Kettenbriefes augenfällig und beschreibbar gemacht werden.

Eine geteilte Intention oder planvoll operierende Erkenntnis, die von Seiten der Kommunikations- und auch Sozialwissenschaften häufig als Bedingung für erfolgreiches kollektives Schreiben betrachtet wird, wird durch das Losverfahren weitestgehend eliminiert; die Redaktion eint die Schreiber_innen vielmehr durch die mediale Praxis des Kettenbriefes, die sich legitimiert durch die Frage nach Bild, Ton, Schrift oder Zahl, deren Beantwortungsmodus jedoch offen bleibt. Die kollektive Intelligenz der AkteurInnen der Medienwissenschaft, die auf diese Weise hervortreten soll – so der Wunsch der Redaktion, wie auf der Homepage zu lesen ist – entsteht durch und in den Medium-in-Form-Prozessen, den Einzeltexten respektive dem zu bildenden Gesamttext, wobei die Texte durch ihre Aneinanderreihung verbunden wie auch durch ihre

⁵ Vgl. Hartmut Winkler, Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus «anthropologische» Mediengeschichtsschreibung, in: Claus Pias (Hg.), *dreizehn vorträge zur medienkultur*, Weimar (VDG) 1999, 221–240, 228.

Einzelstellung gleichzeitig getrennt werden, d.h. den Gesamttext zum einen festigen und doch zugleich destabilisieren.

Koordiniert bzw. reguliert wird das kollektive Schreibprojekt durch die zeitlich differierenden Schreibaufforderungen und den sorgfältig getakteten Versand der sich langsam zu einer oder mehreren Serie(n) fügenden (An-)Zahl bzw. Reihenfolge von Einzeltexten. Durch diese Mit-Teilungspraxis entsteht eine Gemeinschaft von Schreiber_innen, deren identitätsstiftende Setzung als Kollektiv sich im individuellen Schreibakt entzieht. So ist die kulturelle Praxis des Kettenbriefes konstitutiv an der Verfertigung des kollektiven Schreibens bzw. der Gemeinschaft der Schreibenden sowie der Zuschreibung von Sinn (durch die Redaktion, die Verfasser oder die Leser) beteiligt. Dabei ist nach den medialen Operationen der Weitergabe von und der gleichzeitigen Teilhabe an Texten zu fragen. Gilles Deleuze und Félix Guattari gehen von Regeln oder Vor-Schriften aus, die Einkerbungen hinterlassen und in der Verzeitlichung ihrer Relationen (zwischen den Schreibenden, diesen und den Texten sowie zwischen jenen selbst) Serien produzieren, anhand derer Transformationsbewegungen abgelesen werden können. Dies gilt im übrigen nicht nur für den zweiten Text und seine Nachfolger, auch der erste Beitrag kann nicht als Neuanfang verstanden, sondern muss als Produktion operationaler Ketten bzw. von *contraintes* verstanden werden, wie sie seit den 1960er Jahren im *Ouvroir de Littérature Potentielle* (OuLiPo) oder der Werkstatt für potentielle Literatur ersonnen wurden. Dabei geraten mediale Techniken wie Schreiben und Malen, Sammeln, Aneinanderreihen und Aufzählen, Verbinden und/oder Trennen, Versenden oder Verweisen etc. zu konstitutiven Elementen des Reflexionsprozesses und sind den menschlichen Schreiber_innen im Herstellungs- wie auch Erkenntnisprozess zumindest gleichgestellt. Der sich vollziehende Perspektivwechsel von Innovation auf (Re-)Mediations-, Widerstands- oder Appropriationsbewegungen lässt das Schreiben zu einer rekursiven Funktion werden, bei der jeder neue Text Transformationen der anderen Texte der Gemeinschaft wie auch seiner selbst mit sich bringt. Die sich in die Texte einschreibenden oder ihnen zugeschriebenen basalen Möglichkeiten sind so als Vor-Schriften oder Ordnungen zu verstehen, aus deren unbestimmter Anzahl ein bestimmter Trajektor hervorgeht. Die als unsichtbares und undeterminiertes

Operationsspektrum verstandene Medialität ermöglicht die Bahnungen und macht in ihrer Disponiertheit kollektive Intelligenz als ständiges Prozessieren von Synchronizität, Konnektivität und Reversibilität beschreibbar.

> Katja Grashöfer

Bochum, 29.10.2013

Liebe Briefleserin, lieber Briefleser,
meine erste, unerklärliche Assoziation zum Thema «Bild, Ton, Schrift oder Zahl» ist Graf Zahl aus der

Sesamstraße. Der zählende Vampir mit dem schwarzen Umhang und den typischen spitzen Eckzähnen verbindet die vorgegebenen Begriffe auf eigen-tümliche Weise. So kommt die Figur von Graf Zahl über das Fernseh**bild** zu

den Zuschauern, die zugleich auch Hörer der übertragenen *Tonspur* sind. *Schrift* wird genutzt, wenn Ziffern im Bild erscheinen, die auf den jeweils zu beziffernden Gegenständen eingeblendet werden. Die *Zahl* als solche kommt nicht vor. Denn während Bild, Ton und Schrift als Ausdrucksmittel gelten können, kann die Zahl dies nicht. Die Zahl ist eine Mengenvorstellung, eine Ordnungsrelation; ihr Ausdrucksmittel kann wahlweise Bild (Anzahl an abgebildeten Gegenständen), Ton (mündlich vermittelte Mengenvorstellungen) oder Schrift (Zeichen) sein. Es bedarf also einer medialen Darstellung, um der Zahl einen Ausdruck zu geben. In der Sesamstraße geschieht dies nicht nur über Schrift (eingeblendete Ziffern), sondern eben auch über die Figur von Graf Zahl in Bild und Ton.

Die Bedeutung der Zahl hängt wesentlich von ihrem Notationssystem ab. Während im Deutschen Zahlen und Buchstaben als getrennte Notationssysteme (Buchstaben und Ziffern) funktionieren, werden Zahlen bspw. im Hebräischen mittels Buchstaben ausgedrückt. Eine solche Notation ermöglicht, die Zeichen über ihren Zahlenwert hinaus zu betrachten, ihnen einen Wortsinn zuzusprechen. So drücken Chronogramme über ihren wörtlichen Sinngehalt hinaus einen bestimmten Zahlenwert aus, der bewusst im Text hinterlegt wird.⁶ In der jüdischen Tradition der Kabbala-Lehre werden ebenfalls Zahlenwerte aus Texten ausgelesen. Die Gematrie wird dazu genutzt, Beziehungen zwischen einzelnen Wörtern herzustellen.⁷ Den Griechen ist das gleiche Vorgehen zur Texterschließung als Isopsephie bekannt.⁸ Es ließen sich zahlreiche weitere Beispiele anführen, so etwa bei den Gnostikern. Zahlenmystische Einflüsse sind bis heute im Alltag präsent, wenn z. B. in Flugzeugen die Benennung der Sitzreihe 13 vermieden wird.

Zahlen erzählen Geschichten, wenn man sie herausliest. Es gibt also einen hermeneutischen Zugang zur Zahl. Ja, mehr noch kann man sogar fragen: Ist nicht jeder Zugang zur Zahl – auch der nicht mystische – wesentlich hermeneutisch geprägt?

Die Darstellung von Zahlen als Text zu begreifen, erleichtert die Vorstellung eines hermeneutischen Zugangs zu ihren Repräsentationsformen. Die Zahl, die sich als Ziffer präsentiert, bringt mit dem Computer erneut ein Alphabet hervor.⁹ Neuere Ideen, einen geisteswissenschaftlichen Zugang zu Algorithmen zu schaffen, indem man diese als eigene Textform begreift und mittels hermeneutischer Verfahren analysiert, zielen in diese Richtung. Es ist auch die Bewegung der Digital Humanities, die hier neue Wege geht.

Zahlen brauchen mediale Repräsentationen (in Schrift, Bild, Ton), um sichtbar zu werden. Die Ziffer oder der Buchstabe, das Bild oder der Ton sind immer schon mediale Vermittlung, nicht Zahl. Das zeigt sich auch umgekehrt in der Notation musikalischer Klänge. Rhythmen, Intervalle, Harmonien – die Beziehungen zwischen Noten unterliegen zählbaren Voraussetzungen, die sich historisch entwickelt haben. Ähnlich wie bei der gesprochenen Sprache das Schriftzeichen, musste ebenso für den musikalischen Ton erst eine

⁶ Vgl. Georges Ifrah, *Universalgeschichte der Zahlen*, Frankfurt a. M. (Zweitausendeins) 1993, 331ff. (*Histoire Universelle des Chiffres*, Paris (Editions Seghers) 1981).

⁷ So betragen die Zahlenwerte der hebräischen Worte «Ahavah» (Liebe) und «Echad» (Eins) jeweils 13, zusammengezählt also 26, was dem Zahlenwert des Gottesnamens «Jahve» entspricht, der auch der Eine genannt wird und dessen Handeln durch seine unverbrüchliche Liebe zum Volk Gottes gekennzeichnet ist. (Vgl. Ifrah, *Universalgeschichte der Zahlen*, 337f).

⁸ Vgl. ebd., 335ff.

⁹ Vgl. Friedrich Kittler, *Zahl und Ziffer*, in: Sybille Krämer, Horst Bredekamp (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*, München (Fink) 2003, 202.

Zeichenform gefunden werden. Die Note ist heute Symbol für Musik und mit ihr ist die Zahl im Bilde.

Die Fähigkeit zur Wahrnehmung akustischer Signale endet beim Menschen an seiner Hör- bzw. akustischen Schmerzschwelle, die für gewöhnlich in Dezibel angegeben wird. Die Grenze des individuell Hörbaren markiert also eine Zahl. Am Ende der Wahrnehmung steht sie für eine Ahnung des Jenseitigen. Zahlen drücken nicht nur Vorstellungen von Welt, sondern auch von Transzendenz aus. Sie versuchen, Ordnungsrelationen im Offenbaren und im zu Offenbarenden zu finden, zu beschreiben, zu verstehen und damit auch sich ihrer zu bemächtigen. Zahl und Ziffer, Zahl und Buchstabe, Zahl und Bild,

Zahl und Ton sind Verknüpfungen von Abstraktum und Konkretum.

Die Zahl bleibt abstrakt, das Medium wird konkret. Am Ende steht kein «oder», sondern ein «und». Graf Zahl meinen Dank.

Mit besten Grüßen

> Hartmut Winkler

«Bild, Ton, Schrift oder Zahl?» – Vorsichtig oder schüchtern kann man die so gestellte Frage nicht nennen. Denn wer so fragt, läuft direkt auf den Stier zu und kneift ihn ins Horn, und das muss nicht in allen Fällen gut

>

funktionieren. Geht es doch um das allgemeinste Problem der Medienwissenschaften überhaupt: Die Frage, in welchem *Verhältnis* die Medien stehen, bzw. warum es überhaupt unterschiedliche Medien gibt. Und schlimmer: Bild, Ton, Schrift oder Zahl – das wird in den anderen Beiträgen bereits diskutiert – stehen eigentlich nicht für einzelne Medien, sondern für größere Medienkomplexe (Katrin von Kap-herr oben sagt «Modi»), deren Status, Identität und Abgrenzung weitgehend ungeklärt sind. Die Reihung selbst erscheint einigermaßen heterogen, und zudem metonymisch verkürzt, insofern «Ton» ein physikalisches Ereignis bezeichnen kann, das Universum der Musik, die Gesamtheit des Auditiven (in Wechselbeziehung zur Beschaffenheit des menschlichen Ohrs) oder Phänomene wie die sprachbegleitende Prosodie; das Stichwort «Zahl» entsprechend Praktiken der Quantifizierung, eine Form der Schrift oder das Universum der Mathematik, das eben keineswegs nur aus Zahlen besteht. Sobald man näher hinsieht also beginnen sich die Begriffe aufs Unhygienischste zu vermischen.

Und gleichzeitig erscheint unabweisbar, dass es Grenzen gibt, die die Welt des Medialen gliedern, und jeder, der mit Medien umgeht, wird Erfahrungen der Inkompatibilität und der Un-Übersetzbarkeit teilen. Wenn Michel Serres Diskurse also über ihre Fähigkeit zur Übersetzung bestimmt, so hat auch diese Fähigkeit offenbar Grenzen; dort, wo Bilder in Sprache eben nicht zu übersetzen sind oder wo Suchmaschinen den «Sinn» natürlich-sprachlicher Texte verfehlen. Wo genau diese Grenzen verlaufen und welche Kriterien tatsächliche Unübersetzbarkeit anzeigen, ist selbst eine Frage der Modellierung, und das heißt der Theorie, die es nur im Plural gibt.

Und daneben eine Frage der Mediengeschichte. Die Entwicklung der Medien scheint diese Grenzen nicht nur ständig umzubauen und zu remodellieren, sondern sie an bestimmten Punkten immer wieder grundsätzlich in Frage zu stellen: Von der antiken Utopie einer «Megiste Musike», einer Urmusik, von der man annahm, dass sie alle Künste, «Modi» und Medien umfasste, über den gotischen Dom als einen multimedialen Erlebnisraum, der selbst noch den Geruchssinn bediente, hin zu Wagners «Gesamtkunstwerk» und zur Verschmelzung von Bild und Ton im Audio-Visuellen, immer wieder scheint die Mediengeschichte selbst die Grenzen niederrennen zu wollen; und mit Begriffen wie «Multimedia», der Konvergenzthese und der Auffassung des Computers als «Metamedium» kehrt die Phantasie einer großen Synthesis wieder. «Medienbrüche» scheinen letztlich nicht akzeptabel zu sein.

Gleichzeitig ist die Konvergenzthese falsch und die Rede vom Metamedium albern, weil auch der Computer die fraglichen Grenzen nicht aus der Welt geschafft hat. Obwohl er, wie Bernhard Robben zeigt, das paradigmatische Medium der «Übersetzungen» ist, und nach Turing eine «universelle Maschine», ist er als Medium keineswegs «universell». Auch er muss den Medienhimmel teilen mit all denjenigen Medien, die mediengeschichtlich parallel zu ihm existieren und die er offensichtlich nicht substituieren kann; mit der mündlichen Sprache, die er zwar aufzeichnen und in Grenzen nach Mustern durchsuchen, keineswegs aber semantisch analysieren und also «verstehen» kann; und mit den Bildern, die er zwar rastert, umformt/bearbeitet und ebenfalls nach Mustern durchsucht, deren Charakter als «Bild» ihm aber vollständig verschlossen bleibt. Auffällig ist, dass Algorithmen in den unterschiedlichen Medienbereichen («Modi») äußerst Unterschiedliches leisten, so dass sehr Beeindruckendes neben erschreckend Begrenztem steht.

Mein Plädoyer ist entsprechend, hartnäckig, im Detail und im Wechselverhältnis zur Bildung valenter Begriffe und Theorie Eigenheiten, Funktion und Verlauf dieser Grenzen zu untersuchen (und ich vermute, dass diese Art der Medienforschung das Projekt der Semiotik wird wiederaufnehmen müssen, die seit den Sechzigern in einer Art Wachkoma liegt, insofern die genannten «Modi» wesentlich Unterschiede und Funktionsweise *symbolischer Systeme* betreffen). Und ebenso jene überraschenden Metamorphosen, wo – Kittlers Beispiel des Monochords – die Praxis der Musik und des handwerklich-technischen Instrumentenbaus übergeht in die Logik der Mathematik, bei Sohn-Rethel die Praktiken des Tauschs und des Geldes in die philosophische Abstraktion, oder in der Nachrichtentheorie Wahrscheinlichkeit und Statistik in die Ökonomie.

Im Grunde also schlage ich vor, was es schon gibt. Alternative, wie gesagt, ist, auf den Stier direkt zuzulaufen. Was dabei herauskommt, kann man in dem Mersch-Text studieren, der im Kettenbrief mehrfach zitiert wurde. Eine Mischung aus kathederhaft-auktorialem Sprechen, das Alternativen

nicht diskutiert und die eigenen Grundannahmen nicht reflektiert («Verbildlichung ist vor allem eine Technik des Zeigens...», «Musik [...] ist ganz Tanz»), einer Rhetorik völligen Neubeginns («erst zu entwickelnde Bildtheorie») und schlichtem Rausen. Nicht alles, was sich selbst als «Parforce-Ritt» etikettiert, ist auch einer.

> Johannes Pause

«I believe [...] in the number pi, in the golden section, the Fibonacci series»,
gibt der Protagonist des Kriminalfilms

The Oxford Murders (Regie: Álex de la Iglesia, GB/E/F 2008) einem staunenden Hörsaal zu verstehen. Der junge Mann ist Student in Oxford und hat gerade die Wittgenstein-Vorlesung eines berühmten Professors gehört, deren ernüchternden Schlussfolgerungen er nun widersprechen möchte. Zur Disposition steht die Frage nach der Erkennbarkeit der Wahrheit, die der Student beantworten zu können glaubt, indem er Zahlen ins Spiel bringt: «The essence of nature is mathematical. There is a hidden meaning beneath reality. Things are organized following a model, a scheme, a logical series. Even the tiny snowflake includes a numerical basis in its structure; therefore, if we manage to discover the secret meaning of numbers, we will know the secret meaning of reality.»

Zahlen, darüber scheint ein populärkultureller Konsens zu bestehen, sind so wahrheitsfähig wie sonst kaum irgendetwas. Auch in der wissenschaftlichen Kommunikation fungieren sie, wie Theodore M. Porter in seiner Studie *Trust in Numbers* nachgewiesen hat, als kommunikative Strategien der Herstellung von Objektivität, und zwar insbesondere dort, wo diese Objektivität auf andere Weise nicht herstellbar ist. Sie dienen dabei offenbar einer ontologischen Suggestion, welche auch durch die hier zur Diskussion stehende Frage nach Bild, Ton, Schrift oder Zahl nahegelegt werden könnte (sofern diese die ersten drei Begriffe als Verbund und nicht alle vier Elemente als gleichwertige Alternativen betrachtet): Ausdruck erlangt eine Verhältnisbestimmung von einer phänomenologisch erfahrbaren Welt der Erscheinungen und einer abstrakten Welt der Zahlen, wobei letztere als Inbegriff einer tieferen Wahrheit verstanden werden könnte, die unter oder hinter der bloß sinnlichen Oberfläche der Dinge operiert und aus dieser durch Beobachtung herausgefiltert werden muss. Einfach und komplex, rational und undurchschaubar zugleich, lieferten Zahlen so das Gerüst der Wirklichkeit.

Dieser Glaube an die Zahlen hat natürlich eine lange Geschichte. Pythagoras fiel einem ein, der die Zahl als das «Wesen der Dinge» betrachtet hat und der etwa noch in Erich Bischoffs 1920 erschienenem Buch *Die Mystik und Magie der Zahlen*, in dem Zahlen ganz ähnlich als die «geheimen Prinzipien aller Dinge» bezeichnet werden, unsichtbar präsent ist. Nur die Zahlwörter und Rechensysteme, so insistiert Bischoff, nicht aber die Zahlen selbst seien historisch und kulturell variabel. Und tatsächlich, so erinnern uns Katja Grashöfer und Graf Zahl, bedarf das Abstraktum der Zahl einer Konkretisierung im Medium,

um zur Erscheinung gelangen zu können. Wo Zahlen jedoch in den Natur-, Geistes- und Sozialwissenschaften zum Einsatz kommen, handelt es sich nur selten um abstrakte mathematische Operatoren. Im – freilich etwas zugespitzten – Beispiel aus *The Oxford Murders* etwa werden sie unter der Hand zu Zeichen, die auf etwas anderes verweisen sollen – einen Sinn, einen größeren Zusammenhang, eine geheime Wahrheit der Welt. In anderen Debatten ist der Anspruch kaum bescheidener: Hier erklären Zahlen etwa den Klimawandel, die Finanzkrise oder die Bevölkerungsentwicklung.

Solche bedeutungsträchtigen Zahlen aber existieren nicht einfach, sie werden hergestellt durch Beobachtungen, die auf Instrumente angewiesen sind, welche wiederum auf mathematischen Operationen basieren und somit tendenziell jene Logik, der sie selbst gehorchen, der Welt unterschieben. Die Kulturgeschichte der Zahl hat einen zweiten großen Ahnen somit in Galilei, mit dem Wissen wesentlich an Empirie und Beobachtung, an Verfahren der Messung und der Quantifizierung und im gleichen Zug an eine apparative Aufrüstung des Gesichtssinns bei gleichzeitiger tendenzieller Ausschaltung subjektiver Faktoren gebunden wurde – an jene «mechanische Objektivität» also, die Lorraine Daston und Peter Galison beschrieben haben. Geräte, Apparaturen und Medien sorgen dafür, dass und wie wir an die Zahlen glauben. Und so werden Zahlen in öffentlicher wie wissenschaftlicher Kommunikation immer wieder «nicht als selektive Beschreibungen einer zugrunde liegenden Wirklichkeit angesehen, sondern mit dieser selbst gleichgesetzt» (Bettina Heintz).

Mit einer derartigen Essenzialisierung der Zahl freilich kann kein Geisteswissenschaftler so recht einverstanden sein. Und so mangelt es auch nicht an kritischen Einschätzungen eines solchen Zahlengebrauchs, die nicht selten mit einer Aufwertung des Sinnlichen, mit einer Betonung seines inkommensurablen Charakters einhergehen: «Die Farbe leuchtet auf und will nur leuchten. Wenn wir sie verständig messend in Schwingungszahlen zerlegen, ist sie fort», klagte etwa Martin Heidegger. Der Glaube an die Mathematisierbarkeit und Vermessbarkeit der Welt wird auch mit unmenschlichem Funktionalismus assoziiert, und an den Börsen scheint er sich zuweilen zu einem abergläubischen Hexensabbat zu steigern. Und wenn schließlich Umberto Eco vorführt, dass auch die Ausmaße eines Zeitungskiosks kabbalistisch ausgedeutet und zum Beweisstück der Existenz kosmischer Wahrheiten gemacht werden können, dann wird der heimliche Zeichencharakter der Zahlen endgültig ad absurdum geführt.

Wie kann sich die Medienwissenschaft in diesem Feld positionieren? Offenbar, diese Tendenz scheint mir jedenfalls aus den fünf vorangegangenen Briefen hervorzugehen, zunächst dadurch, die aufgeworfene Frage – die Hartmut Winkler als Stier mit gesenkten Hörnern erscheint – auf neue, andere Weise zu stellen: unter Verzicht auf das «oder» zum Beispiel, das eine irgendwie obszöne Entscheidung verlangt, indem es offenbar eine Hierarchisierung der genannten Elemente fordert. Stattdessen ließe sich möglicherweise eine kultur-, diskurs- und, freilich, mediengeschichtliche Perspektive in Anschlag bringen, die den Blick auf

das veränderte Verhältnis richtet, das Sinnlichkeit und Messbarkeit, Bild, Ton, Schrift und Zahl in unterschiedlichen Zeiten und Kulturen, in unterschiedlichen Apparaturen und Mediensystemen und den epistemischen Ordnungen, die mit und aus ihnen hervorgehen, jeweils zueinander einnehmen oder eingenommen haben. So macht es hinsichtlich der Frage, welche Bedeutung den Zahlen zuzuschreiben wäre, offenbar einen Unterschied, ob ich die Länge einer Saite, deren Anschlag einen Ton hervorbringt, um genau die Hälfte verkürze, um einen anderen Ton zu erhalten, der doch mit dem ersten übereinzustimmen scheint, oder ob ich aus den 26 Buchstaben des Alphabets immer neue Wörter forme, aus denen immer neue Sätze entstehen, die schließlich Gedanken, mentale Bilder und möglicherweise sogar Subjekte hervorzubringen vermögen. Ein nochmal anderes Verhältnis von Zahl und sinnlicher Wahrnehmung stellt das Kino für mich her, das mir die Operationen bereits aus der Hand nimmt, indem es mit 24 Bildern pro Sekunde, beliebig kombiniert mit Ton und Schrift, meine Wahrnehmung oder Kognition überlistet. Hier operieren die Zahlen bereits im Dunkeln, werden von einer Maschine für mich in Zeitlichkeit, in aktuelles Erleben übersetzt.

Bemerkenswert übrigens: Bereits Kant brachte Zahl und Zeit in Verbindung, obwohl er noch gar nicht ins Kino ging, sondern in seiner Freizeit bloß Billard spielte. Der Zahlen-Skeptiker Bergson, der die Verbindung von Zeit und Zahl kritisierte, mochte hingegen das Kino nicht – die «kinematographische Illusion» schien ihm gerade dem Missverständnis Vorschub zu leisten, die Zeit könne analog dem Raum in separate «Zeitpunkte» zerlegt werden und sei somit mess- und zählbar. Lassen sich die Einzelbilder auf dem Filmstreifen tatsächlich nachzählen, so operieren die Nullen und Einsen des Computers, an dem ich diesen Text verfasse, endgültig in einer anderen, unzugänglichen Dimension. Wie aus ihnen ein Textverarbeitungsprogramm oder ein Media Player entstehen könnte, erschließt sich höchstens noch Eingeweihten. Es deutet sich so eine – freilich viel zu lineare – Geschichte einer medientechnischen Ontologisierung der Zahl an, die mit der geistesgeschichtlichen offenbar in Zusammenhang steht. In den Worten Friedrich Kittlers: «Die Algorithmen zunächst der neuen Geometrie und später auch der neuen Algebra standen zuerst als Regeln über dem handwerklichen Tun von Künstlern, zogen dann als selbstläufige Maschinen in den Medienpark des neunzehnten Jahrhunderts um und sind schließlich dieser Tage, nach einer systematischen digitalen Transkription aller Algorithmen, mit der Hard- und Software von Computern eins geworden.» Wenn es uns also weiterhin so erscheint, als prozessierten Zahlen am Grund der Wirklichkeit, so mag es also auch daran liegen, dass immer größere Bestandteile unseres Lebens in einem Mediensystem stattfinden, das tatsächlich aus «Rechnern» besteht – Rechner, die für uns arbeiten, die uns, um zuletzt auch einmal aktuell zu werden, aber auch in völlig neuer Weise berechenbar machen.

Und *The Oxford Murders*? Hier verbindet sich die Diskussion über Epistemologie und Zahlen im Verlauf der Handlung mit einer mysteriösen Mordserie, die mathematischen Gesetzen zu folgen scheint. Am Ende jedoch

wird klar, dass die unterschiedlichen Interpretationen der Wirklichkeit, die Student und Professor durchspielen, die Welt nicht abbilden, sondern jeweils erzeugen: Die mathematische Logik der Morde wird von ihnen selbst in die Welt gebracht, um dort dann, dankbar aufgenommen von unterschiedlichen Tätern, flüssig wie ein Algorithmus zu operieren. Keine Erkenntnis, kein

Analyseinstrument, kein noch so abstraktes Gebilde ist unschuldig. Und auch die Zahlen gewähren uns keinen Ausstieg aus unserer Welt der Bilder, Töne und Texte, der Wahrnehmungen und Sinnkonstruktionen.

> Vinzenz Hediger

Hat es seine Richtigkeit damit, dass die Stimme freier, aber mittelloser Männer genau gleich viel zählt wie diejenige von freien, aber reichen Männern? Dieses Zählproblem bildet

>

einen Kernkonflikt schon der attischen Demokratie. In modernen Demokratien verknüpft und vermischt sich die Frage «Wer gehört überhaupt dazu?» mit der weiteren Frage «Und wenn ja, werde ich angemessen vertreten?» Irgendwann im 20. Jahrhundert löst sich diese doppelte Frage von der Figur des männlichen Bürgers ab und betrifft sogar auch Frauen. Nun ist die Universität, und die deutsche zumal, aller partizipatorischen Augenwischerei zum Trotz eine strikt hierarchische Institution, die überdies auf den oberen Stufen Klubstrukturen ausbildet. Andererseits erzielt die Wissenschaft in ihrer neuzeitlichen Gestalt Fortschritte in dem Maße, in dem die Qualität eines Arguments stärker wiegt als die Autorität und der Status derer, die es vortragen. Nur wenn auch die Freiheit der Mittellosen gewahrt und ihre Stimme gehört bzw. gezählt wird, gibt es Wissenschaft und ihren Fortschritt. Auch deshalb regt sich Hartmut Winkler in seinem Brief noch einmal so über Friedrich Kittler auf: Es gehört sich nicht im Wissenschaftsbetrieb, dass einer sich nicht zur Rede stellen will. Allerdings berücksichtigt Winkler vielleicht zu wenig, dass Kittler, diese singuläre Kreuzung aus Hegel, Heidegger und Syd Barrett, sich nicht so sehr am Modell des Wissenschaftsbetriebs orientiert als an dem des Stadionkonzerts.

Dem doppelten Konflikt zwischen Statushierarchien und dem gleichberechtigten Anspruch auf Repräsentation einerseits und zwischen Statushierarchien und dem unverzichtbaren Leitgedanken eines herrschaftsfreien Felds der wissenschaftlichen Debatte andererseits verleiht die *Zeitschrift für Medienwissenschaft* mit dem Modell des Kettenbriefs Gestalt: Weil das Feld so heterogen ist und so viele sich von der Zeitschrift, die im Namen des ganzen Feldes auftritt und von der Fachgesellschaft herausgegeben wird, nicht repräsentiert fühlen, wie man oft hört, lässt die ZfM für einmal alle zu Wort kommen, oder fast alle, oder zumindest nahezu die Hälfte der Mitglieder.

Der Kettenbrief als symbolische Geste: Es sollen alle Stimmen gezählt werden. Und damit das auch in einem inhaltlichen und nicht nur formalen Sinne geht und die Freiheit selbst der Mittellosen gewahrt bleibt, werden wir von der Kette gelassen, an die wir zuvor im Losverfahren gelegt wurden. Statt den Brief

sechs Mal zu kopieren und mit der Aufforderung zur weiteren Verbreitung an sechs Freunde zu verschicken, wie das nach meiner Erinnerung zum Kettenbrief gehört, dürfen wir schreiben, was wir wollen – solange wir die Frage beantworten, die an die Preisfragen erinnert, wie sie von Akademien seit der Mitte des 18. Jahrhunderts regelmäßig gestellt werden, um drängende Probleme zu lösen und die Wissenschaft in neue Bahnen zu lenken (wobei die Währung, in der wir das Preisgeld erhalten, die Belohnung, nach der Katrin von Kap-herr fragt, wie stets in unserem Beruf die Anerkennung unserer «peers» bleibt, eine stets stark inflationsgefährdete Währung).

Damit in diesem Spiel der Gelehrsamkeit, das Beate Ochsner aus gutem Grund mit den Verfahren von Georges Perec und seinen Mitschreibern im *Ouvroir de Littérature Potentielle* (*OuLiPo*) vergleicht, keine Missverständnisse darüber aufkommen, wozu (also zu welchem Zweck und zugehörig zu welcher Einheit) wir gezählt werden, bekommen wir – zumal in diesem Strang – eine klassische medienwissenschaftliche Frage gestellt.

Medienwissenschaftliche Fragen sind grundlegende Fragen. Auch wenn der deutsche Staat sich gerade aus seiner Verantwortung für sein immer teurer werdendes Universitätssystem davonzustehlen versucht, so gibt es hierzulande ohne Staat weiterhin keine Wissenschaft. Unter solchen Bedingungen bieten sich zwei Typen der Rechtfertigung für wissenschaftliches Handeln an: Entweder man tut, natürlich im Rahmen seiner gesetzlich garantierten akademischen Freiheit, etwas für den Staat, oder man beforscht Grundlagen. Die Historiker versorgen den Staat mit Geschichte, die Juristen mit Juristen, Normen und Kommentaren, die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft mit Politikberatung. Die Physik andererseits fragt nach der Genese des Universums, die Biochemie nach den Prozessen der Zellsteuerung und damit nach dem Leben und die Medienwissenschaft nach den Grundlagen kultureller Bedeutungsproduktion. Die Medienwissenschaft ist so etwas wie die Indogermanistik der technischen Medien, ihrer Vorläufer und ihrer Nebenwege, eine kleine Disziplin mit hohem Anspruch (wobei mitunter und vor allem in den letzten Jahren die Kritik von Georges Dumézil an Max Müller und die deutsche historische Schule der Indologie auch für die Medienwissenschaft zutrifft: zu viel historisches Geröll, zu wenig Gesamtschau). Im Sinne von Matthias Christens sorgfältiger Darlegung betreibt Medienwissenschaft Grundlagenforschung in den Bereichen Bild, Ton, Schrift UND Zahl, wobei man durchaus auch noch Stimme und Geste dazuzählen kann, zumal dort, wo diese in technisch gespeicherter Form vorliegen.

Die Frage, die unser Kettenbrief aufwirft, lautet unter anderem: Muss man sich für eines der in dem Satz aufgereihten Elemente entscheiden, kann man das überhaupt, oder geht es nicht vielmehr darum, ihre Relation und ihren Zusammenhang zu erfassen?

Man kommt nicht umhin, zur Beantwortung dieser Fragen beim eigenen Standpunkt anzusetzen. Für eine Gesamtschau ausgerechnet vom «Einzelmedium»

Film ausgehen zu wollen, das gehört sich in Deutschland allerdings nicht. «Because of my experiences in Germany», schrieb jüngst ein Freund von mir an seine amerikanischen Freunde, «where I've lived for over a decade, I've developed a slight discomfort with the word <media>, which in local academic circles tends to be used as a way to subsume and delegitimize the field of film studies so as to aspire to purportedly more significant philosophical heights.» Man kann ihm das leichte Unbehagen nachfühlen.

Und doch ...

Katja Grashöfer erinnert daran, dass die Bedeutung der Zahl von ihrem Notationssystem abhängt. Johannes Pause argumentiert mit dem Beispiel eines Films, in dem der Protagonist an prominenter Stelle, nämlich am Anfang, mitteilt, dass die «essence of nature» mathematisch sei. Christian Metz und seine Überlegungen zu den Materien des Films paraphrasierend könnte man sagen, dass der Film ein Notationssystem ist, das Bild, Ton, Schrift und Zahl und Stimme und Geste umfasst. Der Film, ein Notationssystem unter vielen, wäre demnach ein äußerer Rahmen der Medienkultur, ein Rahmen, der diese erst lesbar macht.

Auf der Webseite der Universität Amsterdam wirbt ein Journalistik-Professor für seinen Einführungskurs mit einem Trailer aus Ausschnitten aus Filmen wie *Matrix* und *Truman Show*. «Join ... the search for reality» lautet ein Zwischentitel in dem Trailer. Das mutet auf Anhub lächerlich an, unter anderem, weil der Trailer viel zu lang ist und nicht enden kann. Man kann ein solches Artefakt

aber auch symptomatisch lesen: Unter den technisch-medialen Bedingungen der Gegenwart löst ausgerechnet der Film (Bild, Schrift, Ton, Zahl, Stimme, Geste ...) das Buch als Paradigma der Lesbarkeit der Welt ab.

> Pirkko Rathgeber

Bilderbrief

Bild 1.1 Gijsbrechts, *Trompe l'œil*.

The Reverse of a Framed Painting, 1670

1.2 Velázquez, *Las Meninas*, 1656

1.3 Buchseite »Ich bin ein Bild«, aus:

A. R. Penck, *Ich bin ein Buch kaufe mich jetzt*, 1976

1.4 Still aus *Making 'Em Move (In a Cartoon Studio)*, Regie: Harry Bailey and John Foster, Van Beuren Studios, USA 1931

Ton 2.1 *Mickey Mouse in the Mystery of The Robot Army!*

2.2 35-mm Film mit Tonspuren

2.3 Edvard Munch, *Der Schrei*, 1895

2.4 Piktogramm »Psst« für den Ruhebereich in der Deutschen Bundesbahn

Schrift 3.1 Dieter Roth, *Stempelzeichnung zu Mundunculum (Alphabet)*, ca. 1965

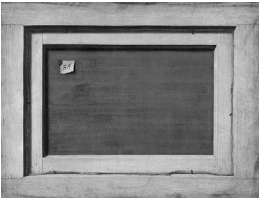
3.2 Bruce Conner, *A Movie*, 1958

3.3 Thomas Bayrle, *Dollar-Papiermodell mit Autos*, 1980

3.4 Felix the Cat »Surprise«

Zahl 4.1-4.4 Countdown zum Filmbeginn

>



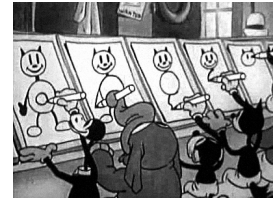
1.1



1.2



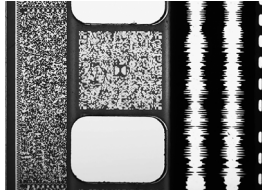
1.3



1.4



2.1



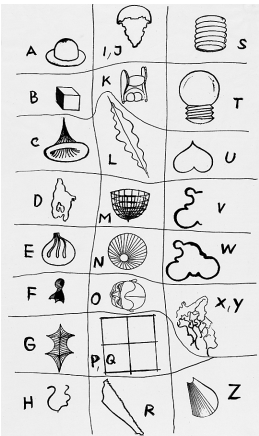
2.2



2.3



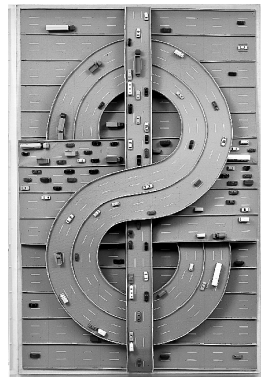
2.4



3.1



3.2



3.3



3.4



4.1



4.2



4.3



4.4

> Ann-Sophie Lehmann

Liebe ZfM-Leser,

als neuntes Glied der Kette leiste ich mir den Luxus, nicht näher auf die klugen, reflexiven und wunderbar gebildeten Briefe meiner Vorschreiber einzugehen. Nur so viel: Auch mir offenbarte das Google-Orakel Dieter Merschs Artikel «Wort, Zahl, Bild und Ton: Schema und Ereignis» (2002), dessen Titel nicht nur eine andere Reihenfolge hat, sondern mit einem signifikanten «und» vom «oder» der Frage, die diesen Reigen in Gang gesetzt hat, abweicht. Dabei verändert die ZfM das «Wort» in «Schrift», was im Sinne eines implizierten Medienvergleiches auch stimmiger ist. Ein Forschungsprojekt der Humboldt Universität *Kulturtechniken: Bild - Schrift - Zahl - Diagramm*, das sich ebenfalls mit der hier gestellten Frage assoziieren ließe, war noch «tonlos», was nun korrigiert worden ist, ist der Ton in der Kunst- und Medienwissenschaft doch wieder sehr angesagt.

Den zwei Aneinanderreihungen scheint gemein, dass sie sich *gegen* jene Hierarchie aussprechen, die das «oder» in der ZfM-Frage zu implizieren scheint. Es sei denn, man fasst die Frage als eine nach dem individuellen Forschungsgebiet auf: «Machen Sie auf Bild, Ton, Schrift oder Zahl?» In einem Department, dass u.a. Film & Fernsehen, Neue Medien, Musikwissenschaften und Gender Studies vereint, würde ich dann laut «Bild!» rufen, eine wachsende Anzahl meiner Kollegen «Zahl (Daten!)», andere wiederum «Ton!» oder «Text (Theorie!)». Schrift dahingegen ist unser aller vornehmliches Ausdrucksmedium, da braucht man sich nur die Medien-Präferenz der bisherigen Briefe anzuschauen: 7 × Schrift, 1 × Bild, 1 × beides.

Kontextuell und materiell hängen die medienkonstituierenden Kulturtechniken aber sowieso immer mit und aneinander in einem Bild-Ton-Schrift-Zahl-Netz. Ihre Isolation ist konzeptuell und notwendig, um genau diese Zusammenhänge zu erkennen und zu beschreiben. Das lässt sich anhand paläolithischer Höhlenmalerei tun (Tierfiguren als Bilderschrift, performative Rituale vor den Bildern, magische Anzahl der Tiere), aber auch und sogar besonders gut an der Erscheinung und den konstituierenden Prozessen Neuer Medien. Ein «WhatsApp»-Bericht zum Beispiel kann ein Text, Bild und seit neuestem auch Ton sein; über Profilbild und Status kommunizieren Kontakte geistreich ihre Befindlichkeit («static, in motion, hybrid»); die kleine rote Zahl, die rechts oben auf der App-Ikone erscheint, signalisiert die steigende Anzahl ungelesener oder das Ausbleiben neuer Berichte und korrespondiert darüber hinaus mit einem Ton (Dreiklang), der mir und meiner Umgebung den Eingang eines neuen Berichts verkündigt: «Pling!». Die Verbindungen zwischen Bild, Ton, Schrift und Zahl konstruieren und strukturieren also die Botschaften.

Aber das Netz hat nicht nur im digitalen Bereich feine Maschen. Es gibt auch zeitgenössische, non-digitale Objekte, welche die unbedingte epistemische Verstrickung von Bild, Ton, Schrift und Zahl ersichtlich machen. Das ist zum Beispiel das sogenannte *evidence board*, ein Ort der Reflexion und Gegenpol zur



Abb. 5 Sofie Grabol als Sarah Lund in *The Killing*, Season 2, USA 2011 (Orig. in Farbe)

Abb. 6 Rachel Stirling als Millie in *The Bletchley Circle*, Season 1, GB 2012 (Orig. in Farbe)

Aktion in zahlreichen Filmen und Kriminalserien. Meistens steht es mitten im *headquarter*, wo sich die Ermittler immer wieder versammeln, um ein langsam sich ausbreitendes, flexibles Netzwerk von Täter- und Opfer-Bildern, Texten und Zahlen zu erstellen und im Dialog mit dem *board* und miteinander Fakten zu dokumentieren und Erkenntnisse zu gewinnen. Mit Kreide, Markern oder Wollfäden werden Verbindungslinien gezogen, verändert, umgekehrt, wieder entfernt. Das *board* ist ein Werkzeug des «Fall-Lösens» für Ermittler und Zuschauer, deren beider Denkprozesse es externalisiert und verschränkt: vielsagender langer *shot* auf das *board*, abgewechselt mit dem auf das angestrengt nachdenkende Gesicht des Ermittlers; ein Foto, vorzeitig abgenommen und wieder angeheftet, ein zielstrebiges Kringeln mit dem Marker – und auf einmal ist da eine neue Einsicht: Der war's! Ist der Fall gelöst, wird alles abgehängt, eingetütet, weggewischt (siehe Abb 5 und 6).

Die collagenhafte Ästhetik prägt sich ein und kann eine ganze Serie begleiten, indem das *evidence board* minimalistische Zusammenfassungen des jeweils bisher Geschehenen präsentiert, gerne gemeinsam mit den Protagonisten davor. Was es aber auch zeigt, ist, wie genau B-T-S-Z zusammenhängen. Ein *board* kann aus weißem Plastik sein, eine magnetische Kreidetafel (*The Killing*), aus Kork (*Homeland*) oder Holz (*The Bletchley Circle*). Allen ist gemein, dass man darauf heften, kleben, pinnen, schreiben und alles Geheftete und Geschriebene auch wieder entfernen kann. Das Material muss die Flexibilität des Netzes befähigen. Sogar wenn das *board* durchsichtig ist (*The Bridge/Bron*) wird es als Medium nicht etwa unsichtbar, sondern sind es die materiellen Eigenschaften des Glases, die den Zusammenhalt von Bildern, Texten, Zahlen möglich machen und für den je nach Sachlage erkenntnisarmen oder -reichen Dialog sorgen.

So weit die kleine Medienforensik, theoretisch verortet bei Gibson und Latour, aber das haben Sie sicherlich schon gemerkt. Auf die Frage «Bild, Ton, Schrift oder Zahl?» antworte ich also nicht nur, gemeinsam mit einigen

Co-Autoren dieser Kette: Bild, Ton, Schrift *und* Zahl. Ich gebe auch eine Frage weiter: Was hält die vier beieinander und was bedeuten die scheinbar schlichten, materiellen Bindeglieder, Zwischenräume und Hintergründe?

Mit freundlichen Grüßen,
Ann-Sophie Lehmann, Utrecht

>

> Stefan Rieger

Wie um alles in der Welt ist man überhaupt in die fatale Lage gekommen, auf einen Kettenbrief zu antworten? Hätte man nicht besser gleich abgelehnt und so das Losglück von sich gewiesen? Und wie beendet man als Nummer 10 einen thematisch

ausgerichteten Kettenbrief zum Thema «Bild, Ton, Schrift oder Zahl?» zu einer Zeit, in der es die Medienwissenschaft nicht eben leicht hat? Greift man vor dem Hintergrund, dass Kritiker der eigenen Wissenschaft gar ihr nahes Ende prognostizieren, defätistisch in die Register des Klamauks oder schwingt man sich zu einer wie auch immer gearteten Programmatik in eigener Sache auf? Um nicht weiter malen, sprechen, schreiben oder zählen zu müssen, wäre der Klamauk sicher die weniger arbeitsintensive (und gegen Semesterende probate) Zugangsweise. Man könnte etwa einige Beispiele versammeln, die vom kettenbriefinduzierten Fatalismus handeln und endlich einmal ein sprechendes Tier zu Wort kommen lassen: Hat man für den Himmel eine Chance, wenn man, wie Marc-Uwe Klings kulttaugliches Känguruh, die Kettenbriefe leukämiekranker Kinder ignoriert? Und man könnte diesen Zugang rahmen mit Stellungnahmen, die vom Unterlaufen einer Erwartungshaltung handeln («I hate it when I don't forward a chain letter, and I die the next day»), oder einen Grabspruch bemühen, der die eigene Todesursache an eine kommunikative Verhaltensform knüpft (Abb. 7: «Died from not forwarding that text message to 10 people»).

Am Ende des Kettenbriefs stünde so ein Epitaph, der einen immerhin tröstlichen Hinweis darauf enthält, dass der Kettenbrief überhaupt keiner war. Mit der genannten Zahl (ausgerechnet 10!) kommt genau jenes Moment ins Spiel, das – auch in der Erinnerung Vinzenz Hedigers – den Kettenbrief erst als einen solchen auszeichnet und das die Verfahrensweise dieses GfM-Letters programmatisch unterläuft: Die Fixierung auf den Inhalt und das, was der zuletzt (N-1)te Brief dazu vermeldete, unterschlägt gerade jene Phantasmatik, die dem bloßen Spiel der dem Kettenbrief eingeschriebenen Zahlen eignet: Ein exponentielles Wachstum aufgrund der pyramidalen Adressierungsstruktur und damit ein bestimmtes Verhalten der Zahlen sind seine genuinen Kennzeichen. Sie machen das eigentliche Faszinationspotential des Kettenbriefes aus, stoßen beide doch an die Grenzen dessen, was ökonomisch machbar und intellektuell vorstellbar ist. Wie es aus Anlass eines Dime Letter Chain der 30er Jahre heißt (Abb. 8), würde das darin angehäuften Geld sämtliche vorhandenen Reserven Amerikas bei weitem übersteigen.

Aber auch das kulturelle Kapital untersteht einer subtilen Logik der Exponentialfunktion. Novalis, der Romantiker, kalkuliert wenig blaublümend, was eine derartige Progression etwa für die Kulturtechnik des Schreibens und die Entwicklung auf dem individualisierten Buchmarkt des Aufschreibesystems 1800 hieße: Zwei Sprecher A und B kommen vor dem Anblick der Messkataloge zu einer Überlegung, die in der Logik B's dieses Aufschreibesystem auf unendlich stellt.

A. Glaubst du, daß ihre Geschwindigkeit und Kraft noch im Zunehmen, oder doch wenigstens noch im Zeitraum der gleichförmig beschleunigten Bewegung ist?

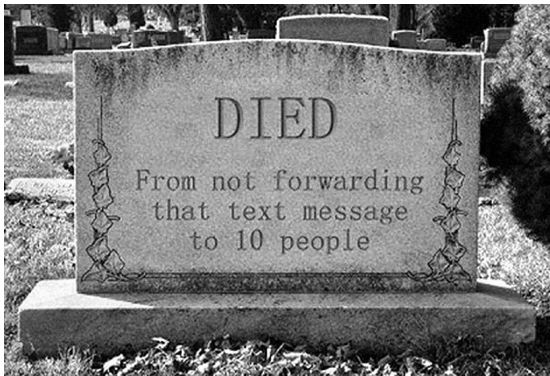


Abb. 7/8 (Orig. in Farbe)

Figures Prove You Lose \$300 If Letter Chain Is Unbroken



Merchant, owning store above, gave away free printed forms for chain letters. In the dime chain, if each of 13,623 persons necessary to complete first link, carried out the agreement of the letter and also received \$1,562.50 apiece, 244,140,623 persons would have to mail dimes. For carrying mail government would get \$6,155,273.55 in postage.

"YOU can't lose," said the chain letter fans, but Dr. C. R. Fountain, of Peabody College, Nashville, Tenn., estimated that everyone would lose at least \$300. Each one in the dime chain expected to receive more than 15,000 dimes.

"In order to bring that about," Dr. Fountain was quoted as saying, "the chain would have to keep spreading until it reaches everyone 15,000 times, when each person will have to give back all the dimes he takes in. Then we will all be back where we started—only each one will be out the amount he spends on postage, or about \$300."

In the case of the one dollar chain, in which a person receiving the letter had to get a dollar bill from two friends, mathematicians calculated that when the chain had reached its thirty-third stage in passing from one person to two others, to four others, and so on, a total of \$17,179,926,032 would be in the purses of chain letter fans. This sum is approximately \$3,000,000,000 more than the total amount of money actually existing in the United States. Chains up to \$25 were started throughout the country.

Pyramid Chain Letters

B. Im Zunehmen allerdings – und zwar so, daß sich ihr Kern immer mehr von der lockern Materie, die ihn umgab, und seine Bewegungen aufhielt, scheidet und säubert. Bei einem Wesen, wie eine Literatur findet der Fall statt, daß die Kraft, die ihm den Stoß gab, die erregende Kraft, in dem Verhältnis wächst, als seine Geschwindigkeit zunimmt, und daß sich also seine Kapazität eben so vermehrt. Du siehst, daß es hier auf eine Unendlichkeit abgesehen ist.¹⁰

Phänomene, die nicht aufhören, nicht aufzuhören, deren Programmatik so unbescheiden wie das zugehörige Zahlenverhalten ist, ranken sich so um die Zahl. Das ist kein Zufall, der in der Kasuistik irgendwelcher Anekdoten seinen mehr oder weniger belanglosen Ort hätte, sondern ein Befund, dem ein System zugrunde liegt, das man in seiner Nicht-Beliebigkeit rekonstruieren kann. Ob es dabei um die Vervielfältigung von Geld, von Reiskörnern auf Schachbrettern oder von Büchern geht, ist zweitrangig. In jedem Fall schreibt die Vor- und Darstellbarkeit großer Zahlen ihre eigenen Geschichten – große und kleine, solche, die weit oder weniger weit von uns entfernt sind. Eine erzählt von einem 9-jährigen Jungen namens Milton Sirota, dessen wunderbare Wortfindung aus dem Jahr 1938 heute in aller Munde ist. Der Ort, an dem er Erwähnung findet, ist stimmigerweise ein Buch über das Verhältnis von Mathematik und Vorstellbarkeit aus der Feder von Edward Kasner und James Newman:

Words of wisdom are spoken by children at least as often as by scientists. The name <googol> was invented by a child (Dr. Kasner's nine-year-old nephew) who was asked to think up a name for a very big number, namely, 1 with a hundred zeros after it. He was very certain that this number was not infinite, and therefore equally certain that it had to have a name.¹¹

Google, unser Standard für Informationsfülle und große Zahlen, stammt also, will man dieser Herleitung Glauben schenken, aus einem Kindermund. Von diesen und ähnlichen Phantasmatiken zu erzählen, ihr Faszinationspotential zu rekonstruieren und aufrecht zu erhalten in der ganzen Fülle ihrer Aspekte – das wäre unsere Aufgabe (gewesen). Es wäre die Aufgabe einer Medienwissenschaft,

¹⁰ Novalis, *Dialogen und Monolog*, in: Gerhard Schulz (Hg.), *Novalis Werke*, 2. neubearbeitete Ausgabe, München 1981, 415–427, hier 419.

¹¹ Edward Kasner, James Newman, *Mathematics and the Imagination*, London 1949, 23.

die sich nicht in vermeintlichen Alternativen zwischen Bild, Ton, Schrift und/oder Zahl verliert, sondern die im Kreis anderer Disziplinen selbstbewusst ihre eigene Programmatik entfaltet: als einer Wissenschaft, die den Status des Menschen als Effekt sozialer Praktiken in ihrer Verschränkung mit sich wandelnden technisch-medialen Umwelten beschreibt; als einer Wissenschaft, die historisch ausgerichtet, ästhetisch interessiert, technisch informiert, ökonomisch und (sozial-)theoretisch angeleitet die sich wandelnden Sachstände mitsamt ihren Auswirkungen auf den Menschen zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Epistemologie erhebt; eine Wissenschaft, die dabei jedoch keinem Anthropozentrismus aufsitzt, sondern andere Seinsarten in ihrer vermeintlichen Natürlichkeit ebenso berücksichtigt wie solche in ihrer vermeintlichen Artifizialität.

ALEXANDRA SCHNEIDER > ANA OFAK

> HARALD HILLGÄRTNER > MARKUS KUHN

> ANNA GREBE > MARCY GOLDBERG

> RALF MICHAEL FISCHER > KARIN HARRASSER

MEDIENWISSENSCHAFT – WIE AN(GE)FANGEN?

Alexandra Schneider

«Medienwissenschaft – wie an(ge)fangen?»

Oder: «Ein Toast auf die Medien»

Ob dieser Kettenbrief auch wirklich anonym weitergereicht werden wird, ist mir von der ZfM-Redaktion nicht mitgeteilt worden; auch nicht, ob mein Brief von der Empfängerin mehrmals abgeschrieben und an mehrere Autoren weitergeleitet werden wird. So jedenfalls funktionierten die Kettenbriefe in meiner Jugend. Wie aber funktioniert dieser? Wie ihn zum Funktionieren bringen?

Am Anfang dieses Kettenbriefes könnte, im Sinne einer Klärung des Feldes, das die Frage nach seinem Funktionieren eröffnet, zum Beispiel eine Medienarchäologie des Kettenbriefs stehen – zugegebenermaßen eine naheliegende Idee, aber eine mit Potential, weil die Geschichte des Kettenbriefs in der Medienwissenschaft nämlich noch zu schreiben ist. Abgesehen von Andreas Raucheggers Magisterarbeit aus Innsbruck «Himmelsbriefe und Kettenbriefe. Eine kulturwissenschaftlich volkskundliche Analyse von Schreib- und Kopier Ritualen im Wandel der Zeit»¹ fördert eine entsprechende Recherche wenig Konkretes zu Tage. Eine Spur führt immerhin zu Wolfgang Ernsts Vorlesung zur «Tradition: Jenseits des Archivs. Eine Medienarchäologie kultureller Übertragungstechniken».² Dort geht Ernst auf Peter Sloterdijks These von der Philosophie als Kettenbrief ein (die er in seiner kontroversen Rede «Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus» entwickelt). Eine erste Suche ergibt zwar keine passgenauen Treffer, aber es wird rasch klar, wovon eine Medienarchäologie

¹ 2010 veröffentlicht als Andreas Rauchegger, COPY AND PASTE: Himmelsbriefe und Kettenbriefe als Schreib- und Kopier Rituale im Wandel, Saarbrücken (VDM Publishing).

² Gehalten im Wintersemester 2001/2002 und als partielles Transkript im Netz zu finden: http://www.uni-weimar.de/medien/archiv/ws01_02/tradition/tradition_v11.html, gesehen am 12.9.2013.

des Kettenbriefs handeln würde: von Anonymität, Versprechen, Ökonomie und Magie.

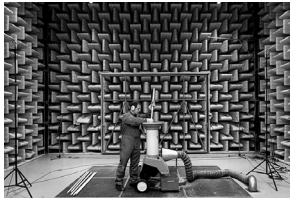
Vielleicht hätte ich der Redaktion aber doch besser mitgeteilt, dass ich für einen Kettenbrief nicht zur Verfügung stehe. «Niemand, der etwas ändern könnte, nimmt Kettenbriefe und E-Petitionen ernst oder auch nur zur Kenntnis», hält der Hoax-Info-Service der TU Berlin lapidar fest, in einem Eintrag mit dem Titel «Über Computer-Viren, die keine sind (sogenannte <Hoaxes>) und andere Falschmeldungen und Gerüchte».³ Eine Geste des Anfangens, die sich in meinem Wissenschaftlerinnenleben bewährt hat, besteht darin, Warnungen, dass man einen Gegenstand nicht ernst nehmen soll, nicht ernst zu nehmen. Ein nächster Recherche-Versuch führt mich ganz in diesem Sinne zu meinen eigenen Anfängen in der Filmwissenschaft. Ich wechsele ins Englische und gebe auf Imdb.com (Internet Movie Database – IMDb), das Suchwort «chain letter» ein. Die Ergebnisliste umfasst vor allem TV-Programme, so auch eine Spielshow aus den Sechzigern mit diesem Titel. Mediengeschichtlich relevant ist, dass von dieser Live-Spielshow nur der Pilot als AV-Dokument überliefert ist. Zuoberst auf der Trefferliste von IMDb aber erscheint ein Horrorfilm-Flop aus dem Jahre 2010. Wohl weil der Film für eine Besprechung nicht viel hergab, veröffentlichte Paul Collins zum Kinostart von *Chain Letters* auf *Slate* eine kurze Kulturgeschichte des Kettenbriefs aus amerikanischer Sicht, die in eine Genealogie der Figur des Wall-Street-Bankers ausläuft.⁴ Da ist er wieder, der Zusammenhang von Anonymität, Versprechen, Ökonomie und Magie.

Mein zweiter Versuch, diesen Text anzufangen, bedient sich ebenfalls der Methoden der *web epistemology*, der Erforschung der Wissensstrukturen der digitalen Medien selbst, und beginnt mit einer Sucheingabe des Auftragstitels bei Google: «Medienwissenschaft – wie an(ge)fangen?» Der erste Treffer: ein Interview mit einem Fachmann für politische Kommunikation über die Causa Bettina Wulff «Bettina Wulff – Gefangen in der Informationsblase – Die Welt.» Obwohl diese Suche gut 227.000 Treffer erzeugt, tritt Google mit einer Rückfrage und einem Korrekturvorschlag an mich heran: «Meinten Sie: Medienwissenschaft – wie anfangen?» Die korrigierte Suchanfrage bringt mich nun direkt zur GfM-Startseite. Aber anstatt mit der korrigierten Frage weiterzusuchen, weite ich meine ursprüngliche Suchanfrage auf andere Plattformen aus. Ein Versuch mit alternativen Suchmaschinen, die metaphorisch oder lateral statt algorithmisch und individualisiert vorgehen, fördert wenig Ergiebiges zu Tage. Dafür ist mein Suchbegriff zu komplex, und im Unterschied zu Google spiegeln dies die alternativen Suchmaschinen zurück. Ich suche also weiter bei YouTube: Der erste Treffer ist eine Kompilation von TV-Präsentatoren-Missgeschicken, es folgen Kurzfilme und ein Interview mit Niklas Luhmann über Liebe als Passion. Dann eine Suche auf Flickr.com – «Medienwissenschaft – wie an(ge)fangen?» – es erscheint ein einziges Foto:

³ <http://hoax-info.tubit.tu-berlin.de/hoax/#8>, gesehen am 12.9.2013.

⁴ http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2010/10/you_must_forward_this_story_to_five_friends.html, gesehen am 16.9.2013.

Abb. 1–3 (Orig. in Farbe)



Andreas Meichsners Fotografie «Geräuschemissionsmessung» ist Teil einer Serie mit dem Titel «Auf Herz und Nieren», die 2012 den ersten Preis in der Kategorie Technikfotografie gewinnt, ausgelobt von acatech, der Deutschen Akademie der Technikwissenschaften. Die sechsteilige Serie zeigt Produktprüfungen beim TÜV bei der Entwicklung von Gebrauchsgegenständen. Zu dieser Serie gehört auch ein Bild, das eine Spur legt, die ich weiter verfolge:



Denn von dem Bild der Toasterprüferin und -vermesserin führt ein direkter Weg zurück zur Medienwissenschaft.



Bei der Verteidigung seiner Dissertation *The Web as Exception: The Rise of New Media Publishing Cultures* nutzt Michael Stevenson das Bild eines Toasters, um seine zentrale These zu illustrieren. Diese besteht in einem Paradox: Der Diskurs über den Bruch, den das Internet für den Journalismus (vermeintlich) bedeutet, konsolidiert das Web-Publishing als Ort und Quelle historischer Kontinuität. Der Toaster steht dabei für das Web und der Backofen für die gedruckte Zeitung. Die Frage wäre demnach, wie der Toaster die Gesellschaft verändert.

Zum Anfangen in der Medienwissenschaft gehört, dass man sich von den Medien solche Fragen gefallen lässt.

>

> Harald Hillgärtner

«Schneeball rollen»

Eine «Medienarchäologie» des Kettenbriefes, so schlägt es Alexandra Schneider zur Eröffnung dieses Kettenbriefes vor, müsse von «Anonymität, Versprechen, Ökonomie und Magie» handeln. Ganz im Sinne eines

Schneeballs, der Kettenbriefe doch auch immer sein sollen – auf den Schneeball komme ich noch einmal zurück –, möchte ich zunächst auf zwei der Begriffe zu sprechen kommen: auf die Ökonomie und auf die Magie. Zumindest verweisen diese Begriffe, und dies ist kein Geheimnis, gleichzeitig auf die Anfänge der Medienwissenschaft. So versteht Marshall McLuhan seine Arbeit zur Gutenberg-Galaxis als «erklärende Fußnote» zum Werk seines Kollegen Harold Innis,⁵ dem als Wirtschaftshistoriker somit eine zentrale Rolle in der Herausbildung der Medienwissenschaft zukommt, zumal dieser selbst seinen Fokus auf den kulturellen Einfluss der Kommunikationsmedien verlagerte. Die Medienwissenschaft, sie entsprang unter anderem aus der Untersuchung der Wirtschaftsgeschichte. Besser noch: Jene vereinnahmte diese später in McLuhans zugespitzter Argumentation, dass die moderne Marktwirtschaft in erster Linie ein Effekt des Buchdrucks sei bzw. ohne diesen nicht denkbar gewesen wäre, denn erst der Buchdruck erzeuge die gleichförmigen Güter.⁶

McLuhan ist nun wiederum Einsatzpunkt für die Magie. Wie es zu dem deutschen Titel *Die magischen Kanäle. Understanding Media* kam, ist mir nicht geläufig. Ich habe ihn jedenfalls kaum als irgendwie relevant wahrgenommen, zumal der Begriff der Magie im Buch selbst nur ganz vereinzelt erscheint. Hartmut Winkler zufolge bildet jedoch die Magie bzw. das Metaphysische eine verdeckte Seite der McLuhan'schen Argumentation. Seine Vorstellung des «Global Village» sei eine «hygienisch-säkularisiert[e]» Variante von Teilhard de Chardins «Noosphäre».⁷ Demgegenüber stehe der «diesseitige Weg der Nationalökonomie» mitsamt einem daraus resultierenden «eher strukturellen Zugriff auf die Medien» von Innis, der «bis heute für den *materialistischen Pol* in McLuhans Denk-Universum steht.»⁸ Wie es scheint, sind für die Anfänge der Medienwissenschaft eine materialistische und eine metaphysische Argumentationsfigur konstitutiv. Etwas assoziativer gefasst: Die Ökonomie und die Magie wären bei ihr als die zwei Seiten einer Medaille zu verstehen. Jedenfalls diagnostiziert Winkler der technikzentrierten und sich damit ebenfalls als materialistisch gerierenden Medienwissenschaft selbst einen verdeckten metaphysischen Kern, gefasst als das Apriori der Medien.⁹ Gleichzeitig bescheinigt Winkler dieser Ausrichtung der Medienwissenschaft bereits ihr Ende und geht von einer Wende

> Ana Ofak

Eine Assoziationskette zum Kettenbrief mit Bild

Liebe
Tafel
Schreiben
Objekt Kleinschrift
Mangel

>



Abb. 4 Mangelos (Dimitrije Bašičević), *L'Amour (Abfälle, a series)*, 1961 (Orig. in Farbe)

⁵ Vgl. Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Bonn u. a. (Addison-Wesley) 1995, 63.

⁶ «Der Buchdruck schuf das Preissystem. Denn solange Konsumgüter nicht uniform und wiederholbar sind, ist der Preis eines Artikels dem Feilschen und der Anpassung unterworfen. Die Uniformität und Wiederholbarkeit des Buches schufen [...] die modernen Märkte und das Preissystem» (Ebd., 203).

⁷ Vgl. Hartmut Winkler, *Die magischen Kanäle, ihre Magie und ihre Magier. McLuhan zwischen Innis und Teilhard de Chardin*, in: Derrick de Kerckhove, Martina Leeker, Kerstin Schmidt (Hg.), *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, Bielefeld (transcript) 2008, 160f.

⁸ Ebd., 159, Hervorhebung im Original.

⁹ Vgl. ebd., 164f.

hin zum Begriff der «Kulturtechnik» aus, als deren Hauptzeugen er unter anderen Sybille Krämer benennt. Spannend nun, dass Krämer ihre Zurückweisung eines Apriori der Medien als eine «Metaphysik der Medialität» bezeichnet. Im Hintergrund steht ihr Insistieren darauf, dass die Medien in ihrem Gebrauch verschwinden, dass sie hinter das, was sie zur Erscheinung bringen, zurücktreten. Über das Dahinterliegende zu sprechen, bedeutet aber, Metaphysik zu betreiben: «Wir schlagen also vor, eine philosophische Reflexion der Medien nicht so zu vollziehen, dass wir die Medien als Bedingung der Möglichkeit unseres Weltverhältnisses konzipieren, sondern auszuprobieren, was sich zeigt, sobald wir uns mit Medien im Horizont der Frage, was <hinter den Erscheinungen> liegt, auseinandersetzen. Wir wollen [...] uns mit Medien und der Medialität in dieser *metaphysischen Perspektive* auseinandersetzen.»¹⁰ Die <Austreibung> der Metaphysik aus der Medienwissenschaft mittels einer Metaphysik der Medien.

Doch was ist mit dem Schneeball? Neben McLuhan war Vilém Flusser ein weiterer einflussreicher <Magier> des Medienzeitalters. Sein Versuch, einen «Schneeball rollen» zu lassen, «in welchem die Nachträge den ursprünglichen Vortrag immer mehr überdecken», bestand in einer Diskette, die er seinem Essay *Die Schrift* beilegen ließ.¹¹ «Hat aber nicht funktioniert», wie Flusser in einem Interview lakonisch eingestand.¹² Der Grund: «Wir können uns ja noch im-

mer nicht gut vorstellen, dass etwas ohne Autor entsteht, weil wir ja noch Bauern sind.» Bauern, die sich mit Magie beschäftigen, so wäre zu ergänzen. Am Ende also eine weitere Assoziationskette, die den Schneeball rollen lassen soll.

> Markus Kuhn

Der Anfang vor dem Anfang ...

Oder: <The Memory is the Medium>

Wie anfangen? Wie weitermachen? Einfach den Begriff der «Assoziationskette» aus dem letzten Beitrag aufgreifen, ihn ins Persönliche wenden,

ihn mit dem Pathos des *temps perdu* anreichern und meinerseits den <Schneeball der Assoziationen> rollen lassen: Schnee + Erinnerung = Schlitten im Schnee = Rosebud = Citizen Kane = Orson Welles. Womit ich mit einer Kette von wenigen Worten bei einem wichtigen Anfangsimpuls meiner medienwissenschaftlichen Laufbahn gelandet wäre. Medienwissenschaft – wie anfangen? Am Anfang war: der Anfang vor dem Anfang. *Medien – wie anfangen?* Doch das Medium der Erinnerung ist löchrig, porös, unzuverlässig ...

Überblendung. Ein erstes Bild taucht auf, wird klarer, stabilisiert sich: Ich, vor dem Fernseher, im Schlafanzug, kurz vorm Zubettgehen. Am Anfang war Film Fernsehen. Lange bevor ich ein Kino betreten, eine Videokassette in den Händen gehalten, eine Filmvorführung genossen habe: Filmleben fand vor dem Fernsehapparat statt. Das doppelte Sandmännchen. In Niedersachsen, nicht weit von der deutsch-deutschen Grenze aufgewachsen, hatte ich – lange vor dem dualen Rundfunk – fünf Sender (drei West- und zwei Ostsender) und den Luxus des doppelten Sandmännchens. Hatte mich das West-Sandmännchen

¹⁰ Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2008, 26, Hervorhebung im Original.

¹¹ Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen (European Photography) 2002, 154.

¹² Vilém Flusser, *Zwiegespräche. Interviews 1967–1991*, Göttingen (European Photography) 1996, 102.

ins Bett geschickt, durfte ich umschalten und mir wurde ein zweites Mal Sand in die Augen gestreut. Ob das gut war? Klar, bis heute kann ich mitreden, in West und Ost. Ich kannte Pittiplatsch und Schnatterinchen, bevor ich Samson und Tiffany kannte. Und ich gehe noch immer spät zu Bett.

Am Anfang war Film Phantasie. Das Audiovisuelle wurde im Fernsehen geschaut und fand einen riesigen Resonanzraum in meinem Kopf. Ein zweites Bild taucht auf: Ich, mein bester Freund, die Sandkiste eine Ranch, die Fahrräder Pferde. Dämmerung, Hufgetrappel in der Ferne, Gefahr. Die Erweiterung des Fiktionskosmos im Medium der Phantasie. Transmediales Erzählen *avant la lettre*. Weiterdenken, weiterspielen ... Das Material, die Bilder *vor* den Bildern: Winnetou und Old Shatterhand. Iltschi und Hatatitla. Die Silberbüchse und der Henrystutzen. Und ja, auch: Pierre Brice und Lex Barker (ich geb's zu: die Romane hab' ich kaum gelesen). Wie viele Abenteuer erlebten wir, wie viele Schurken besiegten wir! Denn die Fronten waren stabil: Gut gegen Böse. Unsere Rollen klar. Einzig die Blutsbrüderschaft scheiterte an der Realität körperlicher Schmerzen. Aber auch so brachten wir genügend Bösewichte zur Strecke. *Heroes and Villains*.

Das nächste Bild: ein Bild der Medien, in meinem Kopf. Ein Blick: der letzte Blick, zu seinem Freund, vor dem Schuss. Ein Mann kauert angeschossen in einem Abflussrohr. Hat versucht, den massiven Deckel zu öffnen, zu flüchten vor den Verfolgern, die Hände umklammerten das Gitter, rutschten ab, die Kraft reichte nicht. Harry Lime, wie er seinem Freund Holly Martins ein letztes Zeichen gibt: Drück ab, töte mich. Oder auch: wie er, Harry Lime, der schon am Anfang des Films als tot galt, das erste Mal wieder zu sehen ist, in einer Nische, sein Gesicht von einem schmalen Lichtkegel erleuchtet, im Nachkriegs-Wien. Dieser Film, *Der dritte Mann* (Regie: Carol Reed, GB 1949), hat mehr bei mir ausgelöst als jeder Film zuvor. Bezüglich der versprochenen Action (damals sehr wichtig) war der Film zwar enttäuschend (die Verfolgungen im Wiener Untergrund nehmen nur einen Bruchteil der Filmzeit ein), aber – neben der bis heute nachhallenden Zithermusik – hatte der Film, hatten die Hauptfigur und ihr Schauspieler ein langes Nachleben. Harry Lime! Orson Welles! Dieses Lächeln! Diese Ambivalenz! Wie konnte mir der skrupelloseste Schieber Wiens sympathisch sein? Einen Verbrecher sympathisch finden, das war bei anderen Filmen, die ich sehen durfte, noch nicht möglich gewesen (über Welles' Intentionen, seine spezifische Art des Schauspielens, seine Versuche, Shakespeare'sche Helden inszenatorisch zu be- und Antagonisten zu entlasten, über all das wusste ich nichts). Ein Film mit Folgen: In meinen Gedanken nahm er viele Enden, viele Varianten, stellte ich viele Fragen, Abend für Abend. Und, klar, ich schaute jeden Film mit und später von Orson Welles. Und ich kaufte mir, noch später, *This is Orson Welles*, eine Interviewsammlung, prall gefüllt mit Anekdoten. Erneut mit mehreren Folgen: 1. Ich reflektierte das erste Mal über Filmkunst. 2. Ich begann, Shakespeare zu lesen, weil Welles so von ihm schwärmte, weil er so viele Stücke von ihm verfilmt

hatte. Punkt 1 führte mich zur Filmwissenschaft, Punkt 2 zur Literaturwissenschaft und – jetzt der alte Trick – *the rest is history*, das alles führte irgendwann, irgendwie, auf verschlungenen Wegen zur Medienwissenschaft.

Und andere Medien? Aus der Erinnerung taucht ein weiteres Bild empor: Ich, beim Malen, genauer, beim Zeichnen eines Comichefts. Das ich meinen Eltern nicht etwa schenken, sondern – schon ganz ökonomisch denkend – verkaufen wollte (ganz im Gegensatz zu meinem Teenager-Idealismus, Romanschreiben als brotlosen Dienst an der Sache der Ästhetik zu verstehen). Ich zeichne das Remake eines Petzi-Buchs – mit Sprechblasen! Die Sprechblasen, das war die Innovation, der Transfer, denn zu meiner Zeit hatten Petzi, Pelle, Pingo & Seebär noch keine Sprechblasen, sondern nur Untertitel, einen Begleittext unter den Bildern. Zugegeben, die Sprechblasen waren nicht gerade meine Erfindung, sondern aus Donald-Duck-Heftchen entlehnt (denn ich wusste ja nicht, was ich Petzi damit antat, sondern fühlte mich innovativ, vielleicht sogar rebellisch) ... Und wie erstaunt war ich, als ich Jahre später ein Petziheft mit Sprechblasen in den Händen hielt (ein ähnliches Gefühl wie bei den Playmobil-Spielsachen, die ich später bei kleinen Geschwistern von Freundinnen entdeckte, ohne dass sich Playmobil je für meine Briefchen mit innovativen Ideen bedankt hätte – nein, stimmt nicht, eine Herde Plastikschafe gab's mal).

Und der Computer? Nicht ganz so lange her, trotzdem verschwommen: Pong-Konsole, VC 20 mit Datasette, C64, immer bei Freunden. *Wintergames*, Skispringen. Matti Nykänen (so hieß mein Springer) segelte wie ein Adler zu neuen Weltrekorden, und die Mädchen aus der Schule interessierte es keine Spur. Später: Amiga 500, 2000 ... Und das Internet? Neben den üblichen Ersterfahrungen (erstes Mal Surfen, erstes Mal Suchmaschine nutzen, erstes Mal E-Mails aus Fernostasien nach Hause versenden usw.) kannte ich jemanden, genauer: den Bassisten unserer Band, der lange vor dem Boom von Blogs (und noch länger vor dem Social Web) ein Weblog programmierte, damit unsere Band besser kommunizieren konnte (und nein, er sitzt jetzt nicht steinreich in Kalifornien). Mit der Folge, dass ein Streit losbrach, der die Band sprengte, der niemals so massiv gewesen wäre, wenn kurze zornige Ausbrüche nicht für alle Bandmitglieder sichtbar gespeichert worden wären (Probenraumstreits waren schon am nächsten Morgen vergessen). Trotzdem verkaufte ich später im Rahmen eines Studentenjobs – mehr oder weniger freiwillig – Multi-User-Blog-Systeme via *cold calling*.

Medien, so angefangen? Medienwissenschaft, so angefangen? Ja, ungefähr so ... vielleicht ... zumindest im Medium des Erinnerns ...

> Anna Grebe Me(me)dienwissenschaft.

1. Ein Gegenstand, den man (vermutlich gegen seinen Willen) ernst nehmen sollte. 2. Eine visuelle Assoziationsmaschine. 3. Ein Schneeball, der zur Lawine wird. 4. The rest is future. 5. «A meme behaves like a flu or

> Marcy Goldberg

Ein Glied in der Kette

Dies scheint also kein klassischer Kettenbrief zu sein, den man kopiert und weiterschickt, sondern eine Kette aus Briefen. Die Kette erinnert ein bisschen

an das surrealistische Spiel des *cadavre exquis*, in dem mehrere Personen eine Zeichnung oder einen Text gemeinsam produzieren. Allerdings: Im Spiel des «köstlichen Leichnams» sieht man nicht, was die VorgängerInnen geschrieben oder gezeichnet haben. Die Ergebnisse dieses Verfahrens führen zu Assoziationen jenseits der Vernunft, wie etwa zu dem Satz, der dem Spiel seinen Namen verlieh: «Le cadavre exquis boira le vin nouveau» («Der köstliche Leichnam trinkt den neuen Wein»)¹⁴. Das Spiel war Teil des surrealistischen Programms, bei dem es unter anderem galt, «das kritische Denken auszuschalten», um die Grenzen zwischen «Bewusstem und Unbewusstem, Sinn und Wahnsinn, Traum und Wirklichkeit» zu verwischen.¹⁵

Der Kampf des Surrealismus – und seines Vorgängers Dada – gegen die grausam gewordene Vernunft der Moderne war seinerzeit eine radikale und notwendige Geste. Doch in unserem postmodern-mediatisierten Zeitalter scheint mir wiederum «das kritische Denken» notwendig, um Widerstand zu leisten gegen eine Flut von medialen Produkten, welche direkt ins Unbewusste, Emotionale, Irrationale zielen und eine Menge Desinformation verbreiten.

Als Gastdozentin an diversen Kunsthochschulen ist es oft meine Aufgabe, eine Turbo-Einführung in Medienwissenschaft zu liefern. Meistens beginne ich mit der Wechselwirkung zwischen Medien und Menschen, abgeleitet von meinem Landsmann Marshall McLuhan: Die Medien wurden *von* Menschen gemacht, doch was machen nun die Medien *mit* den Menschen und die Menschen wiederum *aus* den Medien? Denn: Eine Einführung in *Media Literacy* sollte auf Handlungsfähigkeit setzen und nicht auf eine Opfer-Täter-Geschichte des passiven Konsumierens.

Aus diesem Grund teile ich die Kritik des amerikanischen Medienwissenschaftlers Henry Jenkins an der Bezeichnung «viral» für das Zirkulieren von Medienprodukten. Wie Jenkins erklärt, vermittelt die Virus-Metapher den Eindruck einer unfreiwilligen, automatischen, sogar krankhaften Verbreitung. Insofern hilft uns diese Bezeichnung nicht, zu verstehen, «why certain communities choose certain content to circulate through certain channels to certain audiences with certain messages attached.»¹⁶ Die Idee einer «virealen» Verbreitung, so Jenkins, macht uns zu irrational gesteuerten Wesen, zu Opfern einer Ansteckung, welche sich von Mensch zu Mensch überträgt. Dabei sind es die einzelnen Menschen, die

a cold virus, travelling from person to person quickly, but transmitting an idea instead of a life form.»¹³

Ein Kettenbrief in der Form, seine eigene Form zum Inhalt?

>



Abb. 5 (Orig. in Farbe)

¹³ <http://netforbeginners.about.com/od/weirdwebculture/f/What-Is-an-Internet-Meme.htm>, gesehen am 3.3.2014.

¹⁴ Ulrike Barthelmess, Ulrich Fuhrbach, IRobot – uMan. Künstliche Intelligenz und Kultur: Eine jahrtausendealte Beziehungskiste, Berlin/Heidelberg (Springer) 2012, 78.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Henry Jenkins, How Content Gains Meaning and Value in the Era of Spreadable Media, Vortrag an der HSLU Luzern, 12.06.2012, abrufbar als <http://vimeo.com/43957760>, gesehen am 3.3.2014.



Abb. 6 Volvo Trucks – *The Epic Split* featuring Jean-Claude Van Damme, Werbefilm für Volvo, Videostill (Orig. in Farbe)

sich dafür entscheiden, was sie weiterleiten wollen, wie und wann und an wen.

Dennoch: Auf die Magie der Medien möchte auch ich nicht ganz verzichten. Just in diesen Tagen, während ich an meinem Beitrag (mein Glied in der Kette) schreibe, wird ein besonders fesselnder Werbespot lanciert, nach drei Tagen hat er bereits 17 Millionen Klicks auf YouTube. Das Werbevideo für LKWs von Volvo zeigt, wie der alternde Actionfilm-Schauspieler Jean-Claude Van Damme seinen berühmten Spagat macht, während er zwischen

zwei rückwärtsfahrenden Lastwagen balanciert. Meine Faszination für diesen unmöglichen, ja magischen Akt lässt auch kaum nach, wenn ich erfahre – meine «déformation professionnelle» zwingt mich doch noch zur Recherche –, dass die Technik nachgeholfen hat, in Form von unsichtbaren Drahtseilen und zwei kleinen Plattformen für Van Dammes Füße.¹⁷ Dieses Bild eines Menschen als Bindeglied zwischen zwei fahrenden Kolossen – mit, zu allem Überfluss, einem Sonnenaufgang im Hintergrund – lässt mich lange nicht los. Und ich denke an

McLuhans berühmten Aphorismus über unser rückwärtsgewandtes Verhältnis zum Neuen: «We look at the present through a rearview mirror; we walk backwards into the future.»¹⁸

> Ralf Michael Fischer

Wie anfangen? – Und wo aufhören!?

«[S]ieh, wo wir anbeten.» Komisch, daß mir dieses Zitat ausgerechnet
(Abb. 6)

jetzt in den Sinn gekommen ist, als ich die Texte meiner Vorredner- bzw. -schreiber/innen noch einmal überflogen habe, um diesen Kettenbrief fortzusetzen. Lag es vielleicht an der Heraufbeschwörung der Magie der Medien seit dem ersten «Kettenglied»? «[S]ieh, wo wir anbeten» – nein, die Kirche ist damit nicht gemeint, sondern das Kino, und der Urheber dieser Zeile, die den Gedichtband *die herren/noten zum sehen* (*The Lords/Notes on Vision*) eröffnet, ist kein anderer als Jim Morrison, Sänger der Doors, der noch vor seinem Weltruhm in Los Angeles Film studiert hat. Die Kombination von Kirche und Kino ist für mich übrigens nicht ungewöhnlich, denn zu beiden Orten fühle ich mich durch meine beruflichen Neigungen wie magisch hingezogen! Als Kunsthistoriker auf Abwegen, d.h. mit ausgeprägten medienwissenschaftlichen Neigungen, fühle ich mich relativ häufig so, wie es Jean-Claude Van Damme im oben veranschaulichten Clip gehen muss: gekettet an zwei Kolosse, gequält von der ständigen Furcht, zwischen unterschiedlichen Fachtraditionen herunterzupurzeln, und zugleich beflügelt vom Gedanken, beide miteinander zu verbinden und irgendwo «meine» Medien-Kunst-Wissenschaft zu finden. Dieser Zugang ist freilich sehr subjektiv, aber bietet nicht gerade das Spielerische des Kettenbriefs die Gelegenheit

¹⁷ <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/11/15/how-volvo-created-the-jean-claude-van-damme-video/>, gesehen am 16.11.2013.

¹⁸ Für diesen und andere sogenannte «McLuhanismen» vgl. <http://www.marshallmcluhan.com/mcluhanism/>, gesehen am 17.11.2013.

zu assoziativem Fabulieren, um Denkschubladen mit etwas kreativem Chaos aufzumischen? Immerhin hat Marshall McLuhan seinen Medienbegriff so herrlich unsystematisch und inflationär <definiert>, dass man sich diesen hin und wieder als Anregung zum Nachdenken über den Sinn und Zweck systematischer Definitionen, Festlegungen und daraus hervorgehender Fachgrenzen vergegenwärtigen sollte.

Eine der großen Fragen, denen ich hier nachspüren sollte, muss wohl «Wo aufhören?» lauten. Wo sind die Grenzen der Medienwissenschaft, wo sind jene der Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft? Momentan leite ich wieder einen Einführungskurs in die Bildkünste, der diese Fragen nahezu automatisch ins Bewusstsein ruft, denn er setzt mit der spätantik-frühchristlichen Kunst ein – einer künstlich gezogenen Grenze, um den ohnehin riesigen Gegenstandsbereich des Faches überschaubarer zu gestalten. Da gibt es den Medienwechsel von der Schriftrolle zum Codex (und entsprechende Veränderungen in den Illustrationen), mediale Wechselwirkungen zwischen Miniaturmalerei und den Monumentalkünsten oder die Etablierung visueller Zeichensysteme und Bildmuster in der christlichen Ikonographie, die auch jenseits von Malerei und Plastik eine zentrale Rolle spielt. Und die Entstehung des Tafelbildes im Hochmittelalter – eine Medienrevolution ohnegleichen, die in der Ikonentradition wurzelt und ihren Weg über das Altarbild nimmt, womit wir wieder im Bereich der Kirche wären! Aber auch Filmbilder zehren von Gestaltungsmitteln des Tafelbildes, der Weg von der Kirche ins Kino ist vielleicht also doch nicht so weit ... zumindest in meiner Vorstellung!?

Verehrensamt findet man häufig Künstler, die sich als Meister verschiedener Medien einen Ruf erwerben konnten – Michelangelo zum Beispiel und, natürlich, Albrecht Dürer, den ein Kollege – ein <Hybridwissenschaftler> wie meine Wenigkeit – einmal erfrischend provokativ als besten Medienkünstler aller Zeiten bezeichnet hat (und nicht etwa Nam June Paik & Konsorten). Und über das Verhältnis der verschiedenen Kunstmedien wurde auch schon vor Jahrhunderten nachgedacht – und vor allem mit dem Paragone in der Renaissance auch heftig gestritten. Und wenn man die Scrovegni-Kapelle in Padua betritt und seinen Blick über die Sockelzone der vollständig freskierten Innenwände schweifen lässt, dann sieht man eine der ersten illusionistischen Nachahmungen von Steinskulpturen mit Mitteln der Malerei: Personifikationen der Tugenden und Laster *en grisaille*, mit denen Giotto, ohnehin ein höchst vielfältiger Neuerer, sicher auch die Möglichkeiten und Grenzen unterschiedlicher Kunstmedien ausloten wollte. Haben diese reflexiven Ansätze nicht auch medientheoretischen Charakter? Über die Medien vor dem fachlich festgelegten Beginn der Kunstgeschichte will ich lieber gar nicht nachdenken – ein Fass ohne Boden!

Auch die Kunstwissenschaft ist eine Medienwissenschaft, denn es existieren einfach zu viele Kontinuitäten zwischen den Gegenstandsbereichen und zu viele produktive Wechselwirkungen zwischen <alten> und <neuen> Medien (wobei

ich gerne zugebe, dass ich die Bildkünste, äh -medien bevorzuge). Wie ich sehe, sind meine Notizen sehr einseitig aus kunsthistorischer Perspektive formuliert ... damit hier kein falscher Eindruck entsteht: Es geht mir nicht darum, irgendwelche fachlichen Vorrangstellungen zu behaupten, sondern über intensivere Berührungspunkte und Dialogmöglichkeiten zu sinnieren. Sollte

> Karin Harrasser

Das Anfangen ist ein Fass ohne Boden

Ich fange mit einem Zitat meines Vorredners an, das gehört sich so. Nicht nur im aufgeklärten Buchwesen, sondern immer dann, wenn wir

ich jemals einen ähnlichen Kettenbrief für den Kunsthistorikerverband schreiben, dann werde ich wohl nicht umhinkommen, diese Einseitigkeit wieder auszugleichen, natürlich nicht, ohne auf dieses «Kettenglied» für die GfM zu verweisen.

>

es mit Übertragung, Tradierung und Transformation zu tun haben. Auch dann also, wenn sich eine Wissenschaft gründet, zum Beispiel: Medienwissenschaft. Umso mehr, als sie eben eine Wissenschaft von den Übertragungswegen ist. Ich zitiere aber auch, weil es gänzlich unmöglich ist, mit etwas Neuem anzufangen. Das Anfangen ist ein Fass ohne Boden. Denn in dem Moment, indem ich mir des Anfangens gewahr werde, habe ich ja längst angefangen. Selbst jetzt, wo ich fast ohne Rituale der Schreibvorbereitung, ohne systematische Lektüren, ohne das Durchsehen des Lebenswerks von XXX schreibe, habe ich längst angefangen. Während der Lektüre der anderen Briefe haben sich bestimmt schon Gedanken formiert, selbst bei der Ankündigung der Kettenbriefaktion habe ich mir sicher schon etwas gedacht, das nun hier einfließt. Und da die BetreiberInnen der Aktion auch Sloterdijk gelesen haben, habe ich gewissermaßen schon mit der Lektüre dieses Textes angefangen, dies hier zu schreiben. Und so ist es mit allen Anfängen: Im Moment des Gewährwerdens des Anfangs hat es schon längst begonnen. Das Anfangen existiert nur im Futur II. Wir werden angefangen haben. Oder wir werden eben nicht angefangen haben. Und dann denken wir uns Märchen aus, die dieses Anfangen (oder das verpasste Anfangen) plausibel machen. Gründungserzählungen, die große Bücher und/oder große Männer/Frauen beinhalten, sind in den Wissenschaften immer noch ziemlich en vogue. Aber auch Kindheitsszenen, Lehr- und Lernszenen, Szenen des Erfasstwerdens durch einen Film, ein Buch, ein Kunstwerk, Szenen der Begegnung (mit den o.g. großen Männern/Frauen). Letztere sind Szene der Verliebtheit oder auch: der Magie. Verzaubert sein. Das ist ein gutes Märchen. Auch für die Medienwissenschaft. Alles also nur retroaktive Treueprozeduren, um sich einen inaugurativen Moment zu erfinden? Das Paradox des Anfangens besteht darin, dass diese Art der Magie metarational ist: wirklich und erfunden zugleich. Oder besser: wirklich, weil (gut) erfunden. Sagen wir, ich hätte damals Donna Haraways *Cyborg-Manifest* gelesen, aber ich hätte kein Milieu vorgefunden, das meine Neugierde und Begeisterung geteilt hätte. Der Text hätte mich

zwar (vielleicht) kurz elektrisiert, der Strom hätte aber keine Leitungen gefunden. Eine Entladung und aus. Wenn überhaupt. So aber konnte er zirkulieren, hat verschiedene gedankliche Maschinen angetrieben, hat Spannung erzeugt, sich in Schrift und Sprechen umgewandelt und mich – irgendwie – zur Medienwissenschaftlerin gemacht. Man muss also das Neue vom Anfangen radikal trennen. Das Neue ist für Märkte gut, aber für alles andere eher schädlich. Das Anfangen hingegen ist eine Maschine zur Hervorbringung von Welt. Und dass diese temporal so kompliziert gebaut ist, ist eine der besten Begründungen für die Notwendigkeit von Medienwissenschaft.

KATHRIN PETERS, BRIGITTE WEINGART > PETER BEXTE
> CHRISTIAN SCHULTE > SILKE HORSTKOTTE
> JULIA KÖHNE > TOM LEVIN
> MIRA FLIESCHER > ARNO METELING
> THOMAS WILKE > CHRIS TEDJASUKMANA

BILDVERKETTUNG

Liebe/r ...,

wir freuen uns, dass Sie der/die Nächste in unserem kleinen Bildverkettungs-experiment sind. Unten finden Sie unser Auftaktbild: «World's Fair, NY» von Garry Winogrand, 1965, sowie die weiteren Einsendungen bis hierher.

Zur Erinnerung: Es ist bei allen der an die ausgelosten Mitglieder der GfM gestellten Fragen, aus denen sich das Heft 10 der ZfM zusammensetzen soll, grundsätzlich möglich, die Antwort mit/in Bildern zu verfassen. Bei der fünften «Frage» jedoch, für die Sie ausgewählt wurden, gibt es die Besonderheit, dass *nur* mit Bildern bzw. mit Kommentaren oder Rekontextualisierungen von Bildern reagiert werden soll. Der Kettenbrief nimmt hier also die Form einer Bildstrecke an (wobei es durchaus möglich ist, Textelemente in Form von Legenden, Sprechblasen o.ä. zu integrieren). Das Ganze soll auf eine Art performative Erörterung über den epistemischen Aufschlusswert visueller Artefakte hinauslaufen.

Deshalb wünschen wir uns, dass Sie auf das Bild bzw. auf die Bildserie mit einem weiteren Bild reagieren. Unser Augenmerk liegt dabei auf einer Verkettung von Bildern, sei es in ikonografischer, medientechnischer oder historischer Hinsicht, sei es, dass ein Detail aufgegriffen, eine Assoziation weiterverfolgt wird oder der Zufall ins Spiel kommt.

Ihr Beitrag wird dann zusammen mit der bisherigen Serie an die/den nächste/n Teilnehmer/in weitergeschickt usf. Aus der Reihe von Bildbeiträgen wird schließlich die Bildstrecke für Heft 10 gestaltet. Uns geht es dabei um das Spiel mit der Polyvalenz von Bildern und um die Frage, wie Bilder Bilder kommentieren, Argumente in den Raum stellen, Fragen aufwerfen und/oder womöglich auf ihre Art und Weise beantworten können.

Falls Sie an dem Experiment nicht teilnehmen möchten oder können, geben Sie uns bitte schnell Bescheid.

Schöne Grüße,
Kathrin Peters & Brigitte Weingart

Kathrin Peters, Brigitte Weingart >



Garry Winogrand, *World's Fair, NY, 1965*

> Peter Bexte >



Unbekannte/r Fotograf/in, *Königliche Eisengießerei – Dreisitzige Gartenbank, um 1837*

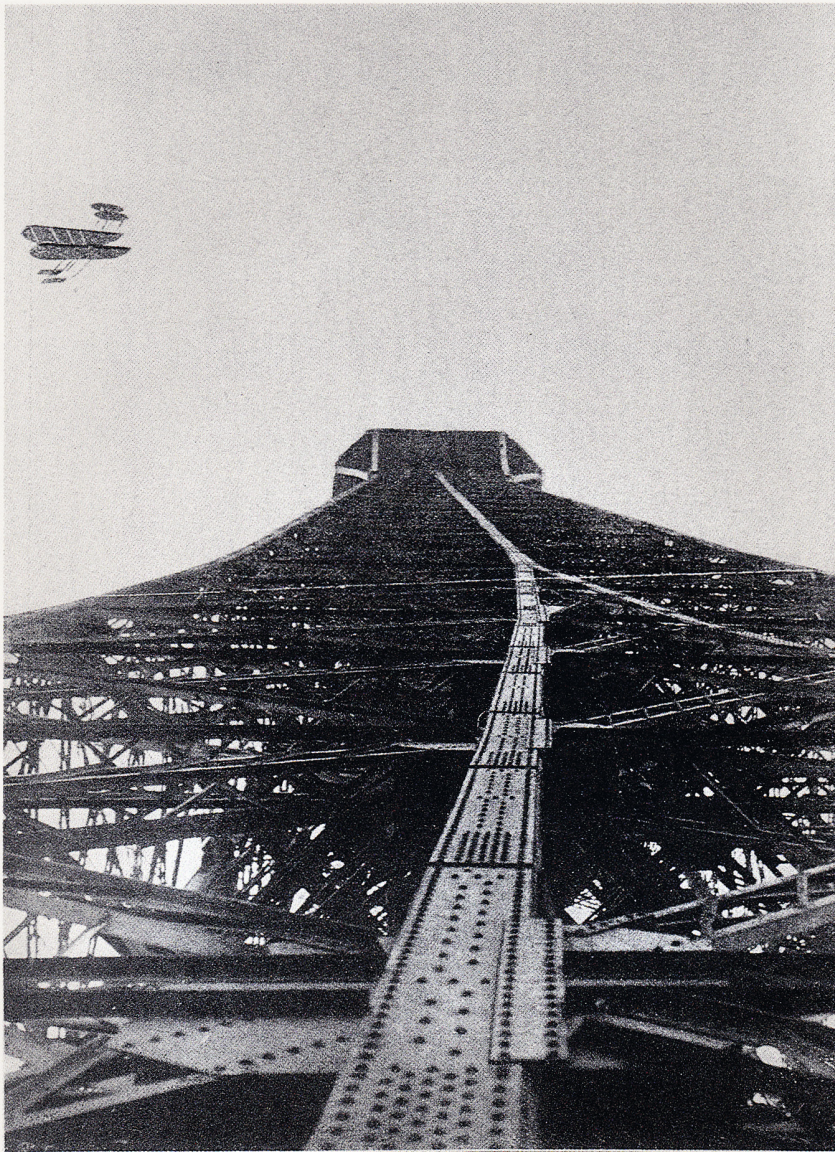


Bild 96.

Ein Zweidecker umkreist den Eiffelturm in Paris.

Diese Aufnahme erhielt ihre eigenartige perspektivische Gestaltung dadurch, daß der Photograph seinen Apparat mit der Linse senkrecht nach oben in der Hand hielt. Besondere Anschaulichkeit gewinnt das Bild, wenn man es betrachtet, indem man es über den Kopf hält.

>>> Silke Horstkotte >



Bill Biggart, *World Trade Center, New York, 11 September 2001*
(Erläuterung im *Oxford Companion to the Photograph*, aus dem der
Scan stammt: «The photographer was killed shortly afterwards.»)

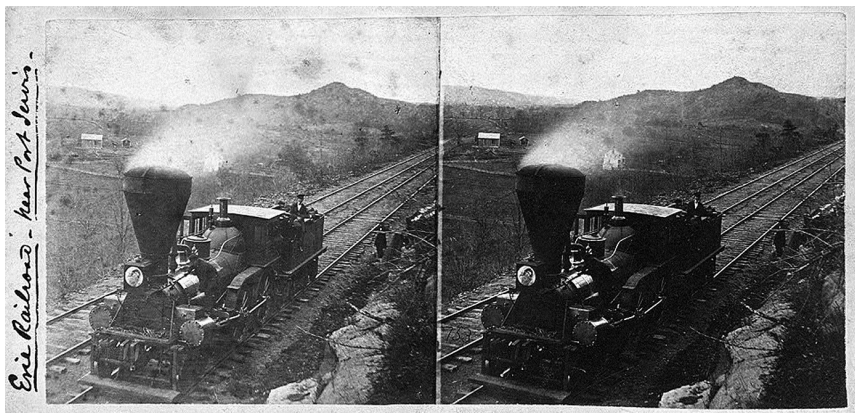
>>>> Julia Köhne >



TIROL: Abstieg vom Großglockner. Photo Max Küttel

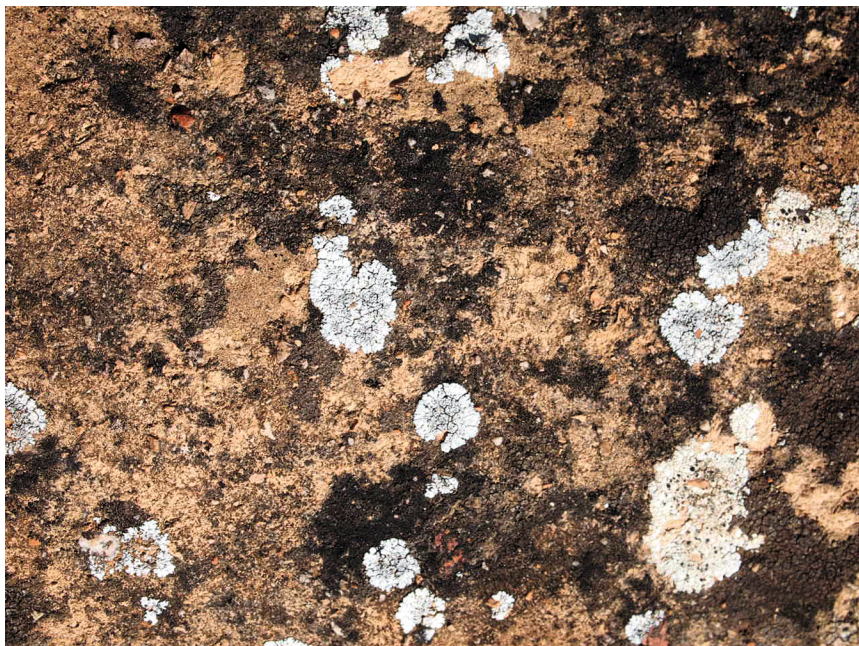
Max Küttel, TIROL: Abstieg vom Großglockner, 1952

>>>>> Tom Levin >



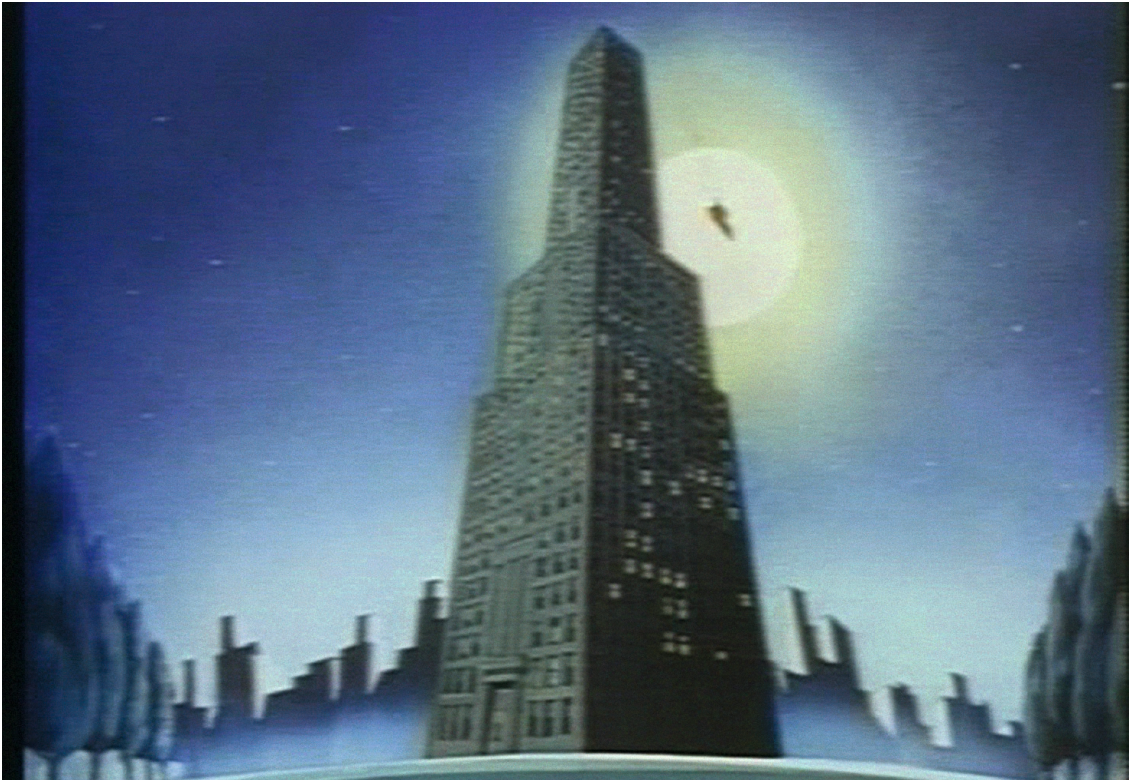
Unbekannte/r Fotograf/in, Erie Railroad, o. J.

>>>>>> Mira Fliescher >



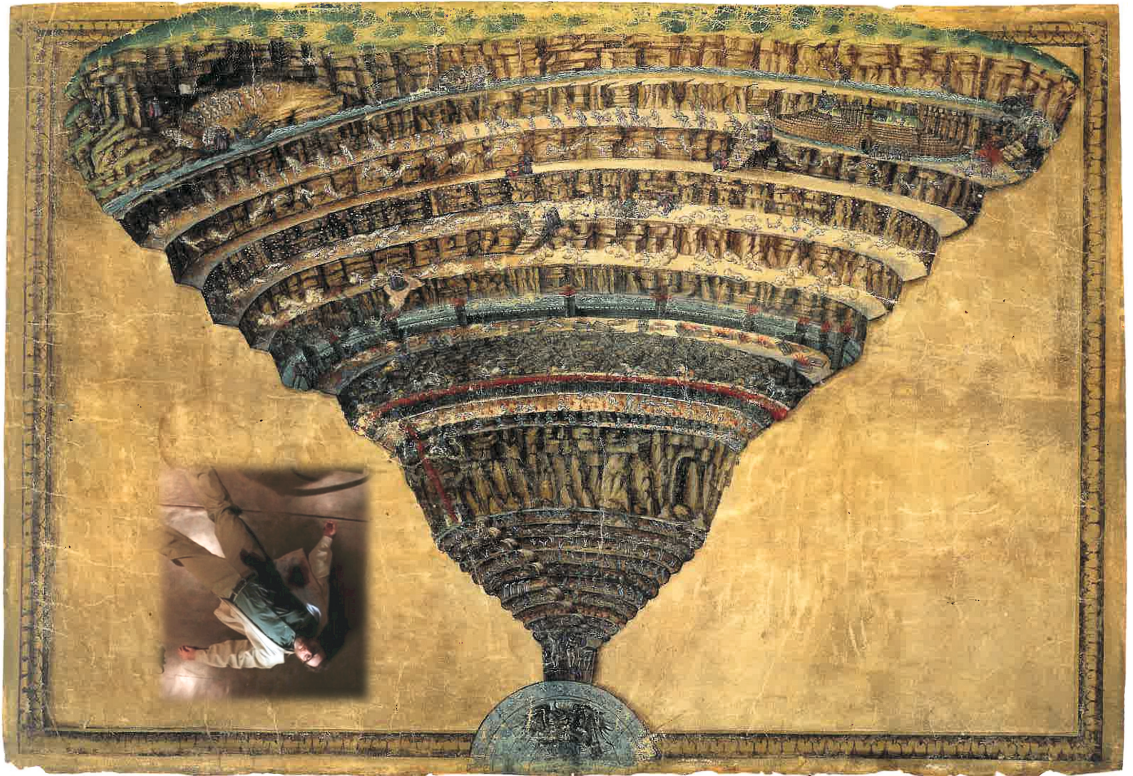
Mira Fliescher, Wand, 2013

>>>>>> Arno Meteling >



Still aus **Superman**, Intro der Fleischer Studios
Cartoon-Serie, 1. Folge, 1941: «The Mad Scientist»

>>>>>>> Thomas Wilke >



Collage von **Thomas Wilke**, Motive aus *Breaking Bad* und von Sandro Botticelli

>>>>>>>> Chris Tedjasukmana >



Félix González Torres, *Untitled*, 1991,
Plakat, 157 Kings Highway and
West 13th Street, Brooklyn, New York

LABORGESPRÄCHE



Serverraum im CERN, 2009
(Orig. in Farbe)

«KORRELATIONEN SIND ÜBERALL DA, WO SIE GESUCHT WERDEN.»

Benno Stein ist Professor für Content Management und Webtechnologien an der Bauhaus-Universität Weimar und Sprecher des Digital Bauhaus Lab.¹ Er forscht auf den Gebieten des Maschinellen Lernens, des Data-Mining sowie des Information Retrieval und beschäftigt sich unter anderem mit der Analyse großer Datenmengen in sozialer Software. Beispielsweise entwickelt er mit seinem Forschungsteam Technologien und Algorithmen, um Vandalismus und Datenmissbrauch in Wikipedia einzuschränken. Zum Gespräch bringt Benno Stein einen Ausschnitt aus der amerikanischen Quiz-Show *Jeopardy* mit, in der das von IBM entwickelte Computerprogramm «Watson» schwierige Fragen schneller als seine menschlichen Mitspieler beantwortet. Als Datenquelle nutzt «Watson» unter anderem die Wissensplattform Wikipedia.

Petra Löffler Was macht aus Ihrer Sicht «Watson» so besonders?

Benno Stein Die größte Schwierigkeit für Computerprogramme wie «Watson», Wissen zu verarbeiten, besteht darin, den Kontext zu bestimmen und daraus etwas zu machen – d.h. Wissen in Anwendung zu bringen. «Watson» gelingt das so gut, dass es schwierige Fragen in der Regel schneller beantwortet als die besten menschlichen Mitspieler. Es gibt für Computersysteme kaum eine schwierigere Situation als diese. «Watson» muss nicht nur die Frage korrekt erfassen, sondern auch Antwortmöglichkeiten vergleichen und die richtige Antwort, also die mit der größten Wahrscheinlichkeit aus der Menge an verfügbaren Daten herausfiltern.

P.L. Big Data ist derzeit in aller Munde, vor allem weil die Analyse großer Datenmengen durch leistungsstarke Computer verspricht, konkrete praktische Probleme wie die Finanzkrise, den Klimawandel oder Epidemien zu lösen, dadurch Entscheidungsprozesse zu vereinfachen und Zukunft vorhersehbarer zu machen.

¹ Zur Homepage der Forschergruppe siehe: www.webis.de.

B.S. Mit großen Datenmengen geht man bereits seit ca. fünfzig Jahren um. Wettersimulationen gibt es schon lange, Crashtest- und Atombombensimulationen ebenfalls. Seit Jahrzehnten werden enorme Rechnerkapazitäten in die Lösung komplexer Fragestellungen investiert. Dabei ist die Komplexität solcher Problemstellungen zum Teil sehr gut beherrschbar und skalierbar. Die Situation von «Watson» ist im Vergleich dazu anders gelagert: Die Datenmengen sind kleiner, die Erwartungen an das Ergebnis zugleich höher. Die Datenmenge, die etwa im Zusammenhang mit dem Large Hadron Collider am Genfer CERN verarbeitet wird, ist mit 15 Petabytes pro Jahr immens. An deren Analyse sind über 170 Computercluster weltweit beteiligt.² Die Datenmenge ist also nicht das Problem. Neu bei Big Data ist dagegen die Art der Datenquellen. Ein Großteil der Daten kommt aus den sozialen Medien. Und es geht verstärkt darum, durch die Analyse dieser meist unstrukturierten Daten neue Geschäftsmodelle zu entwickeln. Die Daten heißen unstrukturiert, weil sie individuell und quasi ohne formale Vorgaben gemacht werden. Sie sind aus ökonomischer Sicht wertvoll, weil sie uns in ihrer Gesamtheit Dinge über gesellschaftliche Gruppierungen verraten, die sich bei der Analyse von Einzelnen nicht erkennen lassen. Big Data Analytics, also die Auswertung großer Datenmengen, kann jedoch keine gesellschaftlichen Probleme lösen. Eine gerechte Ressourcenverteilung zum Beispiel ist kein Computerproblem, sondern ein Problem von Machtverteilung.

P.L. An welchen konkreten Projekten arbeiten Sie am unlängst gegründeten Digital Bauhaus Lab?

B.S. Wir wollen Data Analytics vor allem bei der semantischen Erschließung von Texten voranbringen. Es geht dabei zum Beispiel um das Erkennen von Paraphrasierungen eines Textabschnitts, von Umschreibungen also, die die Textaussage im Kern nicht verändern. Das ist eine menschliche Domäne und erfordert eine Menge Hintergrundwissen, um z.B. Plagiate zu erkennen. Da kann man mit Big Data Analytics nachhelfen, indem man Rückschlüsse aus der Kontextanalyse und der Zeichenabfolge in Texten zieht. Wir testen verschiedene Dokumentmodelle an vier bis sechs Millionen Wikipedia-Artikeln. Mit Graph- und Clusteringanalysen können Ähnlichkeiten erkannt werden, die verlässlich sind. Das dauert auf unseren Rechnern nicht sehr lange. Mit dem Vergleich von Modellen sind sie dann ein paar Tage beschäftigt.

P.L. Es geht bei diesem Modellvergleich also um eine Optimierung der entsprechenden Modellierung von Korrelationen, eine Verbesserung der Gradierung von Ähnlichkeiten. Wie viele Datensätze braucht man, um diese Testdurchläufe durchzuführen und eine hinlänglich verlässliche Aussage über Paraphrasierungen treffen zu können?

B.S. Die Herausforderung liegt wie gesagt nicht in der Datenmenge, überhaupt nicht. Die Herausforderung ist, nach meiner Erfahrung mit Big Data, die

² Vgl. www.lhc-facts.ch.

richtige Frage zu stellen. Eine entsprechende Datenanalyse zur Überprüfung der Frage durchzuführen, ist dagegen in der Regel nicht allzu schwierig.

P.L. Und was bedeutet es, die richtige Frage zu stellen?

B.S. Wir stellen ein paar solcher Fragen. Es geht bei unserer Forschung darum, an Sachverhalte heranzukommen, an die Computer vermeintlich nicht herankommen. Moralität ist ein weiteres Beispiel. Was wir seit Neuestem untersuchen, ist der so genannte Morning Morality Effect, den Forscher an der Harvard University und der University of Utah kürzlich beschrieben haben. Es geht dabei um die Annahme, dass Menschen morgens moralischen Verfehlungen stärker widerstehen können als nachmittags, einfach weil man ausgeschlafen prinzipientreuer und reflektierter ist. Der moralische Imperativ nimmt demnach im Laufe des Tages mit zunehmender Erschöpfung ab und damit auch die Fähigkeit, die eigenen Entscheidungen zu überprüfen. Dieser Effekt ist statistisch signifikant, und wir sind jetzt dabei, dafür im Internet Belege zu suchen, also Korrelationen zwischen Moralität, Ort und Zeit zu finden. Die Frage, gibt es moralische Suchanfragen oder nicht, kann man Moralität algorithmisch bestimmen, ist für Informatiker sehr spannend. Solche Hypothesen aufzustellen ist also die eigentliche Herausforderung bei der Analyse großer, unstrukturierter Datenmengen.

P.L. Es geht also um Entscheidungslogiken, die algorithmisch modelliert werden sollen. Aber die Wahrscheinlichkeit gerade moralischer oder unmoralischer Handlungen lässt sich auf diese Weise nicht vorhersagen. Welche Rolle spielen unwahrscheinliche oder marginale Ereignisse bei solchen Modellierungen?

B.S. Natürlich gibt es eine ganze Reihe von Faktoren, die bei einer solchen Suchanfrage zusammenwirken und die wir nur bedingt berücksichtigen können, z. B. der unerwartete morgendliche Anruf einer verärgerten Person oder sensible medizinische Daten wie der Hormonspiegel. Der Reiz, solche Fragen zu stellen und als Statistiker zu verarbeiten, liegt schlicht darin, dass sich viele Menschen für sie interessieren.

P.L. Die Suchanfragemodelle, die dabei entwickelt werden, werden immer genauer. Wie kann man Modelle bzw. Systeme, die sich durch Feedbackschleifen selbst optimieren, noch kontrollieren?

B.S. Im Grunde gar nicht. Die Kontrolle liegt bei den Menschen, die diese Modelle entwickeln. Das ist eine Grundannahme der Kybernetik.

P.L. Seit einigen Jahren werden die Programmierbarkeit menschlichen Verhaltens und damit kybernetische Denkansätze von Medientheoretikern und -aktivisten wie dem Autorenkollektiv Tiqqun verstärkt kritisiert. In aktuellen Debatten im Zusammenhang mit der NSA-Affäre taucht zudem

immer wieder die Frage auf, wem die Daten, die Internetnutzer willentlich und unwillentlich milliardenfach zur Verfügung stellen, eigentlich gehören? Wer hat die Verfügungsgewalt über diese Daten?

B.S. Der Kontext, in dem die Daten entstehen, ist entscheidend. Der Kontext, das sind u.a. soziale Softwareplattformen wie Facebook und Twitter, Suchmaschinen wie Google und Bing, eCommerce-Plattformen wie Amazon und Ebay oder Messaging-Dienstleister. Deren Benutzung führt zur Frage: Wem gehört das Netz – dem Infrastrukturbetreiber oder dem Serviceanbieter? Das ist letztlich eine Machtfrage. Nicht mangelnde Transparenz oder der Umfang der Datenmengen sind das Problem. Denn es gibt im Grunde nirgendwo mehr Transparenz als im Internet.

P.L. Die Machtfrage lässt sich auch auf eine andere Auseinandersetzung beziehen. Wollen wir ein zentrales oder ein dezentrales Netz, bevorzugen wir Konvergenz oder Divergenz? Wie sieht das Internet der Zukunft aus?

B.S. Diese Frage ist in der Geschichte des Internet schon oft und eindeutig behandelt worden. Viele relevante Netze sind dezentral und geheim. Ich rede von Netzen von Banken, zur Kontrolle von Kraftwerken und Satelliten, von GPS-Netzen. Diese Netze gehören denjenigen, die sie geschaffen haben, also den Betreibern, die ein ökonomisches Interesse daran haben, ihre Netze geschlossen zu halten.

P.L. Daneben gibt es Datenbanken und Netzwerke, die dezidiert auf die Zugänglichkeit für alle und auf User Generated Content setzen. Amateure werden motiviert, Daten zu generieren, um eine gewisse Datenbasis zu schaffen, auf deren Basis Suchanfragen überhaupt wirksam durchgeführt werden können. Daten werden hier als Gemeingut verstanden. In diesem Zusammenhang wird entweder das Wissen der Vielen gelobt oder deren Dummheit angeprangert. Wie stehen Sie zu dieser Debatte?

B.S. Es ist sehr schwierig, Wissen im Internet zu generieren. Vielleicht geht das auch gar nicht. 99,9% der Daten im Internet sind irrelevant, wenn es um die Vermehrung von Wissen geht. Wikipedia ist, was die Qualität der Informationen angeht, eine Ausnahme. Dennoch ist Wikipedia vom Datenvolumen her gesehen vergleichsweise klein: Etwa sechs Millionen englische und deutsche Artikel und im Durchschnitt ca. 5 KB pro Artikel sind sehr wenig. Suchmaschinen wie Google oder Bing vermitteln uns ein extrem gefiltertes Bild des Internets. Sie filtern die 0,1 % der Daten heraus, die für eine Suchanfrage relevant sind. Um diese 0,1 % herauszufiltern, braucht man noch besseres algorithmisches Wissen, das den Unterschied erkennt. Eine wie auch immer umfangreiche Menge an Daten reicht also nicht aus, um uns schlau zu machen. Sie können nicht Informationen und damit Wissen durch algorithmische Hinzufügungen generieren.

P.L. Es braucht also schlaue Informatiker, die Programme wie «Watson» entwickeln, die dann bei der Suchanfrage den Wissensunterschied erkennen?

B.S. Die Aufgabe, aus einer Reihe von Differenzen hochwertige, also signifikante und vom Effekt her relevante Unterschiede herauszufiltern, ist sehr komplex und schwierig. Man muss am Anfang etwas Hochspekulatives hinzutun, wie zum Beispiel das Formulieren der Ausgangshypothese beim Morning Morality Effect, und dann diese Hypothese testen, also die algorithmische Leistung erbringen, dass der Effekt relevant ist. Dazu muss ich ein paar Millionen Suchanfragen statistisch analysieren. Da erscheint es einfacher, sich direkt zu fragen, ob es Moralität gibt, als sich auf komplexe Algorithmen zu verlassen.

P.L. Datenanalysen haben also Grenzen, Grenzen der Anwendbarkeit und der analytischen Leistungsfähigkeit von Computersystemen. Dennoch spielt die Optimierung bei der Suche nach Korrelationen eine wichtige Rolle.

B.S. Korrelationen sind überall dort, wo man sie sucht. Big Data Analytics wird derzeit hauptsächlich dafür eingesetzt, Hypothesen zu verifizieren. Man stellt eine Hypothese auf und entwickelt Modelle, die man algorithmisch miteinander vergleicht. Und dann überprüft man, ob die Korrelation statistische Aussagekraft hat. Man kann mit dieser Methode ja nichts beweisen, sondern nur argumentieren und statistische Relevanzen feststellen. Datenanalysen sind in dieser Hinsicht nicht kreativ, sondern leistungs- bzw. problemlösungsorientiert. Zum Beispiel kann man den Körperfettwert so einfach nicht direkt messen. Es besteht aber offenbar eine Korrelation zwischen dem Körperwiderstand und den verschiedenen Körpergewebetypen, und den kann man messen.

P.L. Bedeutet das, dass Korrelationen Kausalität ersetzen können?

B.S. Wir ersetzen unbewusst und leichtfertig Kausalität durch Korrelationen. Wenn zwei Ereignisse korreliert sind, also eines dem anderen in statistisch signifikanter Weise folgt, dann werten wir das automatisch als kausale Beziehung von Ursache und Wirkung. Objektiv feststellbar ist jedoch erst mal nur die zeitliche Abfolge der Ereignisse. Und auch mit jeder detaillierteren Modellierung der Ereignisse verlagert sich die Frage der Kausalität lediglich auf eine prinzipiellere Erkenntnisstufe.

P.L. Wie werden die Abläufe bei der Modellierungsoptimierung erfasst? Gibt es Aufzeichnungen darüber und Fehleranalysen?

B.S. Wichtig ist nicht das Ergebnis, sondern die Erklärung des Ergebnisses. Wir dokumentieren und erklären sehr genau, wie unsere Suchprozesse funktionieren und auch wie viel sie kosten. Wir machen zum Beispiel Qualitätsanalyse für Wikipedia und suchen automatisiert nach Fehlerquellen. Mit unseren Algorithmen finden wir Schwachstellen, an denen Vandalismus

geschieht, also zum Beispiel Menschen diffamiert oder falsche Angaben gemacht werden.

P.L. Der Anspruch ist also, Wikipedia besser zu machen?

B.S. Genau. Unsere Ausgangsfrage war: Kann man bestimmte Qualitätsfehler erkennen? Es gibt über 350 registrierte Qualitätsfehlerarten. Wir haben Algorithmen entwickelt, die verlässlich einige wichtige dieser Fehler und Schwachstellen aufspüren und jetzt mittels Bots, also automatisierten Suchabfragen, für Wikipedia verwendet werden können. Davon profitiert dann die gesamte Community.

FLORIAN EBNER im Gespräch mit ULRIKE BERGERMANN
und KATHRIN PETERS zur Ausstellung

KAIRO. OFFENE STADT

Neue Bilder einer andauernden Revolution*

* Die Ausstellung wurde erstmals im Museum für Photographie/267 Quartiere für zeitgenössische Kunst und Fotografie der HBK Braunschweig (Sept.–Dez. 2012) gezeigt. In jeweils aktualisierter Fassung war sie danach im Museum Folkwang Essen (März–Mai 2012) und im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Aug.–Nov. 2013) zu sehen. Das Katalogbuch dokumentiert Bildmaterial und die Diskussionen um das Ausstellungskonzept: *Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, hg. von Florian Ebner und Constanze Wicke, Leipzig (Spector Books) 2013 (dreisprachig). Darin u. a.: Ebner, Wicke, *Intervening Images: Für eine Kartografie der Aufnahmen einer Revolution*, 46–52; Philip Rizk, 2011 ist nicht 1968: Offener Brief an einen Zuschauer, 60–67.

Ausstellungskonzept: Florian Ebner, Constanze Wicke in Zusammenarbeit mit Lara Baladi, Osama Dawod, Rowan El Shimi, Heba Farid, Thomas Hartwell, Tarek Hefny, Ahmed Kamel, Jasmina Metwaly, Alex Nunns, Philip Rizk; unterstützt von der Kulturstiftung des Bundes und dem Goethe-Institut Kairo.

Unser Dank gilt Esther Ruelfs, Constanze Wicke und Florian Ebner sowie dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg und dem Museum Folkwang Essen.

1 Aus dem Ankündigungstext des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg (<http://www.mkg-hamburg.de/de/ausstellungen/archiv/2013/kairo.html>, gesehen am 20.2.2014).

«Die Ausstellung, an deren Konzeption ägyptische KünstlerInnen, Fotografinnen, AktivistInnen und KuratorInnen beteiligt sind, zeigt Aufnahmen von ausländischen und ägyptischen Agenturfotografen, den klassischen Protagonisten der Berichterstattung, aber auch eine Twitterwand, Videoporträts von Augenzeugen, Mitschnitte und Bilder der AktivistInnen und «Bürgerjournalisten», wie sie auf Medienportalen wie Flickr veröffentlicht werden, Dokumente, die von KünstlerInnen gesammelt wurden – geschaffen, um Meinungen zu äußern, den Lauf der Dinge zu beeinflussen, Bilder für die Erinnerung zu schaffen, der Opfer zu gedenken und Zeugnis abzulegen. Die Allgegenwart der digitalen Beobachtung, der Livestream der Revolution, die neue Verbreitung und die alternative Berichterstattung über Kommunikationsplattformen und soziale Netzwerke wie Facebook und Twitter stellen die eine Seite der Ausstellung dar. Die andere beschäftigt sich mit dem Kreislauf dieser Bilder, ihrer Präsenz im Stadtraum, ihrer Rolle auf Transparenten, Zeitungscovern, Graffiti etc.»¹ Die ZfM spricht mit Florian Ebner, einem der beiden AusstellungskuratorInnen.

Kathrin Peters Vielleicht erzählst du zunächst, wie ihr bei der Recherche vorgegangen seid – wie geht man mit der auch im Katalog beschriebenen «naiven Empathie» um; eine Formulierung, die die Begeisterung für diese anderen und auf besondere Weise vernetzten Bilder sehr anschaulich macht und sich aber auch fragt: Wie kann man zu dieser Unmenge von Bildern Zugang finden? **Florian Ebner** Wir sind direkt an Kuratoren in Kairo herangetreten und hatten in Edgar Blume, einem jungen Arabisten aus dem Goethe-Institut, einen Ansprechpartner, der uns ebenso wie der Leiter der Abteilung Kulturprogramme, Günther Hasenkamp, zu Kontakten verholfen hat. Dank dem ägyptisch-deutschen Blogger Philip Rizk hatten wir das Glück, sehr schnell in Kontakt mit der revolutionären Szene zu kommen, und aus all diesen Kontakten hat sich dann das weitere Vorgehen entwickelt. Ich selbst war sechs

Mal in Kairo, die Ko-Kuratorin Constanze Wicke hat sogar für zwei Monate dort gelebt, die Kontakte aufrecht erhalten und ausgebaut. Wir haben das Ausstellungsprojekt initiiert und geleitet, aber die Sektionen wurden sämtlich von Ägyptern und Ägypterinnen kuratiert. Unsere Rolle war schließlich die von *editors*.

Ulrike Bergermann Ist man euch mit Skepsis begegnet?

F.E. Am Anfang gab es sehr große Vorbehalte, auch von den Kuratoren der Townhouse Gallery, die damit konfrontiert waren, dass damals alle Welt die neuen *hotspots* der arabischen Kunstszene von ihnen vermittelt haben wollte. Aber wir haben immer versucht, deutlich zu machen, dass es natürlich nicht unsere Geschichte ist, aber dass wir das Geschehen und die daraus entstehenden Bilder einfach sehr beeindruckend finden und dass die Ausstellung die Chance bieten soll, zwei Geschichten zu erzählen: einerseits die der Akteure und andererseits die der Bilder. Und das sollte in Zusammenarbeit geschehen.

K.P. Was genau war und ist es, das euch an den Bildern interessiert – was meint die Formulierung «neue Bilder»?

F.E. Es ist vor allem die Frage nach den neuen digitalen Kanälen, den neuen Orten der Bilder: Facebook, Twitter, Flickr. Schon beim ersten Besuch gab es den Einwand, dass wir uns mit dem Teil der Revolution identifizieren, der uns am nächsten ist, also der Internet-Generation von jungen Ägyptern, die dazu oftmals einen westlichen Elternteil haben. Das sei aber nur ein kleiner Teil dieser Revolution. Dieser Einwand hat sehr nachgewirkt. Die «neuen Bilder» sind einerseits immer die neuesten, die jüngsten Bilder, aber andererseits auch «neuartige» Bilder. Wichtig ist, dass wir diese neue digitale Welt nicht von der alten trennen können, gerade in Ägypten. Beides gehört zusammen, die Macht der Straße und die Macht des Netzes, die Bilder wandern in die Stadt, aber auch wieder zurück.

K.P. Das «Neue» betrifft also die Materialität und auch die Zirkulationsmöglichkeiten von Bildern?

F.E. Das war die zentrale Frage: Welche Rolle spielen diese Bilder bei der Revolution, wer sieht welche Bilder? Wenn man in Kairo am Flughafen ankommt, sieht man eine riesige Leuchtreklame, die die wogenden Massen am Tahrir-Platz zeigt und mit der ein Mobilfunkunternehmen Werbung macht. Die Bandbreite der Verwendung der Bilder ist ungeheuerlich. Wenn wir erzählt haben, was wir machen, haben junge Leute ihr Handy gezückt und Bilder gezeigt, die sie, wenn sie Internetzugang haben, auch auf Facebook oder Twitter veröffentlichen – die Fotos sind von Anfang an Teil eines partizipativen, kommunikativen Kontextes. Dieser Aspekt sollte auch in der Ausstellung eine Rolle spielen, und wir haben den Versuch gemacht, die ganze Bandbreite – vom Magnum-Fotografen bis hin bis zu solchen Momenten, in denen man sieht,

² Vgl. <http://www.thawramedia.com>, gesehen am 20.2.2014: «The platform development started mid Feb 2011 right after the former Egyptian president resigned. TawraMedia is an open platform that empowers free individual journalism through people sharing videos and photos online. Gather, archive and publish all media related to uprisings and political events. All content is user generated and free for the public under creative commons regulations. Most of the original content that fueled ThawraMedia launch was collected inside Tahrir square during the Jan 25 uprising events.»

welche Bedeutung diese Aufnahmegeräte für die Menschen auf der Straße haben – zu beleuchten. Eine Künstlerinitiative, die sich «ThawraMedia», «Revolutionsmedien», nennt, hat damals schon begonnen, sich mit all den Menschen zu beschäftigen, die da neben den professionellen Fotografen fotografieren, und Daten gesammelt, die nun als Archiv im Netz stehen.²

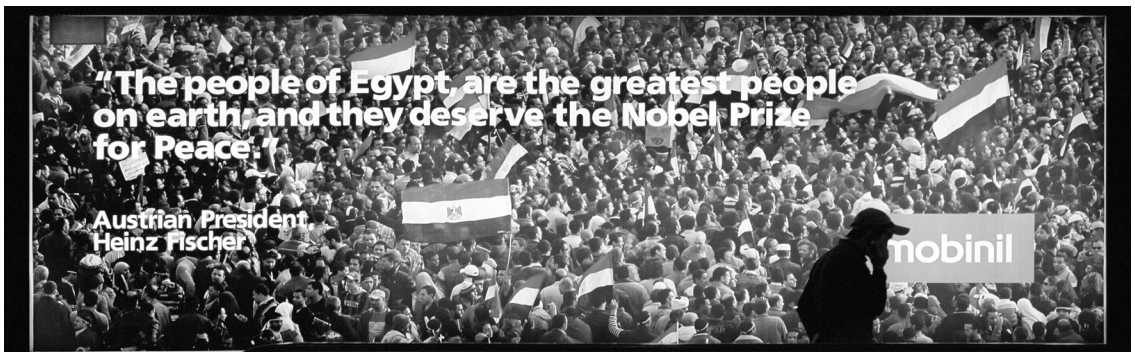
K.P. Wie genau funktioniert ThawraMedia?

F.E. Die drei Protagonisten – ein Fotograf, ein Blogger und ein Filmmacher – haben sich entschlossen, ein Zelt aufzuschlagen, an dem die Aufforderung stand: «Bringt uns eure Bilder.» Diese wurden dann auf Laptops und Festplatten gespeichert und weisen eine bestimmte «Handyästhetik» der Unschärfen, Verwackelungen usw. auf. Die Daten der Fotografen wurden anonymisiert, da ihnen ihre Bilder natürlich nicht zum Verhängnis werden sollten. Es zeichnen sich dann sehr deutlich bestimmte Tage ab, wie z.B. der 25. Januar 2011, an dem die ersten Großdemonstrationen in verschiedenen Städten stattfanden. Hier stellt sich auch die Frage: Wie viele Bilder bleiben am Ende von diesem 25. Januar übrig? Es gibt die journalistischen und einige andere, aber viele verschwinden. Die Idee war, eine Art nationales Gegenarchiv zu erstellen.

K.P. Dann gab es ja noch eine andere Initiative, Mosireen, die auf dem Land Workshops veranstaltet?

F.E. Genau, und zwar zum Thema «Revolutionary Filmmaking», eine Art neues Genre des Dokumentationsvideos, für das sie den Begriff «video testimony» geprägt haben. In Cliplänge, vier bis fünf Minuten lang, erzählen Menschen – *talking heads* –, was sie gesehen haben, und dagegen werden Aufnahmen geschnitten, die zum Beispiel zeigen, was im offiziellen Fernsehen lief. Es geht darum, dass die Berichte von grausamen Vorfällen nicht von irgendwelchen *agents provocateurs* als Gerüchte in die Welt gesetzt werden, sondern dass Menschen wie du und ich diese erlebt haben. Wie etwa den Vorfall um den jungen Mann, der tot auf der Straße lag und von Soldaten in den Müll geworfen wurde – gleich mehrere Ägypter haben davon erzählt, dass sie das

Abb. 1 Leuchtreklame von Mobinil am Internationalen Flughafen Kairo, Dezember 2011 (Orig. in Farbe)



gesehen haben und dass es sie so empört hat, dass sie wieder auf die Straße zurückgegangen sind. Jasmina Metwaly, die zu dem Mosireen-Kollektiv gehört, ist dieser Geschichte nachgegangen, hat die Eltern von Toussi besucht sowie Freunde von ihm. In den entstandenen, einfachen Aufnahmen erzählen nun die Mutter, die Freundin und andere Menschen vom Geschehen, und dazwischen sieht man Aufnahmen aus dem Leichenschauhaus. Mosireen betreibt auch einen YouTube-Kanal, und im Dezember 2011 gehörte dieser Kanal laut dem Kollektiv zu den *non-profit*-YouTube-Kanälen in der arabischen Welt, die am häufigsten angeschaut wurden – er hatte also wirklich Einfluss.

U.B. Wie genau hat euer *editing* funktioniert, von der Bildauswahl bis zur räumlichen Inszenierung?

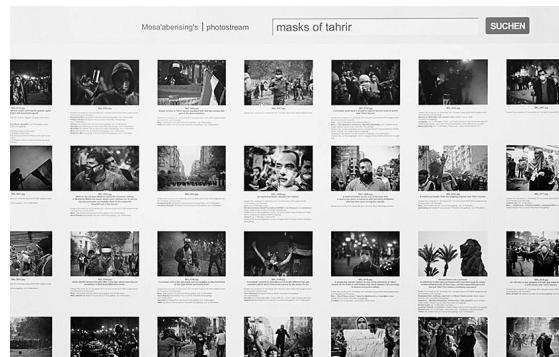
F.E. Die Frage war, wie man Bilder transportieren soll, die zum einen ohnehin zirkulieren, die zum anderen in einem Kontext entstanden sind, in dem sie eine ganz konkrete politische Funktion haben – in ein deutsches Ausstellungshaus. Was bedeutet das, was verlieren die Bilder dadurch, was gewinnen sie? Wir haben bei der Recherche viele Künstler getroffen, deren Bilder gerade nach London an die großen Galerien verkauft werden. Wir wollten dagegen die Bilder in einer Materialität zeigen, die relativ nahe an dem ist, wie sie ursprünglich entstanden sind, um auch die unterschiedlichen «Aggregatzustände» dieser Bilder medial mit zu thematisieren. Konkret hieß das zum Beispiel Handy- und Amateurbilder, die oftmals einen sehr flüchtigen Charakter haben, die man zwar online auf ThawraMedia abrufen kann, aber auf die niemand mehr stößt, mit Mini-Beamern zu zeigen. Die Bildauswahl haben die Künstler selber gemacht. Viele konnten dann beim Installieren der Arbeiten nicht vor Ort sein, hier wurde möglichst viel abgesprochen, im gegenseitigen Vertrauen. Die Künstlerin Heba Farid wiederum wusste gleich, wie sie die von ihr ausgesuchten fotojournalistischen Abzüge der 1960er bis 1980er Jahre zeigen wollte. Mit dem Sammler der Aufnahmen wurde abgesprochen, dass wir die Baryt-Bilder in Hüllen zeigen durften, die man in die Hand nehmen und umdrehen konnte.

K.P. Wie war es bei den Blogs, die in der Ausstellung zu sehen sind?

F.E. Hier war der Input von unserer Seite wesentlich stärker als bei anderen Ausstellungsteilen. Wir haben die Bilder von Jonathan Rashad auf Flickr gefunden³ – dort wurde ein Ereignis in 40 Bildern gezeigt, was diesem eine ganz andere Nachhaltigkeit

Abb. 2 Mosa'ab Elshamy, *Masks of Tabrir*, Ausstellungsansicht Museum Folkwang Essen, 2012
Foto: Manuel Reinartz (Orig. in Farbe)

Abb. 3 ThawraMedia, Ausstellungsansicht Museum Folkwang Essen, 2012
Foto: Manuel Reinartz (Orig. in Farbe)



verleiht, als wenn es in nur einem einzigen Bild, das von einer Nachrichtenredaktion ausgewählt wurde, präsentiert wird. Ein anderes Flickr-Album heißt «Masks of Tahrir», mit einer großen Menge extrem spannender Fotografien,⁴ und wir haben vorgeschlagen, diese Vielzahl an Bildern auf einer großen Tapete zu zeigen. Zunächst hatte Mosa'ab Elshamy, der Fotograf dieser Serie, an eher großformatige Abzüge in Rahmen gedacht, aber dann hat er unsere Idee angenommen und uns hochaufgelöste Dateien geschickt, denn die Auflösung der Flickr-Bilder hätte nicht ausgereicht.

K.P. Wenn man sich die Flickr-Seite z. B. von Jonathan Rashad anschaut, findet man dort sehr verschiedene «Favoriten» – Fotografien von Schauspielerinnen, Landschaften... Die Bilder von den Aufständen fallen hier also in ganz andere Kontexte, es ist eben nicht jeden Tag Revolution und die Leute haben noch andere ästhetische Interessen.

F.E. Wir hatten eine Kategorie – die aber leider nicht mehr in den Katalog gekommen ist –, in der Mosa'ab Elshamy seine Lieblingsbilder vorgestellt hat; das waren zum Teil ganz andere als die von uns ausgesuchten. Die von ihm ausgewählten Motive waren viel heroischer, imposanter. Es sind natürlich sehr junge Menschen, 2011 waren sie gerade mal 20, 21 Jahre alt; Jonathan Rashad war noch Student und ist heute sehr viel professioneller. Mich hat fasziniert, dass Leute so einfach mit ihrer Kamera an die Dinge herangehen und daraus dieses ganze Material entsteht. Für einen Kurator ist es, als ob man ständig Kontaktbögen durchsieht, aber auf diesen gibt es eine gewisse Beiläufigkeit in der Produktion der Bilder und auch einen gewissen Reichtum, der sich von der klassischen Zeugenschaft des Journalismus abgrenzt, weil er nicht so überdeterminiert ist. Der Journalismus versucht, alles in ein Bild zu packen, er reglementiert, was gesendet werden darf. Hier kommt dagegen in der Simultaneität so etwas wie der «Realitätseffekt» von Barthes durch, es ist nichts herausgefiltert.

U.B. Traditionellerweise würde sich für einen Zeugenschafts-Charakter ein fotorealistischer Eindruck mit dem Authentizitätseffekt der klassischen analogen Fotografie verbinden – was durch Verwackelungsästhetik auch im Digitalen weitergeführt wird. Aber eigentlich ist das, was die Bilder hier autorisiert, zu Zeugen macht, doch eben weniger «Barthes» und diese klassischen Kriterien als vielmehr der interne Verweischarakter der Bilder, ihr Wandern zwischen Plattformen, vom Handy in Videos, vom Fernschirmschirm in Fotografien, vieles davon auf Plakate und in Graffiti... In der Ausstellung sind die Herkunftswege der Bilder sehr genau dokumentiert, die Dateinamen und Webseiten mit Daten versehen usw., sodass sie sich gegenseitig plausibilisieren. Das Wandern der Motive zwischen den Medienplattformen und dass man ihre Wege nachvollziehen kann, sowie von wem, aus wessen Perspektive sie gemacht sind, dieser Plausibilitätseffekt ist stark an

³ Vgl. <http://www.flickr.com/photos/drumzo/>, gesehen am 20.2.2014.

⁴ Vgl. <http://www.flickr.com/photos/mosaaberising/sets/72157628158693001/>, gesehen am 20.2.2014.

den jeweiligen Kontext gebunden. Wenn es nicht mehr der «entscheidende Moment» des Magnumfotografen ist, um den es geht, oder einzelne «punctums» nach Barthes, sondern eher um «Kaskaden von Inskriptionen» à la Latour, wie bringt man so etwas in eine Ausstellung? Wie stellt man so etwas, gerade als *editor*, in der Verbindung von Kuratorenschaften, her?

F.E. Die Kuratoren haben ihre Kapitel, ihre Vorschläge gemacht, und dann waren wir als *editors* diejenigen, die darauf geachtet haben, ob Motive mehrfach oder später wieder auftauchen, z.B. als Graffiti, als Inschriften, als Sticker, auf Transparenten. Diese Dinge haben wir dann ausgewählt und vorgeschlagen, genau sie zu zeigen. Ihre Ketten sichtbar zu machen, war wesentlich unsere Aufgabe. Wie Bildern wandern und dabei eben nicht nur Ereignisse abbilden, sondern auch neue Ereignisse auslösen.

Ein Video bringt das auf den Punkt: Der junge Straßenhändler Mohammed schildert, warum er auf die Straße gegangen ist – nämlich weil er verschiedene Szenen gesehen hat, u.a. die Szene von dem toten Demonstranten, aber auch andere Szenen von Misshandlungen, wie die berühmte «Woman in the Blue Bra», eine junge Frau, die von Polizisten so stark getreten wurde, dass sie verletzt und entblößt auf der Straße lag. Während das Video *The Politics of Bread* diese Szenen vorführt,⁵ erzählt es gleichzeitig aber auch eine andere Geschichte von Internetbildern: Ein junger Mann, Mohammed Mounir, wurde verhaftet und beim Verhör so geschlagen, dass er bewusstlos wurde. Ein Polizeibeamter filmte mit seinem Handy, wie man ihm während des Verhörs Geld aus der Tasche zog, und stellte diese Aufnahmen wiederum selbst ins Internet, um den jungen Mann als bezahlten Agenten des Staates zu denunzieren. Die unterschiedlichen Valenzen und Qualitäten des Internets bringt Philip Rizk in diesem einen Video zusammen.

Solche Ketten von Bildern, Bilder, die Aktionen auslösen, werden in diesen Dokumenten sehr gut sichtbar. Immer wieder taucht die «Woman in the Blue Bra» auf, als Graffiti oder auf Demonstrationen, wo Menschen ihr Bild hochhalten – es ist das Motiv, das sich am deutlichsten durchzieht. Was die Ausstellung wie auch das Katalogbuch ausmacht, ist eine solche Art komparatistisches Nebeneinander.

K.P. So verschränken sich dann digital und analog, Online- und Offline-Präsentation – ein Bild wird zum Graffiti im Stadtraum, dort abfotografiert und wieder ins Netz gestellt oder in Zeitungen publiziert.

F.E. Ein ähnliches Beispiel ist die «Straße der Märtyrer», die Mohamed-Mahmoud-Straße: Im November 2011 sind viele Demonstranten in dieser Straße gestorben, und auch sie tauchen an vielen Orten als Graffiti auf. Gleichzeitig ist es für viele junge Ägypter ein Ort, an dem sie posieren – und dann wieder davon Bilder ins Netz stellen. Wenn man das Buch aufmerksam anschaut, dann ist diese Verschränkung von Straße, Internet, digitaler Bildkultur und Facebook-Seiten etwas ganz Wichtiges. Für uns war es sehr schwierig, in die

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=qv8esL-1guc>, gesehem am 20.4.14



Abb. 4 *Woman in the Blue Bra*,
Dokumente zusammengestellt
von Rowan El Shimi (Orig.
in Farbe)

ägyptische Facebook-Kultur hineinzukommen, weil wir die arabischen Seiten nicht lesen konnten, aber auch hier hatten wir eine Gewährsfrau, Lilian Wagdy. Zu einer Aktion von ihr gibt es auch ein Kapitel im Buch: Im Nachgang zum 28. Januar 2011, dem blutigsten Tag der Aufstände, hatte sie einen Aufruf auf ihrer Facebook-Seite gestartet und darum gebeten, ihr Bilder von diesem Tag zu senden. Grund dafür war, dass sich auch in Ägypten die Aufmerksamkeit vor allem auf Kairo konzentriert hat und andere Städte im Nil-Delta, z. B. Tantra, Alexandria, Port Said, in denen auch Menschen gestorben sind, keine Beachtung fanden. In der aus dem Aufruf resultierenden Sammlung tauchen erneut all die bereits erwähnten Ästhetiken auf: vom unscharfen Handy-Bild bis hin zum journalistischen Foto mit einer guten Kamera.

U.B. Wird so die klassische Form von Zeugenschaft, die noch auf einer relativ direkten Indexikalität des Fotografischen beruht, abgelöst und nur noch über die Verschränkung von Plattformen hergestellt? Damit hätte man nicht mehr den Autoren des Bilds als Urheber, sondern eine unklare Autorschaft – kann man diese nun beim Kurator oder in einem Konzept verorten?

F.E. Je länger wir an dieser Ausstellung gearbeitet haben, desto klarer ist für uns geworden, dass man gar nicht mehr in binären Kategorien denken kann. Wir haben versucht, unser Vorgehen stärker in einem Nebeneinander zu definieren und so weit es geht die Bilder mit den Stimmen, die dazugehören, zu präsentieren – «Pluralität der Stimmen» war eine der Ausstellungskategorien. Es gibt auf der einen Seite all das, was wir versucht haben mit den Flickr-Alben, mit den Reaktionen darauf, den Kommentaren, den Augenzeugen-Videos auf den Internetplattformen zu zeigen. Aber es gibt auch so etwas wie z. B. das Autorenkonzept des französischen Fotografen Denis Dailleux, der schon lange in Kairo lebt und in die einzelnen Stadtviertel gefahren ist, um die Angehörigen von Verstorbenen zu fotografieren. Das ist ganz klar die Haltung eines Fotografen, der mit der analogen Mittelformatkamera unterwegs ist und als Ergebnis ein Buchprojekt im Kopf hat. Es gibt also dieses Nebeneinander von Zeugenschaften und unterschiedlichen Qualitäten von *testimonies*. Wir haben diese Ausstellung als FotohistorikerInnen gemacht, weniger als MedienwissenschaftlerInnen, die über Intermedialität und Internet nachgedacht hätten. Was uns stärker geprägt hat, war, die Bilder selbst und deren Nebeneinander zu zeigen.

K.P. Der Unterschied, den ihr mit Blick auf die Bilder von Profi- und Amateurfotografen beschrieben habt, wird in der Ausstellung deutlich; gleichzeitig handelt es sich so oder so um journalistische Bilder, die bei anderen Gelegenheiten auf ähnliche Art und Weise hätten gemacht werden können – weil sie für die Information vor Ort wichtig sind.

F.E. Das ist genau das, was wir zu zeigen versucht haben: dass alles, was die Bilder vor Ort liefern, präzise auf den Tag gerichtete Information ist, die z. B. von gleich achtzehn Fotografen der unabhängigen Tageszeitung *Al Shorouk*

produziert wird. So etwas gibt es in unseren Medien nicht mehr, die vielleicht ein oder zwei Fotografen beschäftigen. Dazu kommt, dass es für die ägyptischen Bildschaffenden eine Frage der Haltung, des Bekenntnisses ist, in der sie sagen: Ich habe keine Distanz, ich bin Teil der Bewegung.

K.P. Handelt es sich dann um ein anderes Verständnis von Journalismus, das nicht nach einer gestalterischen Logik des «entscheidenden Moments» oder des Word Press Photo Awards funktioniert, sondern die Bilder durch ihre Rahmung, ihre Zirkulation bestimmt – auch die gedruckten?

F.E. Die Bilderproduzenten hier sind auf jeden Fall sehr junge Leute, die nicht (Foto-)Journalismus studiert haben. Dennoch haben sie große Fotografen als Vorbilder. Dementsprechend haben wir das Ganze gezeigt – mit Magneten an der Wand und nicht im Passepartout mit Rahmen. Es sind keine Bilder, die sich im Sinne von Markenfotografie als groß abgezogene Historienbilder eignen. Was sie dennoch versuchen, ist auch das, was das klassische fotojournalistische Bild will: die Geschehnisse zu verdichten und in einem Bild zu transportieren. Auch wenn nicht jedes dieser Bilder ein formal stringentes Bild ist, so haben sie eine eigene Qualität und sind oft viel berührender und spannender als Aufnahmen westlicher Bildjournalisten, die alles ihrem ästhetischen Konzept unterordnen.

U.B. War die Darstellung von Gewalt ein Problem? Bereiche der Ausstellung waren erst ab 18 Jahren zugänglich, oder es wurden außen an den Video-Kabinen Stills gezeigt, die schon andeuteten, was drinnen zu sehen war. Gab es hier Auseinandersetzungen mit den Museums-Institutionen?

F.E. Generell folgte der Aspekt der Gewaltdarstellung der Politik des jeweiligen Museums. In Essen haben das Museum Folkwang und dessen Verantwortliche für die Öffentlichkeitsarbeit mit den Essener Behörden durchgesprochen, welche Auflagen es gibt. Wie ich im Nachhinein erfahren habe, war sogar der Staatsschutz da und hat sich die Ausstellung daraufhin angeschaut, ob es politisch problematische Darstellungen beispielsweise der Muslimbruderschaft gibt. Es scheint eine große Angst da zu sein, dass Dinge zu politisch werden, dass sie nicht kontrollierbar sind. Allerdings kann man in diesem Kontext von Bildern von Toten nicht absehen.

Abb. 5 Ivor Prickett, aus der Serie *Days of Anger*, 2011 (Orig. in Farbe)

Abb. 6 Jonathan Rashad, aus dem Flickr-Album *Egypt Clashes*, Mai 2012 (Orig. in Farbe)



U.B. Ein auffälliges Installationselement sind die Bilder, die weder im Rahmen noch gebeamt auf einer Wand zu sehen sind, sondern auf Transparente montiert wurden, die an der Wand lehnen, als könnte man sie sofort in die Hand nehmen und auf die nächste Demonstration tragen. Sie zeigen jeweils Bilder von Bildern, Demonstranten, die selbst Bilder tragen, etc. Versteht sich das als Zitat, als Aufforderung zur Partizipation, als Erinnerung an die Straße?

F.E. Diesen Teil hat Rowan El Shimi kuratiert, eine junge Journalistin, die als Freelancerin für eine der ganz großen Zeitungen vor allem im Online-Bereich arbeitet. Die Idee war, mit ihr eine Art Ikonografie – im Sinne von Stereotypen und Ikonen – der Bilder zu erarbeiten. Für die Ausstellung hat sie zum Beispiel das Kapitel der «Women in the Blue Bra» recherchiert, sowie den Reichtum der Zeichen und Bilder, die auf dem Tahrir-Platz auftauchten, wo nicht nur verbal, sondern auch mit dem berühmten Bild der Schuhe oder den erwähnten Bildern der Märtyrer kommuniziert wurde. Das Konzept der Transparente zeigt: Es sind eben keine herausragenden Fotos, sondern ihre Funktion besteht in der Rolle, die sie innerhalb der Proteste spielen. Es sollte die öffentliche Funktion der Bilder betont werden.

K.P. Die Ausstellung versucht, die westliche Fixierung auf den sogenannten Arabischen Frühling etwas zu brechen und Archivbilder hinzuzunehmen, die die doch eher romantische Idee von einem plötzlich ausbrechenden Ereignis kontextualisieren.

F.E. Diese Vorgeschichte haben wir insbesondere in den Ausstellungstationen Essen und Hamburg deutlich abgesetzt – all das, was vorher war, und was wir eben im Westen nicht wahrgenommen haben, weder inhaltlich noch auf medialer Ebene. Die Arbeit von Heba Farid zeigt diese beiden Ebenen: Die eine folgt unserer Bitte, früheren ägyptischen Fotojournalismus zu zeigen – der nur von wenigen ausgeübt wurde, die zudem mit Zensur konfrontiert waren –, also ganz anders als die spätere Situation. Und die andere war die Idee des Fotoalbums zur Identität des Militärs, das im jungen, modernen Ägypten der 1950er Jahre unter dem Übervater Nasser, aber auch noch unter Sadat, extrem positiv besetzt war. Erst in den letzten Jahren unter Mubarak hat man dann gemerkt, dass diese Leute die Fleischtöpfe unter sich aufgeteilt haben. Die Fotoalben sollten zeigen, welche Bedeutung das Militär für den Stolz dieses Landes hatte, und natürlich sollten sie auch eines der «alten» Medien repräsentieren, die durch Facebook abgelöst wurden.

K.P. Es lassen sich in der Ausstellung verschiedene Herangehensweisen unterscheiden, zum einen die aktivistische, etwa von Mosireen, ThawraMedia oder von Tahrir Cinema,⁶ die Facebook-Seiten auf

⁶ Vgl. <http://www.egyptindependent.com/news/tahrir-cinema-displays-revolutionary-power-archives>, gesehen am 20.4.14



den Tahrir-Platz projizieren, für alle, die keinen Internetzugang haben und weil es, wie am 28. Januar, einen Shutdown aller Telekommunikationsverbindungen gab...

F.E. ... was im Übrigen einen absolut gegenteiligen Effekt hatte, die Leute sind dadurch erst recht auf die Straße gegangen. Es ist auch interessant zu sehen, wer alles bei dem Shutdown mitgemacht hat – eigentlich alle Mobilfunkunternehmen, etwa Mobinil. Die haben sich erst an dem Shutdown beteiligt, dann aber später mit den Bildern vom Platz, mit der Ikone Revolution, Werbung gemacht...

K.P. ... eine zweite Herangehensweisen bilden die verschiedenen Dokumentarismen, die sehr stark an Wahrheitspolitiken interessiert sind. Das wären die Flickr-User oder dokumentarische, archivarische Praktiken z.B. von Heba Farid, die ja auch das Programm für Photographic Memory of Egypt koodiniert. Eine dritte Form wären dezidiert künstlerische Projekte. Wie wolltet ihr die journalistischen und künstlerischen Formen miteinander in Verbindung setzen?

F.E. Das war letztlich tatsächlich das schwierigste Kapitel. Wie bekommt man das zusammen? Wir hatten z.B. eine sehr interessante E-Mail-Diskussion mit dem Künstler Hassan Khan, aus der hervorging, dass dies ohnehin ein

extrem heiß diskutiertes Thema in der ägyptischen Kunstszene darstellt und man sich uneinig darüber ist, ob es in Ordnung ist, über die Revolution zu arbeiten oder nicht. Es gibt die eine Partei, die sehr zurückhaltend ist, auch weil diese Leute noch keine Haltung zur Revolution einnehmen wollen beziehungsweise erst sehen wollen, was da noch kommt, oder weil sie es für naiv halten zu glauben, man werde wegen der künstlerischen Arbeit wahrgenommen und nicht deshalb, weil das Thema gerade «hip» sei. Und es gibt solche, die voranpreschen und finden, dass dies das erste Mal sei, dass man das eigene Schicksal in die Hand nehmen könne, dass man sich dies nicht entgehen lassen dürfe und alles andere snobistisch sei. Wir wollten gerne Künstler dabeihaben wie Hassan Khan, der auch exzellent schreibt, sich aber leider nicht beteiligen wollte. Seine Schwester dagegen, Nadine Khan, hat zwar mitgemacht, aber gleichzeitig ist ihre Videoarbeit «I Will Speak of the Revolution» eine bewusste Absage an die Repräsentation. Sie erzählt, während sie ihre Füße filmt, die zum Tahrir-Platz gehen,

Abb. 7 (links) Heba Farid, «General» Louis Ibrabim Album, aus der Serie *Making Heroes – Photograph Albums from Egyptian Military and Police Officers*

Abb. 8 Randa Shaat, aus der Serie *Under the Same Sky*, Kairo, 2003



warum es noch nicht an der Zeit ist, künstlerisch zur Revolution zu arbeiten. Es fällt auch der Satz: «The power of Tahir is that it can not be owned or framed.» Es war uns wichtig, dieses Video in jeder der Ausstellungen zu zeigen, weil es ein ganz klares Statement zu dem skizzierten Dilemma ist. Wir wollten immer künstlerische Arbeiten zeigen, die Referenzen, etwa zu anderen Revolutionen oder zur Zeit vor der Revolution, zum Aspekt der Überwachung, zu den medialen Aspekten, beleuchten.

K.P. Es kursiert ja derzeit eine gewisse Analogiebildung zwischen Kunst und Protest – wie sie etwa auch der Film *Art War* herstellt⁷, in dem es um arabische Künstler-Protestler geht. Darin wird die ganze Revolution, werden alle Proteste als künstlerische Proteste deklariert. Die Ausstellung «global aCtIVISm» im ZKM greift gerade bis zum März 2014 die gleiche Engführung auf. Ihr zeigt natürlich völlig andere Kunst, aber wie geht man mit der Verklammerung um, dass Protest schon gleich Kunst oder ästhetische Strategie sei, und Kunst umgekehrt auch an sich schon immer politisch und protesthaft?

F.E. Ein weites Feld... Manche der Künstlerinnen und Künstler sagen: Ich beteilige mich an der Revolution, nicht als Künstler, sondern als Mensch, weil mir unsere Gesellschaft am Herzen liegt. Und andere sagen: Ich habe es satt, auf einmal immer aus dem Westen nach Revolutionskunst gefragt zu werden, weil ich in dieses Klischee passe. Aber es gibt auch eben die Form des Graffitis, des Street Paintings – die wir dann aber nur in Abbildungen dabei gehabt haben, eben weil wir gewisse Haltungen schwierig oder unreflektiert fanden, die allerdings auf dem Kunstmarkt sehr gut ankommen. Wir hielten es eher mit einer Art von «citizen journalism», auch wenn es sich um ungemütliches Material handelt, das nicht direkt an unsere Kunstvorstellungen anknüpft.

U.B. Das Katalogbuch erhielt Anfang 2014 noch eine aktualisierte Einlage, ein Insert, das die Polarisierung Pro-Mursi/Anti-Mursi zeigt, welche anderthalb Jahre vorher noch nicht so aktuell war. Musstet ihr euch Fragen zur politischen Ausgewogenheit stellen?

F.E. Das ist eine wichtige Frage. Es ist klar gewesen, dass die Ausstellung eindeutig Position bezieht und dass Sympathien bestehen mit der Vorstellung einer bürgerlichen Gesellschaft, die unserer näher ist. In einem Gespräch mit einem Filmemacher hatten wir vereinbart, dass er uns Material zusammenstellt, das auch von dem Muslimbrüdern stammte. Die Zusammenarbeit mit ihm hat dann aber leider zeitlich nicht geklappt. Das ganze Spektrum abzudecken, also auch solche *testimonies* einzubeziehen, die eine ganz andere Sichtweise haben, war für uns allein nicht zu schaffen. Verschiedene Stimmen sind daher nur darüber vermittelt, wenn es Fotos von den Demonstrationen der entsprechenden Parteien gibt; eine eindeutige Stimme z. B. der Muslimbrüder gibt es in der Ausstellung nicht.

⁷ Regie: Marco Wilms, D 2013, 90 Min.

U.B. Jetzt, drei Jahre nach der Revolution, ist das zentrale Thema in den Medien vor allem die Enttäuschung, eine Bilanzierung dessen, was alles nicht erreicht wurde, was die Aufbruchsfreude einer Revolution gekostet hat.

F.E. Unser Konzept für die Präsentation der Ausstellung in Kairo wäre – und das wollen wir demnächst dort vor Ort diskutieren – zum Beispiel, von Elementen wie der Zeitungswand auszugehen, die viele ägyptische Besucher in Essen sehr begeistert hat. Aber generell bleibt die Frage, ob es sinnvoll ist, das Projekt in Kairo zu zeigen. Wir überlegen etwa, einzelne Arbeiten auszuwählen und ihnen neue Arbeiten gegenüberzusetzen, gerade aus dem journalistischen Bereich, die zeigen, wie die Bilder innerhalb dieser zwei, drei Jahre ihre Bedeutung verändert haben.

Abb. 9 Öffentliche Projektion
von Facebook-Webseiten,
Ausstellungsansicht Museum
Folkwang Essen, 2012
Foto: Manuel Reinartz (Orig.
in Farbe)



— EXTRA

MONTAGEN DES RECHTS

Ein Lehrbuch von Hermann Jahrreiss

1. Verfassen

Hermann Jahrreiss (1894–1992) schrieb, zeichnete und veröffentlichte 1930 ein Lehrbuch der Verfassung.¹ Innerhalb eines Mediums, das lehren sollte, was eine Verfassung ist, wechselte er die Techniken des Verfassens aus. Jahrreiss blieb im Buchdruck, tauschte aber den Fließtext und Fußnotenapparat gegen Tafeln und Übersichten. Das Buch sollte ein Wissen über die Verfassung generieren, ohne ihren Text zu lesen zu geben. Seine Tafeln sind Montagen: Sie gehören zu den so genannten «Scheidekünsten», mit denen das Recht nicht nur seine Unterscheidungen ausbreitet, sondern auch bindet und fesselt.² Sie sind ein Teil jener Techniken, mit denen Juristen fabriziert werden, und gehören zu einer Ausbildungsliteratur, wie sie den Juristen auf ihrem Weg zum «Volljuristen» bis heute angeboten wird. Diese Bücher versprechen, eine scheinbar überwältigende Menge an Lehrstoff beherrschbar zu machen. Für eine Geschichte und Theorie juristischer Kultur- und Medientechniken ist das Buch interessant, weil es im trivialen Ausgangspunkt institutioneller Medien liegt. Es diene der Vorbereitung auf das Staatsexamen. Es ist eine Institution, weil es auf den juristischen Stand vorbereitet. Die Welt ist im Fall und darum müssen Juristen ausgebildet werden. Auch damit reproduzieren sich Gesetze.

Die Verfassungslehre hat eine ausgefeilte Dogmatik über das, was Signaturen und Kontrasignaturen sind. Sie ist aber keine Theorie des Verfassens. Sie blieb für das Buch blind und setzte die «Konstitution der Moderne» fort.³ Das heißt: Sie fokussierte eine Verfassung, die in die Welt kommt, indem sich Recht und Politik «koppeln» und so das Ereignis eines «verfassungsgebenden Momentes» eintritt; danach ist die Verfassung eine «Errungenschaft», aber kein technischer Vorgang.⁴ Die Verfassungslehre beschäftigte sich also nicht mit dem Verfassen, weil sie Zeichnungen, Striche und technische Reproduktionen ohnehin für

¹ Hermann Jahrreiss, *System des deutschen Verfassungsrechts in Tafeln und Übersichten*, Tübingen (Mohr Siebeck) 1930.

² U. a. Rudolf von Ihering, *Geist des römischen Rechts auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung*, Bd. 3, Leipzig 1865, 42; Fabian Steinhauer, *Vom Scheiden*, *Ancilla Iuris* 2014 (i. E.).

³ Bruno Latour, *Wie sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt / M. (Fischer) 2000.

⁴ Niklas Luhmann, *Verfassung als evolutionäre Errungenschaft*, in: *Rechtshistorisches Journal* 9 (1990), 176–225.

unerheblich hält. Bis heute zielt sie zentral auf etwas, was Armin von Bogdandy und Ingo Venzke mit dem Schlagwort der «semantischen Macht» bezeichnen.⁵ Die soll sich durch Begriffsbestimmung erhalten. In ihr soll sich der politische Wille mit der Rechtsform verbinden.

Jahrreiss hat andere Züge gemacht. Mit seinem Medienwechsel rückte er graphologische Vorgänge auf die Oberfläche eines Buches. Und obschon hier stumme Prozeduren des Wissens auf die Oberfläche der Verfahrenslehre rückten, rückten sie nicht ein in das, was die Rechtswissenschaft unter Explikation versteht. Nichts von diesem Wechsel wurde zum expliziten Begriff. So blieb das Buch unterhalb der Schwelle, die rechtswissenschaftliche Aufmerksamkeit auslöst. Man könnte auf die Idee kommen, das Buch als Flop zu bezeichnen. Und doch macht dieses Buch das, was das Recht im Alltag macht. Auch wenn dieses Buch seine Idiosynkrasien nicht erfolgreich in ein juristisches Selbstverständnis verwandelt hat, werden an ihm kulturtechnische Konditionen des Rechts deutlich: Das Recht bestimmt zwar, was Recht und was Unrecht ist. Das Gesetz bestimmt zwar, wer oder was gesetzlos ist und wer oder was unter das Gesetz fällt. Die darin liegenden Aporien und Tautologien gehen aber nicht bruchlos vonstatten. Es ist nämlich auch etwas anderes als Recht und Gesetz, das Recht und Gesetz überträgt. Es ist auch etwas anderes als Recht und Gesetz, das Recht und Gesetz übertragen. Die Unterschiede des Rechts (gegenüber der Religion, der Politik etc.) können gar nicht geleugnet werden. Sie sind aber auch nicht selbstgenügsam. Statt zu versuchen, die Eigenheiten des Rechts in Begriffen wie denen der «Autopoiesis», der «Rechtskraft» oder der «Existenzweisen» zu bestimmen und zu versichern, geht der folgende Beitrag davon aus, dass diese Unterschiede eigenschaftsfrei und ungesichert sind. In juristischen Kulturtechniken kombinieren sich Techniken, die nichts vom Recht wissen und von denen das Recht allenfalls implizit weiß, mit dem Imaginären und Symbolischen eines juristischen Grundes.⁶

Jahrreiss, der in den Strömungen der Staats- und Völkerrechtslehre mitzuschwimmen sollte, von 1932 an in Greifswald, 1937–1962 in Köln Öffentliches Recht und Völkerrecht lehrte, Angeklagte in den Nürnberger Prozessen mitverteidigte und schließlich nach dem Krieg als Rektor der Universität Köln und Präsident der Westdeutschen und Europäischen Rektorenkonferenzen noch zu internationalen Ehren kam, war mit dieser Produktion ein Außenseiter.⁷ Und doch markierte sie den Alltag von Jahrreiss' Lehre. Das Buch blieb als äußeres und alltägliches Ding stehen. Es ist ein Fall von «Quasiexteriorität», d.h. dass das Buch zu den äußeren Dingen des Rechts gehört, die auch die «äußersten Dinge» sind, aber nur, weil es keine noch äußeren gibt.⁸ In Anbetracht dieses leinengebundenen Buches und der Goldprägung von Transzendenz zu sprechen, hätte etwas Lächerliches. Das Buch kommt an die Grenzen der Rechtswissenschaft, überschreitet sie und operiert mit einem «Jenseits» des Rechts und seines Wissens. Und doch muss man darin eher den Alltag als ein «heiliges» Ereignis oder gar den ereignishaften Einbruch eines «Anderen des Rechts»

⁵ Armin von Bogdandy, Ingo Venzke, *In wessen Namen? Internationale Gerichte in Zeiten globalen Regierens*, Berlin (Suhrkamp) 2014, 152–154.

⁶ Nach Lacan werden das Imaginäre und das Symbolische sorgfältig unterschieden. Zu den Komplikationen im Recht gehört aber ein Alltag, in dem diese Dimensionen auch verwechselt werden. Vgl. Werner Hamacher, *Recht im Spiegel. Bemerkung zu einem Satz von Pierre Legendre*, in: Georg Mein (Hg.), *Die Zivilisation der Interpreten. Studien zum Werk Pierre Legendres*, Wien (Turia + Kant) 2012, 201–213.

⁷ Zu seiner Verortung im Kanon des öffentlichen Rechts u. a.: Michael Stolleis, *Die Geschichte des öffentlichen Rechts*, Bd. 4, München (C.H. Beck) 2012, 58: «ohne sich dem Regime verschreiben zu haben [...] eine eindrucksvolle Gestalt mit ausgeprägt musischen Interessen»; Klaus Stern, Hermann Jahrreiss, *Persönlichkeit und Werk*, in: AöR 119 (1994), 137–155; grundlegend zur Biographie und ihren Wendungen Annette Weinke, Hermann Jahrreiss (1894–1992), *Vom Exponenten des völkerrechtlichen «Kriegseinsatzes» zum Verteidiger der deutschen Eliten in Nürnberg*, in: Steffen Augsburg, Andreas Funke (Hg.), *Kölner Juristen im 20. Jahrhundert*, Tübingen (Mohr Siebeck) 2013. Dort findet sich eine Analyse seiner Positionen und Kompromisse.

⁸ Emmanuel Levinas, *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München (Alber) 1987.

sehen. Es ist bestimmt nicht heilig, aber ebenso bestimmt <quasiexterior>. An Stellen wie einem solchen Buch reproduziert, stabilisiert und verschiebt das Recht nur seine Grenzen, aber immerhin. Es schafft damit sein eigenes Distinktes. So äußert sich eben das Recht.

2. Die juristische Kulturtechnikforschung

Das Programm der Kulturtechnikforschung ist auch aus einer Kritik an der Konstitution der Moderne entstanden. Cornelia Vismann hat dieses Programm für das Recht weiterentwickelt.⁹ In der Medienwissenschaft in Deutschland ist zudem eine Reihe von Beiträgen zur Mediengeschichte der Verwaltung, der Justiz und der Gesetzgebung an diese Programmatik anschlussfähig oder schreibt sie fort.¹⁰ In der internationalen rechts- und wissenschaftshistorischen Literatur sind für Rechtstechniken unterschiedliche Begriffe im Spiel. Traditionell weisen sich zwar schon Dogmatik, Rhetorik, Kasuistik, Statistik und Forensik als (staats-) rechtliche Disziplinen in der Tradition der τέχνη aus. Erst in jüngeren Arbeiten ist aber ein verstärktes Interesse an den äußerlichen Übertragungstechniken des Rechts zu beobachten. Bei Yan Thomas zum Beispiel wird der Begriff der Operation gewählt.¹¹ Bei Bruno Latour und anderen wird auch von einer Fabrik gesprochen.¹² Die Gemeinsamkeiten zwischen der Kulturtechnikforschung einerseits und den Überlegungen der Rechts- und Wissenschaftshistoriker andererseits können hier kaum systematisch entfaltet werden. Als Vergleich mögen folgende Punkte genügen: *Erstens* wird ein Blick auf stumme, blinde oder unterworfenen Prozeduren des Wissens geworfen. Was begriffen wird, unterscheidet sich nicht nur davon, wie und mit welcher Hilfe begriffen wird. Das Wissen stützt sich auch auf etwas, was von der Warte des Wissens aus entweder abqualifiziert wird oder mit einer Negation bzw. Sperre versehen ist. *Zweitens* rücken die Prozesse ins Feld der Aufmerksamkeit, die nicht auf ein Konzept «semantischer Macht» gebracht werden können, weil sie sich auch im Unbegrifflichen, auch über Begriffe hinaus oder auch schlicht jenseits des Begriffes vollziehen.¹³ Die Sprache soll nicht negiert werden, es sollen die sprachlichen Limitierungen in den Blick genommen werden. Andersherum soll nicht unterstellt werden, dass da, wo Recht behauptet wird, in Wahrheit nur die Macht am Werk ist. Schon wie im Fall der Sprache interessieren die Limitierungen der Macht. In einem Teil der Kulturtechnikforschung geht der Blick auf diese Prozeduren des Wissens zwar damit einher, gleichzeitig ein «tieferes» oder «höheres» Medium zu suchen, in dem das Recht entweder dichter, kräftiger, sensibler, kreativer, wahrnehmungs- oder erkenntnisreicher vermittelt und übertragen würde. Diese Suche reicht von der Diagrammatik und Bildwissenschaft über Theorien der Stimme und des Klangs bis hin zu neuen «Transparenzträumen» der Computerkultur.¹⁴ Auf die Suche nach «verbesserten Medien» kommt es aber mit dem Blick auf die Techniken und ihr Zusammenspiel mit dem Gesetz gerade nicht an. Bemerkenswerter ist, dass offensichtlich nicht nur das Recht, sondern auch Medien limitieren

⁹ U. a. Cornelia Vismann, *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt (Fischer) 1999; dies., *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt / M. (Fischer) 2011; dies., *Das Recht und seine Mittel*, Frankfurt / M. (Fischer) 2012; dies., *Das Schöne am Recht*, Berlin (Merve) 2013.

¹⁰ U. a. Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.), *Europa. Kultur der Sekretäre*, Zürich-Berlin (diaphanes) 2003; Tobias Nanz, *Grenzverkehr. Eine Mediengeschichte der Diplomatie*, Zürich-Berlin (diaphanes) 2010 sowie Zeitschrift für Medienphilosophie und Kulturtechnikforschung (ZMK) 2/2011: *Medien des Rechts*.

¹¹ Yan Thomas, *Les opérations du droit*, Paris (Seuil / Gallimard) 2011.

¹² Bruno Latour, *La fabrique du droit*, Paris (La Découverte) 2002; Alain Pottage, Martha Mundy (Hg.), *Law, Anthropology, and the Constitution of the Social: Making Persons and Things*, Cambridge (University Press) 2004.

¹³ Armin von Bogdandy, Ingo Venzke, *In wessen Namen?*, 152–154.

¹⁴ Manfred Schneider, *Transparenztraum. Literatur, Politik, Medien und das Unmögliche*, Berlin (Matthes & Seitz) 2013, 291–299.

und limitiert sind. Nicht nur Rechte, sondern auch Medien lassen sich gegeneinander ausspielen und wollen übereinander triumphieren. Weil es *drittens* um Gesetzestechniken geht, die an Übertragbarkeiten hängen, zielen diese Ansätze auf etwas, was man die dogmatische Seite des Imaginären und Symbolischen nennen könnte.¹⁵ Es geht also auch um die Fiktionen, die Gesellschaften reproduzieren, und ihre Nähe zu Techniken, wie etwa denen der Montage.

Wenn diese Forschung dogmatisch ist, dann zielt sie auf etwas, das man eine <symmetrische Dogmatik> nennen könnte. Voraussetzungen, wie sie von Latour früher für die Anthropologie gemacht wurden, werden auch auf die Rechtskulturen bezogen. Das heißt unter anderem, dass die Forschung auch jenes Wissen rekonstruieren soll, das unthematisiert blieb, weil es jenseits der Schwelle des Menschen und seiner Gesetze lag. Die Forschung zielt auf Ausgeschiedenes, auf ein «eigenes Sekret» des Rechts.¹⁶ Diese Figur, die man fast zu einer Leitfigur kulturtechnischer Fragestellungen machen könnte, hat Carl Schmitt 1912 in einem Text über das Verhältnis zwischen Gesetz und Urteil verwendet. So wie man die Unterschiede des Rechts weder leugnen noch sich mit ihnen begnügen kann, spricht diese Figur eine seltsame Kombination aus Eigenheit und Fremdheit an. Es ist eine Eigenheit, die ihrem Subjekt und Grund verschlossen bleibt.

Schmitt hat viele Formulierungen geliefert, die später zum populären Schlagwort wurden. Die Figur eines «eigenen Sekrets» des Rechts ist das geblieben, was sie bezeichnet. Sie blieb versteckt und kaum zitiert. Er meinte damit, dass die urteilende Tätigkeit des Richters nicht einfach das Gesetz wiedergibt. Richter schreiben nicht einfach Gesetze ab, wenn sie Urteile schreiben, und sie sind auch nicht der Mund des Gesetzes. In diesem Kontext schließt Schmitt aber nicht einfach an das altherwürdige und reine Sprechorgan, den Mund, an. Er kommt sozusagen auch aufs Gesäß. Schmitts Figur vom «eigenen Sekret» reichert die Justiztheorie und die Kritik am Gesetz also noch einmal provokativ an: Was Richter schreiben, ist vom Gesetz ausgesondert, es ist eigen. Damit schreibt Schmitt das Narrativ von der juristischen Autonomie nicht so ohne weiteres fort. Was geschrieben wird, ist auch geheimnisvoll. Schmitt gibt der Kritik noch etwas Frivoles mit, weil er die Figur des «eigenen Sekrets» nicht in die Tradition des Arkanen, seiner Selbstkontrollen und abgeschirmten Zirkel stellt. Sie ist auch mit Ausscheidungen, Verdauung, Fermentierungen, Speichel und Drüsen des Richters assoziierbar. Was Sekrete produziert, gehört nicht nur zum unbewussten und routinierten Teil, sondern auch zum verschämten Teil eines juristischen Organs. Es überschreitet in der Produktion auch das Organische zum Anorganischen. Das eigene Sekret des Rechts spielt sich insofern vielleicht innerhalb einer Idee der Autonomie ab. Innerhalb dieser Idee, ihrem Maß und ihren Grenzen hält Schmitt aber zumindest mit der Figur des «eigenen Sekrets» das Maß- und Grundlose des Urteilens fest. Die Figur zielt auf Exzesse, die mit den hoch gelobten «Scheidekünsten» des Rechts mitlaufen. Kein Wunder, dass diese Formulierung im Recht nicht so beliebt wurde wie Schmitts kurze, schlagende Sätze von der Entscheidung und dem Souverän.

¹⁵ Armin Adam, Martin Stingelin (Hg.), *Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen*, Berlin (Akademie) 1995.

¹⁶ Carl Schmitt, *Gesetz und Urteil* (1912), München (C.H. Beck) 2009, 34.

Die Kulturtechnikforschung zum Recht peilt also an, was unterhalb einer Schwelle der Manifeste nicht manifest ist und dennoch an der Reproduktion des Gesetzes teilhat. Eine symmetrische Dogmatik betreibt also nicht nur die Exegese manifester Gesetze. Sie untersucht noch die Kulturtechniken nicht-manifester Gesetze. Erst in dem Nebeneinander von manifesten und nicht-manifesten Gesetzen kommt es überhaupt zur Übertragung des Gesetzes und zur Reproduktion des Rechts. Erst das (Aus-)Scheiden sorgt für die Plastizität, in der das Recht entsteht. Erst die Scheidekünste eröffnen den Raum, in dem das Recht mit seinen symbolischen Fertigkeiten die Menschen fesseln und binden kann. Das Interesse am eigenen Sekret hat Bernhard Siegert mit der «grundlose[n], unmäßigen[n] ja frivole[n] Bewegung» der Schrift in Bezug gesetzt. Mit ihrer Hilfe werde der Grund der (Rechts-)Kulturen übertragen.¹⁷ Das eigene Sekret ist dabei widerständig. Diese Widerständigkeit kann also in den Medientechniken (wie den graphologischen Vorgängen) des Rechts verortet, aber nicht aufgehoben werden. Der Begriff des graphologischen Vorgangs soll darum nicht den reinen Trieb oder die reine Essenz und Kraft des Gesetzes hervorheben, sondern Momente erfassen, in denen der technische Vorgang sein Material überspringt, weil dieses Material geschnitten ist. Nicht nur, dass das Material in Äußerungen besteht, die eine sprachlich limitierte Struktur haben. Es ist auch das Material, in dem die Vorgänge des Rechts «exteriore Operationen», also Technik sind.¹⁸ Das sind Montagen des Rechts.

Statt der Expertise der Rechtswissenschaft dadurch nachzueilen, dass man medienwissenschaftliche Gründe an das Recht heranträgt, arbeitet eine Forschung zu den Kulturtechniken des Rechts, wie man sie bei Cornelia Vismann wohl idealtypisch findet, an einer Logik der «Untergründlichkeit», die sich vom Geltungssymbol des Rechtssystems und von seinen Handelswegen absetzt. Statt die Grenzen des Medienrechts (sei es affirmativ, sei es kritisch) dadurch abzusichern, dass man die Gesetze der Medien festlegt, ist es in dieser Perspektive wichtiger, die Genealogie des Rechts und der Medien aus Vorgängen heraus zu analysieren, deren Kontingenz nicht geleugnet und deren Gewalt nicht ignoriert werden kann. Weder die Aporien noch die Passagen des Gesetzes sollen in dieser Forschung ausgeblendet werden. Sie sollte nicht zugangsfixiert sein, sondern sich auch um Ausgänge sorgen.

3. Tafeln, Übersichten und Klausuren

Jahrreiss nahm sich die Verfassung vor. Sie sollte systematisch schematisiert werden. Der Zeichner signalisierte, dass ihr System nicht aus jener einheitlichen Logik gewonnen werden sollte, die majestätisch und prinzipiell ist und damit keine Widersprüche duldet. Sie sollte aus der Tafel und der Übersicht gewonnen werden. Das Buch hat ein Schriftbild, also eine im weiteren Sinne diagrammatische Dimension. Es ist von zahlreichen Schautafeln durchzogen.

¹⁷ Bernhard Siegert, *Perpetual Doomsday*, in: ders., Vogl (Hg.), *Europa. Kultur der Sekretäre*, 63–78, hier 63.

¹⁸ André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1984, 296f.

Sie enden nach 144 Seiten in zwei ausklappbaren Tafeln im Anhang. Warum diese beiden Tafeln für den Anhang ausgewählt wurden, wird weder von Jahrreiss erklärt noch nachvollziehbar. Auf jeden Fall sollte das Buch mit gefalteten und ausklappbaren Tafeln enden, egal welche der zahlreichen dafür in Betracht kommenden Tafeln dann dafür ausgewählt wurden. Andere Tafeln im Buch sind genauso groß, manche sind komplexer. Der Produktionsvorgang des Buches hatte sich aber von der Semantik der Verfassung unabhängig gemacht und verfolgte einen eigensinnigen Verfassungsvorgang, dessen Schluss- und Höhepunkt auf einer außersemantischen und operativen Ebene das Falten und Klappen selbst ist. Hauptsache war, so scheint es, dass irgendetwas am Schluss kulminierte, indem es aus- und einklappbar wurde. Es ging dem Zeichner nicht um den Verfassungstext. Dass er das Wort Republik durch das ganze Buch hindurch sorgfältig vermied, aber immer wieder vom «Reich» sprach, war kein Zufall. Auch zu den Freiheitsgarantien gab es keine Tafel. Jahrreiss verfolgte weder ein demokratisches noch ein liberales Programm. Sein Leitinteresse war organisierte Geopolitik im Namen des deutschen Volkes. Jahrreiss konzentrierte sich darauf, die Gliederungen der Herrschaftsorgane und die dort verlaufenden Kräfte der Verfassung nachzuzeichnen. Er lieferte, in immer neueren Variationen, Vektoren.

Das Lehrbuch von Jahrreiss ist in seiner Idiosynkrasie stecken geblieben. Seine Bildsprache hat keine Nachahmer gefunden. In ihm steckt wenig, was auf den Begriff der Geltung zu bringen wäre. Seine Lehre war schon wegen der gering verbreiteten Auflage wenig exemplarisch. Dafür steckt aber ein symptomatischer Teil der graphologischen Vorgänge darin, die das Recht auszeichnen. Das Buch ist das ganz offensichtlich geblieben, was seit Rudolf von Jhering mit dem Begriff der Scheidekunst als technischer Vorzug des Rechts gelobt wird. Es ist sonderbar geblieben. Die Tafeln sind schwer zu lesen. Als hätte Jahrreiss aus der Not eine Tugend machen wollen, legte er in der Einleitung das Idiosynkratische seiner Tafeln als Kern der Übung frei:

Diese Darstellungstechnik mag fürs erste das Einlesen erschweren (das Buch wird aber wirklich nutzen nur dem, der gewillt ist, sich Satz für Satz einzudenken); dafür dürfte derjenige, der sich einmal den Zugang verschafft hat, für die Folge umso rascher vorankommen. Für diejenigen, die auch mit den Augen begreifen, sind die Zeichnungen bestimmt [...] Meine Zeichnungen wollen dabei ebensowenig wie das Buch mit volkstümlichen Darstellungen in den Wettbewerb treten; es wird darum auch keinerlei Zugeständnis an die Erfordernisse volkstümlicher Darstellungsweise gemacht; mindestens in einigen Fällen sollen die Zeichnungen auch selbstständig Erkenntnis fördern (vgl etwa S. 38).

[...] Das Buch verzichtet auf Anpreisen und Verdammen gewordener Ordnung, ob sie früher galt oder jetzt besteht. Und der Zukunft will es dienen, wenn es nicht mittut bei dem immer wiederholten Weitergeben vertrauter Worte, hinter denen keine Vorstellung lebt oder ungeschieden verschiedene Vorstellungen stehen, bei dem immer wiederholten Weitertragen beliebter Schein- und geübter Suggestivfragen, bei dem immer wiederholten Predigen gläubig verehrter Scheinaxiome und Erbmasse gewordener Fehlschlüsse.¹⁹

¹⁹ Jahrreiss, *System des deutschen Verfassungsrechts*, VII f.

Der Schein musste weg, Übersicht musste her. Sie liegt aber nicht in der Zugänglichkeit der Tafeln. Sie soll in graphologischen Übungen erst allmählich erreicht werden. Nicht unbedingt mit der Hand, aber unbedingt mit dem begreifenden Auge müssen diese Tafeln nachgezeichnet werden. Das Eindenken, von dem der Zeichner sprach, hat etwas vom Einschluss einer Klausur, es ist Teil der Scheidekunst juristischer Montagen. Die selbständige Erkenntnis, auf die Jahrreiss hinaus wollte, geht nämlich mit einer trotzigsten Überstellung einher: Die Tafel kann dem Nutzer dabei nicht entgegenkommen. Tafeln sind Montagen, also Stellungen, die das, was sich auf ihnen verdichtet, in Entfernung rücken. Tafeln montieren nicht nur Sätze, sie monumentalisieren sie auch, weil sie das Eingezeichnete und Eingeschriebene in eine unberührbare Entfernung rücken. Sie gehen technisch vor, weil sie den Diskurs unterbrechen. Sie lassen sprechen, lassen sich aber nicht besprechen. Dass der Umgang mit einer Tafel eine Klausur ist, ist nicht metaphorisch zu verstehen, weil dieser Umgang exakt einer Übung entspricht, die ihren Nutzer aussondert. Hat er sich eingedacht, nimmt er zwar an der Idiosynkrasie der Tafel teil. Er gewinnt dafür aber ihre Selbstverständlichkeit.

Jahrreiss hob hervor, wie wichtig es sei, den Stoff zu verfremden. Er entwarf ein Programm, nach dem es ihm nicht um bruchlose Übertragungen ging. Der Nutzer sollte die Erstarrungen der anderen Lehrbücher durchbrechen, um mit der Verfremdung eines Stoffes, der längst zur hohlen Form verkommen sei, einen Lernerfolg zu erreichen. Er setze zwar auf Beschleunigung, aber nicht darauf, dass sein Buch von Anfang an verständlich wäre. Er bestand darauf, dass erst mit einer Kombination aus Austritt und Eindenken eine bessere Verfassungslehre zu erreichen sei. Erst so entsteht für Jahrreiss ein ›Mehr-als-Form‹, als läge auch darin die Triebfeder des Verfassens.²⁰ In der Zeit, als der russische Formalismus, dessen konstruktivistische Bildsprache Jahrreiss in schwarzen Punkten und Pfeilen vereinzelt übernahm, mit ähnlichen Argumenten ein Programm der Verfremdung entwickelt hatte,²¹ verfremdete auch Jahrreiss.

4. Der graphologische Vorgang

Den Tafeln sind Räder, Hebel und zentrisch zulaufende Bündelungen eingezeichnet. Jahrreiss zeichnete im Rahmen der Maschinen- und Textmetaphorik: Textilmaschinen. So fand er eine Bildsprache für das, was Gilles Deleuze später im «Postskriptum über die Kontrollgesellschaft» als «Gesellschaftsformation» und an einer historischen Kombination aus Souveränitäts- und Disziplinargesellschaften ausgemacht hat.²² Die ikonographische und metaphorische Dimension der Tafeln ist kommentierungswürdig, würde aber den Rahmen sprengen. Stattdessen soll ein Blick auf das eigene Sekret des Zeichners gelegt werden (Abb. 1).

Das aufwendig gestaltete Buch ist von ungleichmäßigen Beschriftungen durchzogen. Den Textilmaschinenbildern haftet etwas Manuelles an, das nicht

²⁰ Vgl. zum ›Mehr-als-Form‹ Alenka Zupančič, *Das Reale einer Illusion. Kant und Lacan*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2001, 20–30.

²¹ Victor Šklovskij, *Kunst als Verfahren* (1916), in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus*, München (Fink) 1994, 2–35, hier 15.

²² Gilles Deleuze, *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*, in: ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1993, 252–264, hier 259.

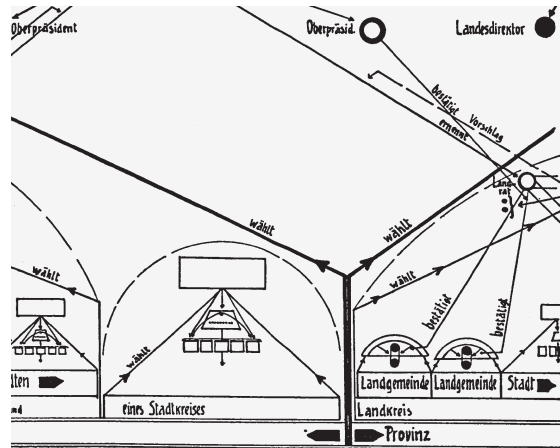
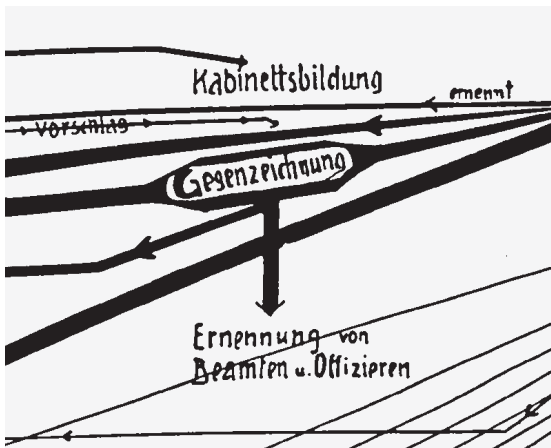


Abb. 1 Beschriftung einer Tafel aus: Hermann Jahrreiss *System des deutschen Verfassungsrechts in Tafeln und Übersichten* (Ausschnitt), nach S. 144

Abb. 2 «Das Staatsministerium», Tafel aus: Hermann Jahrreiss, *System des deutschen Verfassungsrechts in Tafeln und Übersichten*, 89 (Ausschnitt)

nur an ihren Bediener erinnert, sondern auch an die Herkunft der Industrie aus der Regsamkeit und dem Überschuss. Die Schrift ist manuell, ohne eine Handschrift zu sein. Sie besteht aus musterhaften Buchstaben, deren Gestaltung sich zwar an Schrifttypen des Jugendstils orientiert. Sie ist aber weder gleichförmig noch persönlich, weder Handschrift noch Typographie, weder zittrig noch ruhig, nicht gesetzt, sondern gezeichnet. Mit dieser Schrift gehört das Buch in den Bereich des Faksimiles. Das Lehrbuch ist ein faksimiliertes Manual, und es führt eine imperative Praxis des Ähnlichmachens vor. Mit der Struktur eines Chiasmus verschaltet diese Graphologie gegenläufige Figuren des Staatsrechtsdiskurses, wie etwa den Gegensatz von Körper und Maschine. Das Schreiben ist hier ein graphologischer Vorgang, der nicht gestillt wurde.

Die Tafeln verdichten trotz der ungestellten Schrift etwas. Sie sind von etwas gezeichnet, das außerhalb der Ordnung und außerhalb der Verfassung liegt. Die Übersichten stecken voller Versehen. Wenn diese Tafeln zwar keine Fassung, aber eine Verfassung haben, dann liegt das sogar an einem konstitutiven Versehen. Etwas, das drängt, dichtet die Tafeln. Ein herausragendes Beispiel ist dafür diejenige, die Jahrreiss zum Staatsministerium zeichnete. Bei der Redaktion wurde übersehen, dass sie auf der rechten und auf der linken Seite abbricht. Pfeile, die von einer Zone außerhalb des Schemas kommen, drängen links und rechts ins Bild (Abb. 2).

Im Zentrum des Bildes finden sich umrandete Zonen, teils leer, teil mit Auslassungspunkten gefüllt, in allen Fällen unerläutert. Obschon der Rahmen der Tafel links und rechts porös durchbrochen wird und im Kern Leerstellen hocken, ist sie in den typographischen Raum des publizierten Lehrbuches aufgenommen worden. Das hat etwas von jener Grundlegung des Rechts, in der ein Rest liegt, der weder tilgbar ist noch zur Ruhe kommt. Als Teil der Schreibpraxis gehört diese Dimension zur Magisfunktion des Rechts, also zu einem <Mehr-als-Form>, mit dem das geschriebene Recht über das Schreiben in einer

Weise hinausschießt, die einer Überstellung ins Normative entspricht. Das Material der Tafel wird ausgerechnet dort zu einer normativen Äußerung, wo es abbricht und dennoch weitergereicht wird. Ausgerechnet in der Tafel des Staatsministeriums wird angezeigt, dass an den Bruchstellen etwas Drängendes und Dichtendes sitzt. Es rührt nicht nur von einem Außerhalb des typographischen Raums, sondern auch von einem Außerhalb des souveränen Bewusstseins. Diese Bruchstellen sind <Sollbruchstellen>, weil an ihnen das Schreiben abbricht und das Material geschnitten wird, um zur normativen Äußerung zu werden. *Hier* findet nämlich auch ein Schnitt zwischen Sein und Sollen statt, *dort* kommt das Soll in den Vorgang des Schreibens. Der Übergang zwischen hier und dort sitzt also exakt in den Schnitten, die eine Tafel macht und mit denen sie gemacht ist. Die Tafel zum Staatsministerium rückt damit nur noch ein zweites Mal Symptome auf die Oberfläche, die ohnehin im graphologischen Vorgang der Tafel liegen. Das Gesetz der Tafel generiert sich über eine Ausscheidung, die etwas von dem Sekret im Recht übrig lässt und dort einschließt. So dichtet sich das Recht und wird gründlicher, gründlicher als ohne Verfassung. Im Recht bleibt dann aber auch ein untergründlicher Rest von dem, was von ihm ausgesondert wurde. Das Gesetz hängt am Versprechen einer Verknappung, das es gar nicht einlösen kann. Es rührt aus einer Limitierung, die eine Triebfeder des Gesetzes ist.

Dass ausgerechnet die Tafel zum Staatsministerium das zeigt, ist Koinzidenz, zumindest wenn man an die Herkunft des Ministeriums aus den stimmlosen Helferlein und unsichtbaren Dienern denkt.²³ Als Jahrreiss das publizierte, war er nicht Herr im eigenen Haus. Die Tafel bordet über und Jahrreiss stand unter ihrem Bann. Wenn man darin eine Kraft erkennen möchte, dann liegt der archimedische Punkt dieser Kraft zwischen Subjekt und Medium und in einer äußeren Zone, von der auch die Linien drängen. Es ist ein Punkt, der von außerhalb des souveränen Bewusstseins kommen mag, aber dann doch in die souveränen Beziehungen zwischen Subjekt und Medium eingespannt ist.

5. Falten-Spiegeln-Ordnen

Es gab eine Tafel, die den Autor besonders bewegte und die er nicht nur 1930, sondern auch in einem späteren Buch noch einmal verwendete.²⁴ Schon in der Einleitung des Buches hatte er die Seite dieser Tafel (38) als besonderes Beispiel seiner Methode hervorgehoben. Auf ihr fand sich ein Phantasma: Europa sei symmetrisch, habe durch eine Faltung eine Achse erhalten, werde dank dieser Faltung gespiegelt und geordnet. So lauten die drei Kernideen dieses Motivs. Falten-Spiegeln-Ordnen: Das sind die drei Grundoperationen, mit denen Jahrreiss ein Makrosubjekt seiner Gesetze einführte, nämlich Europa (Abb. 3).

Symmetrie, Faltung und Spiegelung sind erst nach einer Einübung zu erkennen. Auf der linken Seite läuft eine Falte durch eine Gestalt, die auf den ersten Blick vielleicht Ähnlichkeiten zu Klecksen (wie etwa denen des Rorschachtests),

²³ Vismann, Akten, 52.

²⁴ Hermann Jahrreiß [so im Original], *Deutschland und Europa*, Köln (Hermann Schaffstein) 1939, 64.

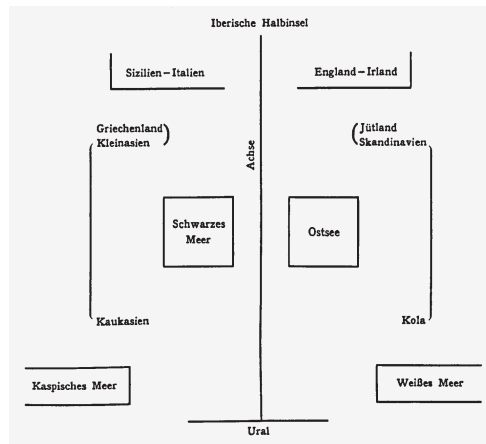
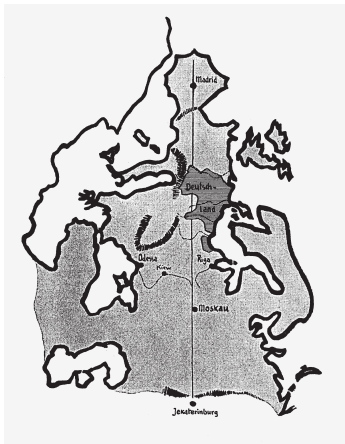


Abb. 3 «Das dritte Europa», Doppelseite aus Hermann Jahrreiss, *System des deutschen Verfassungsrechts in Tafeln und Übersichten*, 38f. (Ausschnitt)

aber nicht zu Europa hat. Eine zweite Falte rührt aus der Buchbindung. Die dritte Falte findet sich auf der rechten Seite, sie ist eine Wiederholung der ersten Falte. Dort hat Jahrreiss ein abstraktes Schema Europas eingezeichnet, das die linke Zeichnung wiederholen soll. In der Publikation von 1939 bildet das Motiv auf der linken Seite das Schlussbild zu einem Abschnitt, den er «Das dritte Europa – der politische Kontinent» nannte.²⁵ Sein Drittes ist eine Mischung aus Territorium und anthropomorpher Gestalt, also ein erdig-menschliches Mischwesen. Das Dritte ist ein Monster, dessen Monstrosität durch Übung in ein ordentliches Zeigen verwandelt wird, weil es dann gefaltet, symmetrisch und gespiegelt ist. Dieses dritte Europa ist eine Hyperreferenz, also eine Einrichtung, die dem Text Referenzen gibt, ohne selbst eine zu sein. Sie taugt als Variable. Ab 1939 bezog er sie auf den «Berliner-Drei-Mächte-Pakt», also einen Pakt, der wegen des Einbezugs Japans im Bild gar nicht vorkommt. 1930 wurde diese Aktualisierung von ihm noch nicht anvisiert. Geschmeidig, wie Hyperreferenzen sind, bezog er sie 1930 auf eine unbestimmte Größe, die der Verfassung Deutschlands Kontur geben soll. Das ist ihre Funktion: Grund zu geben und damit das monumentale Subjekt des Gesetzes zu stellen.

Verfassungen, so erklärt er, fußen auch auf einem «Verbandsgebiet» [Sperung im Original, FS]. Jahrreiss, der einer der ersten Staats- und Völkerrechtler in Deutschland war, der Rudolf Kjelléns geopolitisches Programm vom «Staat als Lebensform» weiterempfohl, zeichnet für die Lebensform eine große Gestalt. Während er die übliche kartographische Darstellung um 90 Grad drehte, blieben die Buchstaben in einer Position, mit der das Buch nicht gedreht werden musste. Es ging Jahrreiss ganz explizit darum, Europa aufzustellen. Auf diese Weise, so schrieb er, sei die

Karte Europas [...] so gestellt, daß Europa als Halbinsel Asiens mit der Basis Ural und der Achse Jekaterinenburg (Swerdlowsk) – Moskau – Madrid erscheint.²⁶

²⁵ Ebd., 60ff.

²⁶ Jahrreiss, *System des deutschen Verfassungsrechts*, 39.

Nicht nur, dass Europa nun eine Stellung war. Diese Montage war nicht nur implizit, sondern auch explizit gestellt und aufgerichtet, hatte nun Basis und Kopf. Wenn das Bild Europas durch den Wechsel von der Horizontalen in die Vertikale von der Gattung der Landschaft in die Gattung eines Quasiporträts aufrückte (und ganz deutlich Subjekt und Grund in eins setzte), dann kam noch etwas dazu, das die Technik der Kartographie mit einer dogmatischen Anthropotechnik verknüpfte, nämlich der Spiegelung.²⁷ Was südlich dieser Achse liege, werde immer nördlich «gespiegelt», schrieb Jahrreiss. «Sizilien-Italien» sollte durch «England-Irland» gespiegelt werden. «Griechenland Kleinasien» sollte «Jütland Skandinavien», das Schwarze Meer sollte die Ostsee, das Kaspische Meer sollte das weiße Meer und schließlich sollte Odessa Riga spiegeln.

Das Dritte ist eine Chimäre. Sie hat einen wuchernden Kopffortsatz, als würde hier etwas auf unentschiedene Weise, zwischen Erde und Anthropomorphismus, Mimikry betreiben. In dem Text von 1939 wird das Anthropomorphe der Gestalt betont. Den rechten Teil nannte er dort eine «Körperhälfte Europas». Die Falte bezeichnete Jahrreiss nicht nur als das «Rückgrat» Europas, er markierte das auch noch im Ton der Ewigkeit als souveräne Deklaration: «Wir bezeichnen sie für alle unsere künftigen Erklärungen als das Rückgrat Europas».²⁸ Die Falte ist ein stabiler Nervenkanal. Tatsächlich soll sie die Nerven kanalisieren. Mit ihr komme nämlich «eine seltsame Ordnung in das zerrissene Bild, das wir sonst von Europa haben.»²⁹ Wenn der Nutzer die graphologische Übung der Spiegelung ausführt, also aus der nervösen Unruhe unfixierter Augen in eine Rast wechselt, das Bild fixiert und so die zerrissene als geordnete Gestalt erkennt, dann hat er diese Tafel so genutzt, als ob er etwas wiedererkannt hätte. Die Blickführung ist auf eine mimetische Operation angelegt. Wenn die Tafel Teil einer Mediation ist, die machen lässt, dann lautet ihr Gebot an den Nutzer: «Blicke so, als ob du spiegelst». So kann der Nutzer die Umgestaltung von etwas wiedererkennen, was früher als Monster galt. Er kann eine verrückte Ähnlichkeit zum Titelblatt von Hobbes' *Leviathan* wiedererkennen, der sich über einer Landschaftsszene aufrichtet, um Monstrum eines monumentalen Subjekts zu sein. Wo der *Leviathan* seinen linken Arm streckt, um das Schwert zu halten, da liegt bei Jahrreiss Kleinasien, nun kein Landstrich mehr, sondern ein Körperglied. Wo der *Leviathan* seinen rechten Arm anwinkelt, um den Bischofsstab zu halten, das liegt Skandinavien, ein weiteres Körperglied. Europa posiert hier, und Karelien wird glatt zum Bizeps. Früher oder später geht die Phantasie vielleicht mit dem Nutzer durch. Die groteske Karikatur ist aber schon in Jahrreiss' emblematischer Bild-Text-Kombination angelegt. Wenn der Nutzer Jahrreiss' phantastische Anleitung mitmacht, dann erkennt er Europa nicht auf den ersten, aber mit einem erzwungenen mimetischen Blick und als Ergebnis einer graphologischen Übung wieder. Er wird dann ein Teilnehmer einer Spiegelung und ist dann auch mit einem Gesetz versorgt.

Europa tritt unheimlich und mit Anleitungen zur Wiedererkennung auf. Die kartographische Projektion, die seit der Renaissance in den optischen

²⁷ Pierre Legendre, *Gott im Spiegel* (1997), Wien (Turia + Kant) 2011, 179f.

²⁸ Jahrreiss, *System des deutschen Verfassungsrechts*, 21.

²⁹ Ebd.

und berechneten Systemraum verlegt wurde, verlegt Jahrreiss in das Intro zwanghaft träumenden Subjekts. Diese surreale Zeichnung findet sich am Beginn der Tafeln und Übersichten zur «Verfassung des Deutschen Reiches», weil Europa nach Jahrreiss zur «äußeren Souveränität» Deutschlands gehöre. So wie die Tafeln von einem Punkt außerhalb des souveränen Bewusstseins bedrängt werden, so wird die Verfassung Deutschlands von einer äußeren Gestalt bedrängt. «Der Raum» sei nämlich «durch das Meer gegliedert».³⁰ Die Wassermassen «glieder[n]» den Raum und versorgen ihn, wenn auch erst mit Hilfe des eingezeichneten Nervenkanals, mit jener «überraschenden Symmetrie», die Jahrreiss neun Jahre später noch zur «augenfälligen» und «überwältigenden Symmetrie» werden lässt.³¹ Eine Faltung im Papier, und die Dogmatik erfährt ihre «Involution», ihren artifiziellen Verschluss, mit dem sie gegenüber dem Realen auf Distanz gehen kann, um sich auszubilden.³² Alain Pottage hat die Technik der Einfaltung als einen Zug des Rechts ausgemacht.³³ Sie ist kein Akt der Rückbildung, sondern der Ausbildung. Eine solche Involution ist auch der Rückzug vom Realen, damit die Dogmatik imaginär raffiniert werden kann, auf dass auch ihre Nutzer ins Gesetz involviert werden.

Auf der Suche nach der Symmetrie kommen die Kulturtechniken vom Phantastischen und Surrealen nicht so schnell los. Jahrreiss ist nicht unbedingt ein Vorbild für das, was die symmetrische Dogmatik sein könnte. An ihm wird aber deutlich, worauf sie stoßen kann. Roger Caillois hat einmal gesagt, es sei an der Zeit, den «diagonalen Wissenschaft» eine Chance zu geben.³⁴ Man muss nicht vor Jahrreiss warnen oder sein Buch als idiosynkratische Lächerlichkeit abtun. Man muss ihn als Teil des juristischen Alltags wahrnehmen, in dem es Diagonalen gibt, die Kleckse mit Nervenkanälen, Anthropomorphismen mit gespiegelten Territorien, das Ganze mit dem System der Weimarer Verfassung und dann wieder der Ausbildung von Volljuristen verbinden. Die Idee juristischer Autonomie verdeckt diese Verbindungen, weil sie gegenüber dem Ideal der Autonomie exzessiv sind. Und doch gehören sie zu den Techniken, die erst für eine Resonanz zwischen der Gesellschaft und ihrem Recht sorgen. Erst in dem Nebeneinander von manifesten und nicht-manifesten Gesetzen kommt es zur Übertragung des Gesetzes und zur Reproduktion des Rechts. Jedes institutionelle System, behauptet Pierre Legendre, habe «die Einsätze der Reproduktion zu spielen». Damit

das politische Wesen einer Gesellschaft spricht, ist eine Einrichtung notwendig, durch die es plausibel – also menschlich repräsentierbar – wird [...]. Mit anderen Worten: Solch eine Diskurskonstruktion verlangt die Setzung einer Fiktion, in unserem Falle die Fiktion eines Subjektes [...]. Wir, als Angehörige der auf abendländische Weise instituierten Vernunft, sträuben uns gegen diese anfängliche Setzung [...]. Ein Wunder im Sinne des lateinischen «monstrum», ein irgend geartetes monumentales Subjekt gehört zum Rüstzeug dessen, was wir, ohne an solch Unvernunft zu denken, als Diskurs-des-Rechts bezeichnen.³⁵

³⁰ Jahrreiss, *System des deutschen Verfassungsrechts*, 39.

³¹ Jahrreiß, *Deutschland und Europa*, 22.

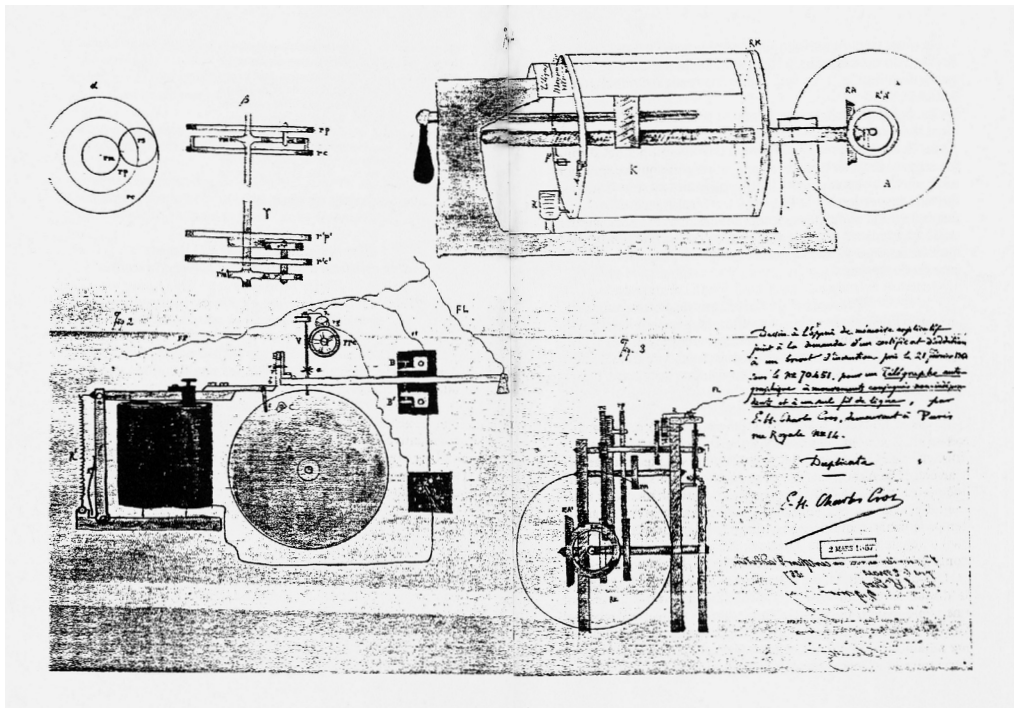
³² Alain Pottage, *The Fabrication of Persons and Things*, in: ders., *Mundy, Law, Anthropology, and the Constitution of the Social*, 1–39, hier 14.

³³ Zur Figur der Falte vgl. auch Pierre Legendre, *Das politische Begehren Gottes. Studien über die Montagen des Staates und des Rechts* (1988), Wien (Turia + Kant) 2012, 178–188.

³⁴ Roger Caillois, *Méduse et Cie*, Berlin (Brinkmann & Bose) 2007, 47–52, hier 52.

³⁵ Legendre, *Das politische Begehren Gottes*, 47.

Das Lehrbuch ist ein Teil solcher Diagonalen, die Gesellschaften zwar mit dem Gesetz versorgen, indem sie ein <monstrum> reproduzieren, deren graphologischer Vorgang aber auch eine frivole Maßlosigkeit offenlegt. Der Mensch wird in dieser Ausbildung dem Menschen ähnlich gemacht, aber nicht nur ihm. So etwas wie das System in Tafel und Übersichten kommt vor. Das lässt immer wieder mit der versteckten Verwechselbarkeit von Ordnung und Wahn rechnen. Es lässt auch damit rechnen, dass das Recht immer schon weiter in die Fabrikationen von Personen, Dingen und Verhältnissen involviert ist, als es die bescheidenen Beschreibungen seiner Autonomie angeben.



Charles Cros, Zeichnungen für den
«Télégraphe autographe», 1866

DAS PROBLEM «KINO»

Geschichte schreiben mit Bachelard und Simondon

«Ein Vorläufer wäre [...] ein Forscher, der schon vor langer Zeit einen Weg zu Ende gegangen ist, den erst vor kurzem ein anderer zurückgelegt hat. Die Neigung, Vorläufer zu suchen, zu finden und zu feiern, ist das deutlichste Symptom der Unfähigkeit zur epistemologischen Kritik. Bevor man zwei Wegstrecken nahtlos in einander übergehen lässt, sollte man sich zuerst vergewissern, ob es sich wirklich um ein und denselben Weg handelt.»

«Uns ist auch weniger wichtig, eine provisorische Lösung beizubringen, als darauf hinzuweisen, dass ein solches Problem Beachtung verdient.»

GEORGE CANGUILHEM¹

Die Idee und die Frage nach den Ursprüngen

Mit dem «Mythos vom totalen Film», einem Text, der in seiner Version von 1958 in *Was ist Film?*² enthalten ist,³ begibt sich André Bazin auf das Gebiet der Geschichtsschreibung und der historiographischen Methodik. Von seinem Autor direkt im ersten Band seiner «Sammlung» nach der «Ontologie des photographischen Bildes» platziert, erscheint der «Mythos vom totalen Film» dem Leser als ein historisiertes und heiteres Gegenstück zum theoretischen, ahistorischen, anthropologischen und sehr ernsthaften Eröffnungstext. Da dieser Aufsatz sicherlich zu Bazins bekanntesten zählt, möchte ich an dieser Stelle nur seine zentrale These in Erinnerung rufen:

Der Mythos, der die Erfindung des Films hervorgebracht hat, ist also die Vollendung des Mythos, der auf verworrene Weise mehr oder weniger alle Techniken der automatischen Wiedergabe im 19. Jahrhundert beherrschte, von der Photographie bis zum Phonographen. Es ist der Mythos eines allumfassenden Realismus, einer Wiedererschaffung der Welt nach ihrem eigenen Bild, einem Bild, das weder mit der freien Interpretation des Künstlers noch mit der Unumkehrbarkeit der Zeit belastet wäre.⁴

Dieser fundamentale Leitmythos prägt nach Bazin die gesamte Geschichte des Mediums, das seine Vollendung erst mit dessen Verwirklichung erreicht, in einer (Daseins-)Form, die bereits 1944 von René Barjavel in seinem *Cinéma total*.

¹ Georges Canguilhem, Der Gegenstand der Wissenschaftsgeschichte [1966], in: ders., Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie, hg. v. Wolf Lepenies, übers. v. Michael Bischoff und Walter Seitter, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1979, 22–37, hier 34, sowie ders., Das Normale und das Pathologische, hg. v. Maria Muhle, übers. v. Monika Noll und Rolf Schubert, Berlin (August) 2012, 186.

² Diese Version unterscheidet sich stark von der Originalversion des Artikels: André Bazin, Le Mythe du cinéma total et les origines du cinématographe, Critique, 6, 1. November 1946, 552–557.

³ Anm. d. Übers.: Wir behalten in den Zitaten die Übersetzung der deutschen Ausgabe von *Qu'est-ce que le cinéma?* von 2009 bei, die «cinéma» im Titel mit «Film» übersetzt und sonst je nach Kontext mit «Kino» oder «Film»: André Bazin, Der Mythos vom totalen Film, in: ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, übers. v. Robert Fischer und Anna Düpee, Berlin (Alexander) 2009, 43–49. Ansonsten übersetzen wir hier «cinéma» konsequent mit Kino, um den technisch-epistemischen Problemzusammenhang in seiner historischen Fassung zu markieren.

⁴ Bazin, Der Mythos vom totalen Film, 47. Diese Passage findet sich bereits in Critique, 556.

Essai sur les formes futures du cinéma beschrieben wurde, einem Buch, auf das Bazin hier mehrfach anspielt, ohne es explizit zu zitieren.⁵ Es ist zweifelsohne auch der Text, in dem der Messianismus Bazins am deutlichsten zum Ausdruck kommt – die Auffassung eines konstitutiven historischen Werdens, das in einer progressiven Vervollkommenung des Objektes besteht und seinen Endpunkt in der Erfüllung eines ursprünglichen Versprechens findet. Bereits Barjavel hatte die Vorstellung dieser «konstanten Evolution» des Kinos, die es zu einem «perfekten Zustand» führen sollte. Totales Kino. Ende der Geschichte.

Jedoch scheint es Bazin 1958 offensichtlich Vergnügen zu bereiten,⁶ diese Hypothese, die das historische Vorgehen zugleich rechtfertigt und auslöscht, als Schlussfolgerung aus der Lektüre des «schöne[n] Buch[es] von Georges Sadoul über die Ursprünge des Kinos»⁷ abzuleiten, dem ersten Band der *Histoire générale du cinéma*, deren Erstausgabe 1946 erschien. Die besondere Brisanz liegt nun darin, dass Bazin hier nicht etwa auf ein bestimmtes ästhetisches Urteil des Historikers Sadoul eingeht, das ihn als Kritiker beschäftigt hätte, oder auf einen bestimmten historischen Aspekt; er bezieht sich vielmehr, weitaus folgenreicher, auf die ideologische Kohärenz seiner historischen Methode:

Das schöne Buch von Georges Sadoul über die Ursprünge des Kinos hinterlässt paradoxerweise – trotz des marxistischen Standpunkts des Autors – den Eindruck von einer Verkehrung der Beziehung zwischen ökonomischer und technischer Entwicklung und der Phantasie seiner Pioniere. So wie sich die Dinge entwickelten, scheint mir, als müsse man [...] in Betracht ziehen, dass die grundlegenden technischen Erfindungen zwar glückliche und günstige, im Verhältnis zu der vorausgegangenen Idee der Erfinder aber eigentlich sekundäre Zufälle waren.⁸

⁵ Neben dem Titel lässt sich auch Bazins Ausruf «Das Kino ist noch nicht erfunden!» erwähnen (ebd.), der an Barjavels Aussage «Das Kino existiert noch nicht.» erinnert. René Barjavel, *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*, Paris (Denoël) 1944, 10. [Wenn nicht anders ausgewiesen, stammen alle Übersetzungen von Zitaten von Anne Ortner.]

⁶ In seinem Beitrag zum Sammelband *Opening Bazin* beschreibt Tom Gunning diese Geste Bazins als «somewhat perversely» und als «a highly ironic approach to Sadoul's book». Tom Gunning, *The World in Its Own Image: The Myth of Total Cinema*, in: Dudley Andrew und Hervé Joubert-Laurencin (Hg.), *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*, Oxford (Oxford University Press) 2011, 119–126, hier 120. In Gunnings Text bleibt der Artikel von 1946 unerwähnt.

⁷ Bazin, *Der Mythos vom totalen Film*, 43.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., 45.

In diesem ersten Satz des Textes steckt eine ironische Geste Bazins, der hinter dem lobenden Adjektiv den Befund eines «Eindrucks» kaschiert: Was die marxistische historische Methode wie ein latentes Bild «sichtbar gemacht» hat, ist genau genommen, dass «das Kino ein idealistisches Phänomen» ist. Somit hätte Sadoul für Bazin letztendlich das zutiefst ahistorische und unvordenkliche Wesen des Kinos – oder der Idee des Kinos – bewiesen und es von den ökonomischen, politischen und technischen Umständen seiner Materialisierung gelöst.

Und doch folgt Bazin im Verlauf seiner Rezension Sadoul durchaus. Wenn der Kritiker sich beispielsweise über die seltsame Existenz von «Wegbereitern» des Kinos wundert, die wohlgerne «eher Propheten» gewesen seien,⁹ tut er nichts weiter als das Vokabular des Historikers wiederaufzugreifen, dessen drittes Kapitel mit «Die Propheten des Kinos» überschrieben ist. Dieser erste Teil des Bandes von Sadoul beschäftigt sich, nach Joseph Plateau (der «die Prinzipien des Kinos» im Titel des ersten Kapitels «festlegt»), mit etwas, das man die «erste Welle» der Animationsversuche von zunächst gezeichneten und anschließend fotografischen Bildern nennen könnte, welche während der 1850–1860er Jahren mit den Bemühungen Dubosqs, Du Monts, Cooks und Bonnellis, Ducos du Haurons und anderer einsetzte. Sadoul vermittelt auf diesen Seiten in der Tat den «Eindruck», von dieser deutlichen historischen Diskrepanz geradezu erregt

zu sein, denn er findet bei diesen Männern Projekte oder Ideen formuliert, die dem außergewöhnlich nahe kommen, was erst dreißig bis vierzig Jahre später konkret umgesetzt wurde.¹⁰ «So» – schließt Sadoul – «standen damals Technik und Ökonomie der Realisierung dieser bewegten Fotografie im Wege, die einige bemerkenswerte Vordenker bereits deutlich vorhersahen.»¹¹

Was Sadoul hier beschreibt, entspricht weder dem Bazin'schen Messianismus, noch geht es aus dessen ontologischen oder idealistischen Vorannahmen hervor; bereits die Einführung der Ökonomie kompliziert die idealistischen Formulierungen des Kritikers. Vielmehr treffen sich diese Fragen mit Ansätzen in der jüngeren Forschung wie beispielsweise der «Geburt der Idee der Fotografie» von François Brunet, einem Historiker, der sich außerhalb der Filmwissenschaften verortet – und folglich Kategorisierungen umgehen kann, die unter dem Einfluss des schicksalhaften Jahres 1978 stehen, dem Jahr des berühmten Kolloquiums der International Federation of Film Archives (FIAF) in Brighton. In seiner Geschichte der Fotografie beschreibt Brunet eine Bewegung, die dem Bazin'schen Moment auf frappierende Weise ähnelt:

Die enzyklopädische Suche nach den Ursprüngen der Fotografie zielte darauf ab, die Erfindung der Fotografie oder das ihr innewohnende Projekt als einen uralten «Traum», als einen anthropologischen Archetyp zu definieren: ein natürliches, archeiopoietisches Bild, das nicht von Menschenhand gemacht sei, das Bild aus dem Mythos von Dibutadis oder des Turiner Grabtuchs, das heißt das *a-technische* Bild. Diese zutiefst idealistische bzw. theologische Definition hat schwer auf den Ausrichtungen der Historiografie und sogar der Theorie der Fotografie gelastet. [...] Als Traum oder Idee wird diese Vorstellung seit Menschengedenken die Imagination der Forscher angeleitet und auf diese Weise die Serie der konkreten historischen Materialisierungen wie ein universelles Abstraktum umspannt haben.¹²

Zwar wird Bazin von Brunet an keiner Stelle erwähnt, stattdessen führt er jedoch die *Histoire de la découverte de la photographie* (1925) von Georges Potonniée als Beispiel einer Geschichte an, deren grundlegende Hypothese «darin besteht, eine <Idee der Fotografie> zu setzen, die der Erfindung vorausginge».¹³ Auch Sadoul zitiert Potonniée, allerdings eher aus dessen *Origines du cinématographe* (1928), wobei er allerdings dessen zu simple und teleologische Sichtweise kritisiert.¹⁴ Bazin nimmt die Referenz ohne diese Distanznahme in seinem Aufsatz wieder auf. Die «Ontologie des photographischen Bildes» und der «Mythos vom totalen Film» scheinen hier und überhaupt also in einer sehr alten theoretischen Tradition verwurzelt zu sein.¹⁵ Die Kritik der Teleologie, welche die historischen Arbeiten zum *pré-cinéma* flankiert, ist durch einen anderen Fotohistoriker formuliert worden, Michel Frizot, der ein Kapitel seines jüngsten Buches zu Etienne-Jules Marey augenzwinkernd die «Historiographie der Illusion» nennt:

Der Pseudo-«Erfolg» des *Kinematographen*, der 1895 noch in keinerlei Hinsicht einen feststehenden Begriff darstellte, wird gemeinhin als die Suche nach einer Lösung für ein allgemeines Problem aufgefasst, das in Wirklichkeit niemals formuliert wurde: die Konkretisierung einer möglichst überzeugenden Imitation der perzeptiven Wirklichkeit.

¹⁰ Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. I. L'invention du cinéma, 1832–1897*, Paris (Denöel) 1946, 36–38.

¹¹ Ebd., 42.

¹² François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie [2000]*, Paris (Presses universitaires de France) 2012, 31.

¹³ Ebd., 33–34.

¹⁴ Sadoul, *Histoire générale du cinéma. I.*, 29. Die beiden Werke Potonniées werden von Sadoul in seiner Bibliographie zum Kapitel II, «La Photographie s'anime» aufgeführt, 33. Sowie Bazin, *Der Mythos vom totalen Film*, 46. Bazin führt hier «[den] Filmhistoriker Georges Potonniée [sic] ins Feld und gibt direkt danach ein wortwörtliches Zitat von Sadoul wieder, ohne dieses als solches zu kennzeichnen. Vgl. Georges Potonniée, *Histoire de la découverte de la photographie*, Paris (Publications photographiques Paul Montel) 1925; sowie ders., *Les Origines du cinématographe*, Paris (P. Montel) 1928.

¹⁵ Wie François Albera gezeigt hat, lässt sich diese Tendenz, «das Kino in eine technologische Zukunft zu 'projizieren'», die aus einander nahestehenden konzeptuellen Grundlagen hervorgeht, in der Rezeptionsgeschichte des Kinos von Beginn an häufig beobachten und gehört insofern zu seiner «Episteme» (Le Paradigme cinématographique in: 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, 66, Frühjahr 2012, 9–34, hier 31).

[...] Diese Geschichte betrifft heterogene «technische Objekte», als einzigartige und exklusive Einheiten entworfene Instrumente, wovon keines auf dieselben Strukturen antwortet und keines dieselben Effekte produziert. Es ist folglich unmöglich, diese Geschichte als eine lineare Entwicklung zu beschreiben, die einen Endpunkt besäße.¹⁶

Man kann sich der Deutung Michel Frizots hier nur anschließen. Und genau dies bildet im Übrigen den Rahmen einer Technikgeschichte, die es, wird sie als Archäologie der Maschinen und als Epistemologie der Dispositive gedacht,¹⁷ ermöglichen muss, die Singularität jedes Apparats zu begreifen in seiner Struktur, seiner Form, den Vorannahmen seines Entwurfs und seinen realen oder versprochenen Ergebnissen. Wenn nun die Linearität undenkbar ist, so kann es doch umgekehrt genauso wenig befriedigen, diese Geschichte in Konstellationen autonomer Singularitäten aufzulösen. Dieses Vorgehen würde es beispielsweise nicht erlauben, genau zu begreifen, was die Überraschung Sadouls auslöste: nämlich eben jene in großer Entfernung, aber dennoch absolut zeitgleich gemachten Erfindungen und die präzisen Formulierungen von Vorschlägen, die erst Jahre später umgesetzt werden sollten.

Doch ließe sich im Zitat von Michel Frizot eine Zweideutigkeit ausmachen: Wenn die Fülle optischer Maschinen im 19. Jahrhundert durch die «Suche nach einer Lösung für ein allgemeines Problem, das in Wirklichkeit niemals formuliert worden ist», begründet wird – eine Aussage, die der Bazin'schen Version der Geschichte entspreche –, muss man dann daraus schließen, dass gar kein «allgemeines Problem» existiert, das mehr oder weniger explizit formuliert würde und für das einige dieser Maschinen versucht haben, eine Lösung anzubieten? Immerhin hat Michel Frizot diese Position bereits selbst differenziert. Im Kapitel «Geschwindigkeit in der Fotografie. Bewegung und Dauer» seiner *Neuen Geschichte der Fotografie* (1994) war es ihm wichtig, die Forschungen Muybridges und seiner Zeitgenossen von jeglichem «kinematographischen Projekt» abzugrenzen; doch führt er zu diesem Zweck eine Unterscheidung ein:

Im allgemeinen verbindet man diese Experimente mit der Erfindung des Kinos (etwa zwanzig Jahre später). Doch eine derartige pseudohistorische, im nachhinein entwickelte Deutung der Entwicklung verkennt die wirklichen Ziele der damaligen Protagonisten. In den entscheidenden Jahren 1875 bis 1885 hatte kein Fotograf diese Rekonstruktion der Wirklichkeit, die wir «Kino» nennen, gesucht, geschweige denn sich überhaupt vorgestellt. Andere Theoretiker und Praktiker haben sich insbesondere für dieses Problem interessiert: Louis Ducos du Hauron (1864), Cook und Bonelli (1863–1865) sowie Henri Du Mont. Er schrieb 1861 in seiner Patentschrift: «Sich bewegende Personen sollen in all ihren Bewegungsphasen und mit dem Zeitintervall, das diese Phasen trennt, reproduziert werden.» Wegen der mangelhaften Technik standen all diese theoretisch sinnvollen Projekte nur auf dem Papier und harhten der Realisierung echter Momentaufnahmen mit hinreichender *Geschwindigkeit* (Schnelligkeit).¹⁸

Diese Passage nimmt eine historische Periodisierung vor und trifft eine theoretische Aussage. Frizot macht hier zwei distinkte Momente aus: einerseits die «entscheidenden Jahre 1875–1885», für die es ihm notwendig erscheint,

¹⁶ Michel Frizot, Étienne-Jules Marey chronophotographie, Paris (Nathan) 2001, 256. Die Tatsache, dass die «technischen Objekte» hier von Frizot in Anführungszeichen gesetzt werden, verweist eindeutig auf die Theorie und Begrifflichkeit Gilbert Simondons, eine Referenz, die jedoch nirgendwo expliziert wird.

¹⁷ Ich erlaube mir, in diesem Kontext auf zwei eigene Aufsätze zu verweisen: *Formes de machines, formes de mouvement*, in: François Albera, Maria Tortajada (Hg.), *Ciné-dispositifs*, Lausanne (L'Âge d'Homme) 2011, 260–279; und *Pour une archéologie des techniques cinématographiques. L'exemple du Kinemacolor*, in: Alessandro Bordina, Sonia Campanini, Andrea Mariani (Hg.), *L'Archivio/The Archive*, Udine (Forum) 2012, 163–169.

¹⁸ Michel Frizot (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln (Könemann) 1998, 244–245.

die «wirklichen Ziele der Protagonisten» und das, was «wir <Kino> nennen», radikal voneinander zu trennen; und eine ältere Phase andererseits, die durch die Arbeiten der ersten Hälfte der 1860er Jahre beschrieben wird, in denen Forscher sich im Gegensatz dazu «insbesondere für dieses Problem interessiert» hätten. So nimmt Frizot in dem Moment, wo er auf genau jene Periode und jene Arbeiten zurückkommt, die schon zur Überraschung Sadouls geführt haben, auch dessen Argumentation wieder auf: die vollkommene Ähnlichkeit des Problems, seine bewusste und präzise Formulierung und seine Nichtverwirklichung aufgrund «mangelhafte[r] Technik».¹⁹

Es habe also ein «Problem» (oder eine Problemstellung) gegeben, das sich explizit in den Begrifflichkeiten dessen definierte, was später das «Kino» werden würde. Das heißt – und hier artikuliert sich die theoretische Aussage, welche die Argumentation strukturiert –, diese «Rekonstruktion der Wirklichkeit, die wir <Kino> nennen», wird von mehreren Wissenschaftlern der 1850er als emergenter Forschungsgegenstand etabliert, verschwindet jedoch anschließend (in einer zweiten Phase) während der «entscheidenden Jahre», bevor er schließlich in den 1890er Jahren (oder später?) wieder auftaucht bzw. erneut formuliert wird. So stellt es einen gravierenden historiografischen Fehler dar, die Forscher der zweiten Phase in die Perspektive des «Kinos» zu setzen, denn dies wäre eine «pseudohistorische, nachträglich entwickelte Deutung der Entwicklung». Und doch scheint die vorhergehende Periode sich bei Frizot wie bei Sadoul – zur Genugtuung Bazins – dieser so stark vertretenen historiografischen Auffassung zu widersetzen.

Erfindung und Evolution der Probleme: Simondon mit Bachelard

Wie also dieses historische Zusammenspiel begreifen? Auf welcher Basis wäre es möglich, die betroffenen Periodisierungen, die wahren Kontinuitäten und Brüche auf die Probe zu stellen?

Es stellt sich letztendlich die Frage, ob das Problem, mit dem sich jeder dieser Erfinder auseinandersetzt, mehr oder weniger genau dem entspricht, was «wir <Kino> nennen». Denn, so meine These im Folgenden, es ist tatsächlich der Begriff des «Problems», der sich in diesem Kontext als zentral erweist.

Gilbert Simondon hat in seiner Arbeit über *Die Existenzweise technischer Objekte* von 1958 die Erfindung als «Problemlösung»²⁰ beschrieben. Dieser Begriff besaß für ihn eine große Tragweite, da er das Problem der Individuation in seiner Gesamtheit betraf und deshalb eine zentrale Rolle für seine Arbeit *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information* spielte, wie dies bereits Gilles Deleuze angemerkt hat:

Die Kategorie des «Problematischen» erhält in Simondons Denken insofern großes Gewicht [...]. Die Individuation ist demnach die Organisation einer Lösung, einer «Auflösung» für ein objektiv problematisches System.²¹

¹⁹ Sadoul schreibt hierzu: «Unglücklicherweise verwehrt ihnen die fotografische Technik ihrer Zeit ein zufriedenstellendes Funktionieren ihrer Kameras.» (*Histoire générale du cinéma*. I, 38). Diese Erklärung ist für Bazins Argumentation natürlich zentral: «Und wenn der Film noch nicht alle Eigenschaften des kommenden totalen Films hatte, dann gegen seinen Willen und nur weil seine Feen technisch nicht imstande waren, sie ihm zu schenken, auch wenn sie es gerne gewollt hätten.» (Bazin, *Der Mythos vom totalen Film*, 47.)

²⁰ Gilbert Simondon, *Die Existenzweise technischer Objekte* [1958], übers. v. Michael Cuntz, Zürich-Berlin (diaphanes) 2012, und *L'Invention dans les techniques. Cours et conférences* [1968–1974], Paris (Seuil) 2005.

²¹ Gilles Deleuze, Gilbert Simondon, Das Individuum und seine physikobiologische Genese, in: Davide Lapoujade (Hg.), Gilles Deleuze. *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2003, 127–138, hier 129 (zuerst 1966). Deleuze stützt sich hier auf die Teilveröffentlichung der Doktorarbeit Simondons aus dem Jahre 1964. Dieser hielt 1974 eine Vorlesung zur Problem(auf)lösung («La Résolution des problèmes»), die in Auszügen in seiner *Invention dans les techniques* enthalten ist, 305–325.

Aber, um nun genauer auf die Erfindung einzugehen: Die Einfachheit der Formulierung verweist auf einen komplexen kollektiven und historischen Vorgang, durch den ein technisches Objekt sich individualisiert im Laufe einer spezifischen Genese, die Simondon als ein Alternieren von «Konkretisation» und Differenzierung fasst. Die Evolution der technischen Objekte vollzieht sich also in einer Konfiguration abstrakter Phasen und Tendenzen hin zur Konkretisation, in Anpassungen an das Milieu und internen Umstrukturierungen, untergeordneten Innovationen und Erfindungen, die plötzliche Veränderungen auslösen oder einführen; Veränderungen, die eine Diskontinuität in der historischen Evolution des Objektes darstellen.

Diese Definition der Erfindung als Problemlösung setzt die Vorgängigkeit eines Problems voraus. Es wäre vorstellbar, dass diese Vorgängigkeit sich auf mehreren Ebenen situiert: auf der Ebene des bewussten Problems, das der gesamten Forschung tatsächlich präexistiert und diese motiviert; auf der Ebene des Problems, das auf die zufällige Entdeckung eines neuen Phänomens folgt und das für die Beschreibung des Verfahrens und seines konkreten Beitrags expliziert wird, die eine Patentierung erfordert etc. Doch existiert für Simondon eine Erfindung nur als die Lösung für etwas, das zu einem gegebenen Moment als ein Problem erscheint; es gibt, so Jean-Yves Chateau, eine «Form des Problems», die für die Erfindungssituation» charakteristisch ist.²²

Diese Simondon'sche Theorie der Erfindung kommt einer anderen Theorie sehr nahe, die Simondon sehr wahrscheinlich bekannt war, selbst wenn er sie nicht explizit zitiert: Gaston Bachelards Beschreibung der Evolution der Probleme in den Wissenschaften. Die *Étude sur l'évolution d'un problème de physique. La propagation thermique dans les solides*, die Doktorarbeit Bachelards, die er im Jahre 1927 verteidigte, war Georges Canguilhem zufolge «eine wissenschaftshistorische Studie, allerdings in einem ganz neuen Sinn».²³ Schon auf den ersten Seiten vertrat die Schrift eine starke These:

Man geht ohne weiteres davon aus, dass die wissenschaftlichen Probleme historisch in einer Anordnung wachsender Komplexität aufeinander folgen, ohne sich die Mühe zu machen, sich gedanklich so mit dem Problem auseinanderzusetzen, wie es sich der ursprünglichen Beobachtung gestellt hat und ohne zu definieren, in welcher Beziehung man ein Problem für komplex hält. Man vergisst dabei, dass die Klarheit der gefundenen Lösung sich in den Gegebenheiten widerspiegelt, Schemata liefert, welche die Erfahrung vereinfachen und leiten, und dass die partielle Lösung in ein allgemeines System eingefasst ist, aus dem sie zusätzliche Kraft schöpft.²⁴

Nach Bachelard kann ein Problem niemals von Beginn an in den Begriffen formuliert sein, die später seine Lösung ermöglichen. Die Neuartigkeit des Problems verhindert seine klare Erfassung und führt dazu, dass seine Formulierung als Problem unpräzise und obskur bleibt. Letztendlich «bedingen sich die Klarheit der Hypothesen und ihr Erfolg wechselseitig. Die Formulierung eines Problems kann niemals für klar und daher für einfach gehalten werden, solange das Problem nicht gelöst ist.»²⁵ Es gibt also sehr wohl ein der

²² Jean-Yves Chateau, *L'Invention dans les techniques selon Gilbert Simondon*, in: ders. (Hg.), *L'Intervention dans les techniques. Cours et conférence de Gilbert Simondon*, Paris (Seuil) 2005, 9–75, hier 29 (Herv. i. Orig.).

²³ Georges Canguilhem, *Die Geschichte der Wissenschaften im epistemologischen Werk Gaston Bachelards* [1963], in: ders., *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie*, 7–21, 8.

²⁴ Gaston Bachelard, *Étude sur l'évolution d'un problème de physique. La propagation thermique dans les solides*, Paris (Vrin) 1927, 7.

²⁵ Ebd., 88.

Forschung vorgängiges Problem, in diesem Fall die Frage «Wie verteilt sich Wärme in festen Körpern?», doch besteht dieses Problem nicht ausschließlich in einer allgemeinen Fragestellung. Es wird während der Annäherung an seine Lösung im Laufe der Forschungsarbeit fortwährend umformuliert. Letztlich kann das Problem seine exakte, klare und einfache Formulierung nur nach seiner (Auf-)Lösung erhalten. Es gibt nicht zuallererst das Problem, das auf Anhieb oder im Voraus in seiner Gänze gegeben ist, auf das anschließend ein Herantasten an die Lösung folgt, die dann das Objekt des einmaligen Moments der genialen Erfindung hervorbringt. Vielmehr kommt es zu einem kollektiven Forschungsprozess, der partielle Lösungen und Neubestimmungen des Problems, kontinuierliche Entwicklungen und plötzliche Richtungswechsel impliziert. Jede dieser partiellen Lösungen besitzt einen Grad an Autonomie: Sie wird innerhalb eines bestimmten Rahmens gedacht, verfügt über eine gewisse Effizienz, löst ein singuläres Problem und ermöglicht neue Resultate, geht aus einem spezifischen und potentiell produktiven System hervor. Jedoch tragen diese (partiellen) Lösungen ebenfalls zum kollektiven Lösungsprozess des allgemeineren Problems bei.

Diese Theorie des Problematischen und seiner Evolution scheint mir für die gesamte französische historische Epistemologie entscheidend zu sein und markiert zugleich die Zugehörigkeit Simondons zu diesem Ansatz. So wies Canguilhem darauf hin, dass das erste Kapitel von Bachelards Werk den Titel «Die Bildung der wissenschaftlichen Begriffe im 18. Jahrhundert» trug.²⁶ François Albera und Maria Tortajada wiederum haben daran erinnert, dass auch Foucault sich noch 1978 in diese Tradition einschrieb, insofern «das, was sie alle verbindet, das Anliegen ist, die Geschichte der <Bildung von Konzepten> zu schreiben.»²⁷ – ein definitorischer Ausdruck, den Foucault hier also bei Bachelard (und vermutlich vermittelt durch Canguilhem) entlehnt.

Bei gleichbleibenden Bedingungen konstituiert sich Simondons Theorie der Genese technischer Objekte nach einem ganz ähnlichen Modell. Die Entwicklung der technischen Objekte ist hier tatsächlich ganz grundlegend ein Prozess der Konkretisation, und diese kann wiederum «im Aspekt der Vereinfachung zum Ausdruck gelangen».²⁸ In der Tat entspricht die abstrakte Phase des technischen Objekts der ersten Phase der Problembildung, einer Phase, in der das Problem oder die Maschine noch nicht in ihrer eigenen Kohärenz aufgefasst werden, sondern zunächst als ein mögliches neues Gefüge [*agencement*] existierender Elemente, d. h. als ein Zusammenspiel von Konzepten, die bereits in anderen Kontexten konstruiert wurden, oder eine Montage von bereits ausgearbeiteten Dispositiven, deren Effekte kombinierbar erscheinen, da sie bestimmte Analogien aufweisen. Das technische Objekt tendiert also dazu, sich zu konkretisieren, sich durch die Reflexion über seine Form, über das, was seine eigene Kohärenz begründet, zu transformieren. Seine Geschichte verläuft somit genau wie die des Problems, innerhalb einer Geschichte, die von der Dialektik des Einfachen und des Komplexen durchwirkt wird:

²⁶ Canguilhem, Die Geschichte der Wissenschaften im epistemologischen Werk Gaston Bachelards, 8.

²⁷ François Albera, Maria Tortajada, *Le Dispositif n'existe pas!*, in: François Albera, Maria Tortajada (Hg.), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne (L'Âge d'Homme) 2011, 33.

²⁸ Simondon, *Die Existenzweise technischer Objekte*, 32.

Die Ursachen [der evolutiven Bewegung technischer Objekte] liegen im Wesentlichen in der Unvollkommenheit des abstrakten technischen Objekts. Aufgrund seines analytischen Charakters verbraucht dieses Objekt mehr Material und verlangt mehr Konstruktionsarbeit; logisch einfacher, ist es technisch komplizierter; denn es beruht darauf, dass mehrere vollständige Systeme zusammengebracht werden. Es ist anfälliger als das konkrete technische Objekt, denn die relative Isolierung jedes Systems, das ein funktionales Sub-Ensemble darstellt, bedroht, im Fall des Nichtfunktionierens dieses Systems, die Bewahrung der anderen Systeme.²⁹

So unterstehen die Evolution der Probleme und die Evolution der technischen Objekte gemeinsamen Gesetzen³⁰ und insbesondere einem allgemeinen Prinzip der Vereinfachung oder Klärung: Ganz schematisch beschrieben, folgt auf eine erste, konfuse Phase, in der die Einsätze und die Hierarchisierung der Gegebenheiten nicht erfasst werden, eine andere Phase, in der die wirkliche interne Logik des zu lösenden Problems verstanden wird. Diese Phase fällt zeitlich mit der tatsächlichen Lösung des Problems zusammen.

Demnach stellt sich nicht mehr die Frage, ob etwa der oben schon erwähnte Ducos du Hauron das Kino «antizipiert» hat oder nicht; es gilt vielmehr zu verstehen, worin sein eigentliches Problem besteht und in welchem Maße er zur Formulierung und eventuell zur partiellen Lösung jenes allgemeinen Problems beiträgt, das man «Kino» nennen könnte. Dies setzt voraus, dass man dieses Problem einkreist; doch impliziert dies nicht, dass die Formulierung des Problems durch Ducos exakt mit derjenigen Edisons übereinstimmen muss, oder mit der von den Lumières oder Pathé oder Porter... Ebenso wenig impliziert dies, dass Ducos bereits eine «Idee des Kinos» besaß, um den Titel von François Brunet zu paraphrasieren. Denn letzteren interessiert etwas völlig anderes: Es geht ihm darum zu begreifen, zu welchem Moment sich genau jene Idee der Fotografie formiert, die zur kulturell dominanten Definition des Mediums geworden ist, indem sie für die kulturelle Rezeption, die theoretische Konzeption, die Praktiken und die technische Evolution des 19. Jahrhunderts bestimmend wurde.³¹ Diese Idee kann sich sehr stark unterscheiden von jenen realen, konkreten Problemen der Erfinder der Fotografie, von der Aufgabe, die sie sich gestellt haben, von dem, was sie tatsächlich umgesetzt haben, und von dem, was man letztendlich als ihre epistemologischen Vorannahmen rekonstruieren kann.

Problematik eines Verfahrens: Charles Cros und die «bewegten Szenen»

Betrachten wir ein Beispiel. Im Jahre 1867 hinterlegte Charles Cros an der *Académie des sciences* einen versiegelten Umschlag – ein Verfahren, das den geistigen Schutz einer Idee gewährleistete. Dieser enthielt einen Text mit dem Titel «Aufzeichnungs- und Reproduktionsverfahren von Farben, Formen und Bewegungen». Dieses Schreiben wurde, auf Gesuch Cros', erst anlässlich der Übersendung von zwei farbigen Fotografien an die Akademie am 26. Juni 1876 geöffnet. Infolgedessen wurden in den *Comptes rendus hebdomadaires des séances*

²⁹ Ebd., 24.

³⁰ Eine Parallele, die meines Wissens bisher unbemerkt geblieben ist, auch wenn bereits angemerkt wurde, dass Simondon einige seiner Überlegungen Bachelard verdankt. Zur Idee einer «von Bachelard geerbten epistemologischen Perspektive» bei Simondon in Bezug auf einen anderen Aspekt, siehe auch: Vincent Bontems, *Quelques éléments pour une épistémologie des relations d'échelle chez Gilbert Simondon*, *Revue Appareil* 2, 2008, online verfügbar unter: <http://revues.mshparisnord.org/lodel/appareil/index.php?id=595>, gesehen am 22.2.2014.

³¹ Eine Idee, die sich zum «Paradigma» ausweiten kann, wie François Albera es in seinem Aufsatz «Le Paradigme cinématographique» für das Kino gezeigt hat (s. o.).

de l'Académie des sciences einige Absätze des Textes veröffentlicht, mit Ausnahme jener Passagen, in denen die technischen Prinzipien des Verfahrens der Farbfotografie beschrieben wurden.³² Dies geschah natürlich vor dem Hintergrund des Prioritätsstreits um die Erfindung der Farbfotografie zwischen Cros und Ducos du Hauron, die bis dahin Ducos beziehungsweise beiden gemeinsam zugeschrieben wurde, und zwar aufgrund ihrer voneinander unabhängigen Veröffentlichungen, die beide auf das Jahr 1869 datiert wurden.³³ Cros bewies hier, dass er die Prinzipien, die zur konkreten Realisierung des Projekts führen sollten, bereits zwei Jahre zuvor dargelegt und durch die beiden beigelegten Abzüge belegt hatte. Die Frage der Bewegung, die im Titel aufgeworfen wird, interessiert die Akademie zu diesem Zeitpunkt allerdings ganz offensichtlich nicht, denn bei der Lektüre des Textes schenkt sie diesem Abschnitt keine Aufmerksamkeit, obwohl er doch eine für das Jahr 1876 a priori noch völlig unbekannte Idee enthält. Diese Gleichgültigkeit der französischen Wissenschaftsinstitution scheint dafür zu sprechen, dass man dieser Frage zu jenem Zeitpunkt einen weit aus bescheideneren Platz zuwies, als man retrospektiv vermuten würde.

Der Text aus dem Jahre 1867 wurde in seiner Gesamtheit erst 1970 in der Ausgabe der gesammelten Werke Cros' in der *Bibliothèque de la Pléiade* veröffentlicht.³⁴ Doch erstaunlicherweise hat sich das Schweigen der Académie des sciences bis in die Geschichtsschreibung des Kinos und seiner «Vorläufer» hinein fortgesetzt, in der «dieser prophetische Text von glänzender Intelligenz (Cros nimmt den Farbfilm vorweg)», wie ihn die Herausgeber der *Œuvres complètes*³⁵ mit Formulierungen, die uns inzwischen vertraut sind, beschreiben, niemals Erwähnung findet und Cros bestenfalls (und auch dies nur sehr selten) in die Geschichten des *pré-cinéma* Eingang findet – und dies ausschließlich mit seinen Forschungen zum Ton.³⁶ Sein Manuskript stellt also ein «Verfahren zur Aufzeichnung und Reproduktion von Farben, Formen und Bewegungen» vor. Mehrere Aspekte sind hier bemerkenswert: Zunächst werden die Bewegungen an letzter Stelle genannt. Das Herzstück der Frage bildet also die Farbe. Ferner unterscheidet Cros zwischen zwei möglichen Zeitlichkeiten oder Schritten: Aufzeichnung und Reproduktion. Die erste Stufe ist also nicht das simple Korrelat eines Dispositivs, welches auf die zweite abzielt: Es handelt sich vielmehr um zwei a priori getrennte Verwendungsweisen, wie der erste Satz deutlich präzisiert: «Die Möglichkeit, bewegte Szenen aufzuzeichnen und diese wahlweise zu reproduzieren, ist sehr leicht verständlich.»³⁷

Es geht also darum, die Aufzeichnung «bewegter Szenen» zu ermöglichen – ein Projekt, das sich bereits a priori von der Reproduktion «sich bewegende[r] Personen» unterscheidet, welche Du Mont in dem Zitat von Michel Frizot angekündigt hat; und es geht darum, diese zu archivieren und nach Belieben zu reproduzieren. Aus meiner Sicht ist es außerdem wichtig, dass Cros diese «Möglichkeit» als «sehr leicht verständlich» betrachtet. Warum ist dies so leicht? Weil es sich nur darum handelt, zwei bereits bekannte Verfahren miteinander zu verschalten: erstens «das Spielzeug, das M. Plateau

³² Vgl. *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, t. 82, Januar–Juni 1876, 1514–1515 (Die Notiz ist nicht unterzeichnet bzw. personalisiert).

³³ Genau genommen werden sogar beide auf den gleichen Tag, nämlich den 7. Mai 1867 datiert, an dem durch einen unglaublichen Zufall an der Académie des sciences zeitgleich und voneinander völlig unabhängig zwei Berichte zu diesem Thema vorgestellt werden. Vgl. Ariane Isler-de Jongh, *Inventeur-savant et inventeur-innovateur: Charles Cros et Louis Ducos du Hauron. Les commencements de la photographie en couleurs*, in: *Revue d'histoire des sciences*, Vol. 35, 3, 1982, 247–273.

³⁴ Tristan Corbière, Charles Cros, *Œuvres complètes*, unter der Leitung von Louis Forestier und Pierre-Olivier Walzer, Paris (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade) 1970, 493–498 (diese Gesamtausgabe ist jedoch keineswegs vollständig, wie die spätere Publikation von zahlreichen unveröffentlichten Schriften beweist). In Cros' *Œuvres complètes*, die Jean-Jacques Pauvert 1964 publizierte, erscheinen unter dem hier angeführten Titel nur Auszüge aus den *Comptes rendus*. Der vollständige Text ist in der kleinen Sammlung wissenschaftlicher Texte Cros' abgedruckt worden, der Louis Forestiers Charles Cros von 1972 beigelegt ist (Paris [Seghers]).

³⁵ Cros, *Œuvres complètes*, 1219.

³⁶ Insbesondere bei Jacques Perriault, der seine Bewunderung für den Poeten und Erfinder nicht verhehlt und ihm einen beträchtlichen Teil seines Kapitels zum «Tongedächtnis» widmet. Vgl. J.-J. Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio-visuel*, Paris (Flammarion) 1981, vor allem 134–176.

³⁷ Cros, *Œuvres complètes*, 493. Man muss hierzu anmerken, dass die doppelte Erwähnung von Aufzeichnung und Reproduktion in den Patenten dieser Zeit sehr häufig vorkommt; doch betont Cros seinerseits gerade deren Unterscheidung, indem er beide Schritte nicht als ein fest aneinander gekoppeltes Funktionspaar oder Moment darstellt, sondern als zwei hierarchisierte und zeitlich versetzte Aufgaben.

erfunden hat und das er *Phenakisti(s)kop* genannt hat»,³⁸ und zweitens die Fotografie. Bereits hier wird deutlich, dass das von Cros vorgestellte Projekt nichts von einer ahistorischen, unvordenklichen Aussage besitzt: Sein Entwurf wird explizit durch zwei jüngere Erfindungen ermöglicht.

Nun entspricht diese Methode der Innovation durch Verbindung exakt jenen Beschreibungen, die Bachelard von der ersten Phase der Problembildung liefert, eine Zeit «in der man glaubt, ein Phänomen erklären zu können, indem man die Analogien wechselt»,³⁹ wie Canguilhem es zusammenfasst. Sie stimmt überdies perfekt mit Simondons Beschreibung der ursprünglichen Existenzweise technischer Objekte überein, mit der «abstrakten Form», in der das neue Objekt nicht nach seiner noch unbekannten, intrinsischen Logik konzipiert wird, sondern als ein Gefüge, eine Montage von bereits bekannten Objekten: «Die Integration in das Ensemble eröffnet in diesem Fall eine Reihe von zu lösenden Problemen, die technisch genannt werden und die tatsächlich Kompatibilitätsprobleme zwischen bereits gegebenen Ensembles sind», schreibt Simondon.⁴⁰

Retrospektiv betrachtet, steht diese Behauptung der Einfachheit in einem merkwürdigen Gegensatz zu dem historischen Abstand, der zwischen diesem Text von 1867 und jenem Moment liegt, in dem eine Maschine konkretisiert wird, die tatsächlich bewegte Szenen aufzuzeichnen und zu reproduzieren vermag. Denn hierzu bedurfte es noch mehr als zwanzig Jahre, während derer das Problem tiefgehenden Überarbeitungen unterzogen wurde, um auf völlig anderen technischen, theoretischen und epistemologischen Grundlagen wieder aufgegriffen zu werden.

Das Problem «Kino»

Doch entspricht das Problem (oder der Problemkomplex) von Charles Cros tatsächlich dem «Problem Kino»? Im ersten Teil seines Manuskripts von 1867 präsentiert Cros die Bandbreite der Möglichkeiten seines «Verfahrens»:

Theaterszenen, Tableaus aus *féerie*- und Ballettstücken, Straßenansichten, Episoden aus Schlacht, Sturm, Jagd, offiziellen Zeremonien, Rennen, Regatten etc. werden auf diese Weise in all ihren Wendungen festzuhalten sein und in ihrer ergreifenden Wirklichkeit reproduzierbar.⁴¹

Wie lassen sich ein solcher Satz und eine Auflistung, die in ein Programm oder einen Katalog von Gaumont, Pathé oder Edison passen würde, im Rückblick lesen, ohne dabei versucht zu sein, sie auf 1898 oder 1907 zu datieren, stünde das Verb hier nicht im Futur? Daraus zu schließen, dass Cros ein Vordenker war, der das Kino antizipiert hat, aber durch den technischen Stand seiner Zeit an dessen Verwirklichung gehindert wurde, ist verlockend. Doch erlaubt dies in keiner Weise, die konkrete und präzise historische Situation zu problematisieren, noch ihre Konsequenzen und Einsätze für die Technikgeschichte, Mediengeschichte oder die Wissensgeschichte, außer vielleicht an das Genie von Cros zu erinnern. Worauf

³⁸ Ebd. Cros gebraucht systematisch die Schreibweise «phénakistoscope». Ich gebe hier der heute gängigeren Schreibweise den Vorzug, korrigiere Cros jedoch nicht.

³⁹ Canguilhem, *Die Geschichte der Wissenschaften im epistemologischen Werk Gaston Bachelards*, 8.

⁴⁰ Simondon, *Die Existenzweise technischer Objekte*, 21.

⁴¹ Cros, *Œuvres complètes*, 494.

es mir jedoch ankommt, ist die Evolution eines Problems nachzuvollziehen, in dem Theorie, Technik und Epistemologie untrennbar miteinander verbunden sind.

Der Text, den Cros 1867 hinterlegt, wirft eine Reihe von Problemen auf: zunächst ein «eigenes» Problem – nämlich das, welches er formuliert und zu lösen meint und dessen Singularität und Kohärenz es genau zu erfassen gilt. Doch existiert dieses Problem nicht für sich allein. Es lässt sich zunächst danach fragen, ob Cros Versuche auf dem Gebiet der Bewegungsaufzeichnung bekannt waren – jene, die auch Frizot erwähnt. Die tiefe logische Differenz der jeweiligen Lösungsvorschläge, aber auch und vor allem der Formulierungen des Problems, lässt eine Zirkulation erahnen, die weniger durch Textlektüren entsteht als durch einen gemeinsamen historischen Kontext, der sich auf gemeinsame Quellen beruft. Weiterhin ist das Problem mit einem «allgemeinen System» verbunden, dem konzeptuellen Rahmen Cros', der dieses «Verfahren» innerhalb der Ordnung seiner Erfindungen, Apparate, Theorien und eventuell auch Gedichte verortet. Darüber hinaus kann es als ein Moment der «abstrakten Phase» eines breiteren Problems betrachtet werden, das mehrere klar voneinander unterschiedene Ausprägungen erhalten hat, aber dennoch eine eigene Nachkommenschaft der Problematik bildet, einen komplexen, nicht-linearen Herkunftszusammenhang, in dem Kontinuitäten und Brüche alternieren und der in jeder Phase vielfältige Verzweigungen erfährt. Folglich muss für jedes Problem und für jede einzelne Lösung der Abstand zum allgemeinen Problem nicht vermindert oder ignoriert, sondern genau ermessen werden – all die Abweichungen von Hypothesen, Methoden, Projekten, Einsätzen und Lösungsvorschlägen; und es gilt die potentielle Fruchtbarkeit dieser Abstände und Abweichungen durch eine präzise technologische und epistemologische Analyse der Maschinen und Diskurse zu beurteilen.

Dieses Gesamtproblem muss als «Kino» bezeichnet werden, obgleich dieser Begriff gewiss äußerst anachronistisch ist, da nur er – in Anführungszeichen, um zu verdeutlichen, dass es sich um die Bezeichnung eines Problems in seiner Herausbildung handelt und nicht etwa um eine kulturell konstituierte Maschinerie – auf einfache Weise den Knotenpunkt dieses komplexen und heterogenen Ensembles von singulären Forschungen zu benennen vermag. Doch kann dieser nur bestimmt werden, insofern das «Kino» hier als Problem aufgefasst wird, anstatt als Idee formalisiert oder essentialisiert zu werden, deren Definition stabil und unumstritten wäre. Ein Forscher benötigt ein Problem, keine Idee. Der anachronistische Charakter des Namens «Kino» verpflichtet zu einer historiografischen Problematisierung, in der, wie bei Bachelard erörtert, die anfängliche Komplexität des Problems, in der Form, in der es sich dem Forscher in seiner ganz spezifischen Besonderheit gestellt hat, sich nur in einer Epoche vollends rekonstruieren lässt, in der «die Klarheit der gefundenen Lösung sich auf die Gegebenheiten überträgt», selbst wenn eine Lösung in der Technik- anders als in der Wissenschaftsgeschichte, niemals einmalig und definitiv ist.

Aus dem Französischen von Anne Ortner

DEBATTE

MEDIENWISSENSCHAFT ALS THEORETISCH-POLITISCHES MILIEU

In letzter Zeit lässt sich eine Hinwendung von Teilen der Medienwissenschaft zu Fragen der politischen Theorie verzeichnen. Zugleich stellen sich angesichts aktueller Entwicklungen Fragen des Politischen in besonderer Dringlichkeit. Was kann hier der medienwissenschaftliche Einsatz sein – und wodurch ist er begrenzt? Im vorigen Heft beantwortete Thomas Waitz diese Frage mit Verweisen auf theoretische wie disziplinäre Verwaltungs- und Anwendungsfällen, politische Philosophie und Selbstmanagement. Die Debatte wird fortgeführt von Maria Muhle.

Die Frage nach dem politischen Einsatz der Medienwissenschaften lässt sich aus mindestens zwei grundlegend verschiedenen Perspektiven thematisieren: Auf der einen Seite steht die Frage nach den wissenschaftspolitischen Impulsen, die mit der Durchsetzung einer neuen Disziplin und ihres Selbst- bzw. Fremdverständnisses einhergeht.¹ Auf der anderen Seite steht die Frage nach dem Bezug medientheoretischer Impulse zu denjenigen, die derzeit in der politischen Theorie oder Philosophie diskutiert werden. Während die erste, wissenschaftspolitische Frage im zeitgenössischen politikphilosophischen Jargon einer administrativ-polizeilichen Logik folgt, insofern sie bestimmte und spezifische Zuordnungen vornimmt und durchzusetzen sucht – so z.B. welche Themengebiete, Fragestellungen und Problematiken in welcher Disziplin zu behandeln sind –, wäre zu fragen, ob die zweite Ausformulierung eines Bezugs von Medien und Politik bzw. Medienwissenschaft und politischer Theorie einen genuin politischen Einsatz hat oder haben kann. Gleichzeitig – und darin liegt die Logik des Politischen begründet – wäre eine derartige «Politik der Medien» ausschließlich in Auseinandersetzung mit den Positionen einer wissenschaftspolitischen «Polizei der Medien» möglich und nicht jenseits dieser.

¹ Vgl. hierzu die Debatte um das Papier des Wissenschaftsrats zur Forschung und Lehre in den Kommunikations- und Medienwissenschaften, besonders den auch von Thomas Waitz zitierten Text von Ulrike Bergermann, *Media mainstreaming?*, in: *Medienwissenschaft Rezensionen* 4/2007, 390–399, abgerufen unter: <http://www.gfm-medienwissenschaft.de/gfm/webcontent/files/positionen-bergermann-medrez.pdf> (gesehen am 17.1.2014).

Politische Dichotomien

In seinem Beitrag «Medienwissenschaft. Eine politische Praxis?» hat Thomas Waitz die hier aufgerufene Differenz als Leitunterscheidung der gegenwärtigen politischen Theorie adressiert. Im Anschluss an die Konturierung der Differenz von Politischem und Politik, die zuletzt Thomas Bedorf in seinem Beitrag «Das Politische und die Politik» in dem von ihm mit herausgegebenen gleichnamigen Band vornimmt,² stellt Waitz die «politische Differenz» in der Hegemonietheorie von Chantal Mouffe und Ernesto Laclau neben jene Differenzen, die Jacques Rancière und Alain Badiou respektive zwischen «Politik» und «Polizei» bzw. zwischen «Politik» und «Staat» aufmachen. Zugleich wirft er ihnen vor, «Momente des Politischen» nur «gespensterhaft»³ und unbestimmt denkbar werden zu lassen bzw. nur als auf «revolutionäre Umwälzungen» beschränkt. Hingegen geht Waitz' Appell dahin, ein «Politisches zu denken, das unterhalb solcher Ereignisse wirksam würde – etwa in mikropolitischen Praxen oder als Effekte medialer Verfahren, wie sie die Medienwissenschaft für Räume, Körper und Leben oder als Repräsentationspolitiken und Vorstellungen des Sozialen untersucht».⁴ Politische Wirklichkeit sei immer dichotomisiert.

Der Vorwurf an die zeitgenössische, *qua* Dichotomisierung der politischen Realität operierende politische Theorie ist folglich doppelt: Sie könne politische Momente nur unbestimmt und konturlos denken, und sie könne sie nur als Revolution denken. Damit verfehle sie einerseits das Verlangen nach konkreten politischen Einsätzen und bewege sich andererseits nicht auf einer alltäglichen, mikropolitischen Ebene, sondern auf derjenigen revolutionärer Umwälzungen, die heutzutage scheinbar in ungreifbare Ferne gerückt sind. Das grundlegende Problem dieser entgrenzten «politischen Differenz» liegt jedoch zuletzt, so Waitz, in der Möglichkeit, sich jeweils nur auf *eines* der Felder – also entweder auf Politik, Polizei, Staat oder aber auf dasjenige, das die Hegemonietheorie das Politische nennt, Badiou und Rancière wiederum die Politik – zu beziehen. Und natürlich fällt die Wahl derer, die mit dieser politischen Theorie arbeiten, hier nicht schwer, denn gerade in einer «Sphäre eines Politischen, dessen Ausgangspunkte in der Kunst oder Kulturtheorie selbst verortet werden», beschäftigt man sich lieber mit dem Politischen (und seinen revolutionären Höhenflügen) und vermeidet die «Niederungen» der Politik.⁵

Politische Dissense

So richtig diese Diagnose hinsichtlich des zunehmenden Hipness-Grades politischer Fragestellungen und Problematiken in Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaften und -praktiken ist, so ungenügend ist sie meiner Meinung nach für die Klärung der Frage, was eine Politik der Medien sein und leisten kann und

² Thomas Bedorf, Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz, in: ders., Kurt Röttgers (Hg.), *Das Politische und die Politik*, Berlin (Suhrkamp) 2010, 13–37.

³ Vgl. Tobias Nikolaus Klass, Das Gespenst des Politischen. Anmerkungen zur «politischen Differenz», in: Thomas Bedorf, Kurt Röttgers (Hg.), *Das Politische und die Politik*, Berlin (Suhrkamp) 2010, 303–334.

⁴ Thomas Waitz, Medienwissenschaft. Eine politische Praxis?, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 9, 2/2013, 168–172, hier 168.

⁵ Waitz, Medienwissenschaft. Eine politische Praxis?, 169. Rancière würde dieser Beschreibung einer Politik, die ihren Ausgangspunkt in Kunst und Kultur nimmt, widersprechen, da derart zwei getrennte Sphären vorausgesetzt werden, eine der Politik und eine der Ästhetik. Gerade dagegen richtet sich Rancières politische Ästhetik.

inwiefern medienwissenschaftliche Strategien und Denkfiguren nicht nur auf politische Momente in besonderem Maße reflektieren, sondern selbst politisch sein oder werden können.

Ein grundlegendes Problem der politischen Theorie ist es bestimmt, den Zusammenhang der beiden Pole jener «politischen Differenz» bzw. die «Gegensätze» zweier Felder wie Politik und Polizei bzw. Staat zu denken. Ich werde mich im Folgenden auf das politische Denken von Jacques Rancière beschränken und versuchen zu zeigen, dass zumindest dessen Entgegenstellung von Polizei und Politik gerade *keine* Dichotomie disjunkter, also sich gegenseitig ausschließender Begriffe bezeichnet. Vielmehr scheint es sich dabei um das Ineinandergreifen zweier Strategien oder, um mit Rancière selbst zu sprechen, zweier «Logiken» zu handeln: der polizeilichen Logik der Ungleichheit und der politischen Logik der Gleichheit. Diese beiden Logiken verteilen Sinnliches auf unterschiedliche Weise im Raum des Sicht- und Sagbaren: Während die Polizei spezifische Rollen mit spezifischen Personen, Orten und damit Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten verknüpft und so eine im platonischen Sinne «harmonische» Aufteilung des Sinnlichen vornimmt, geschieht Politik in der Unterbrechung dieser Zuordnung durch die Aktualisierung einer grundlegenden, axiomatischen Gleichheit. Die «Momente» der Politik ereignen sich dabei ebenso in explizit revolutionären Zusammenhängen⁶ wie in alltäglichen Szenen⁷ und suspendieren jeweils eine hierarchische Aufteilung, in der z.B. die Frauen aufgrund ihrer Privatheit nicht Anteil haben am politischen Leben oder der Arbeiter keinen Anteil an der Welt des Müßiggangs. Gerade diese Entgegensetzung von Privatem und Öffentlichem, d. h. von Nicht-Politischem und Politischem ist folglich nur unter repräsentativen Gesichtspunkten zu denken. Hannah Arendt hat diese Argumentation in ihrem erstaunlichen Buch *Über die Revolution* hinsichtlich der Französischen Revolution gewendet, die sie als soziale und damit als nicht-politische delegitimiert; einzig die amerikanische Revolution ist, so Arendt, ob ihrer Freiheit von Not und damit von Notwendigkeit in der Lage, ein Politisches zu begründen.⁸ Rancières Politikverständnis ist einer solchen Einschätzung diametral entgegengesetzt, insofern es nicht darum gehen kann, dass Politik etwas als nicht-politisch ausgrenzt, sondern im Gegenteil dasjenige, was gemeinhin als nicht-politisch, weil sozial gilt, in den Raum des Politischen wieder einzuführen, d. h. als *Politisches* denkbar zu machen.⁹

Insofern es sich also bei dem Gegensatzpaar Polizei und Politik gerade *nicht* um eine Dichotomie handelt, sondern, wie er formuliert, um einen *Dissens*, muss ihr Bezug als ein immanenter verstanden werden. Damit sind zwei Dinge gemeint: Erstens, dass es gerade *nicht*, wie oben bereits erwähnt, möglich ist, sich ausschließlich auf eine der beiden Logiken zu beziehen – auch und gerade nicht auf die theoriepolitisch «interessantere», nämlich die Politik; und zweitens, dass dieser unauflösbare Zusammenhang zugleich meint, dass es kein Außen der Macht gibt, keinen von der Macht (oder Polizei) unkontaminierten

⁶ Wie bspw. Olympe de Gouges Aussage: «Wenn die Frau das Recht hat, das Schafott zu besteigen, dann hat sie ebenfalls das Recht, die Rednertribüne zu besteigen.» Olympe de Gouges, *Die Rechte der Frau und Bürgerin*, in: Francesca Raimondi, Christoph Menke (Hg.), *Die Revolution der Menschenrechte*, Berlin (Suhrkamp) 2011, 54–57, hier 56, sowie Jacques Rancière, *Wer ist das Subjekt der Menschenrechte?*, in: Raimondi, Menke (Hg.), *Revolution*, 474–490, hier 482.

⁷ So in Rancières zwar aus dem erweiterten revolutionären Kontext von 1830 bzw. 1848 stammenden Beispielen der dichtenden Arbeiter bzw. des müßigen Parkettlegers. Vgl. u. a. Jacques Rancière, *Ästhetische Trennung, ästhetische Gemeinschaft*, in: Friedrich Balke, Harun Maye, Leander Scholz (Hg.), *Ästhetische Regime um 1800*, München (Fink) 2009, 259–277, hier 271–272.

⁸ Vgl. Hannah Arendt, *Über die Revolution*, München (Piper) 1974.

⁹ Rancière kritisiert Arendts Trennung von privatem und politischem Leben, insofern damit die Frage der Politik von Anfang an neutralisiert wird: «Die Frage ist vielmehr, wo genau man die Grenze zieht, die das eine Leben vom anderen trennt. Die Politik verhandelt diese Grenze. Politik ist jene Tätigkeit, die diese Grenze erneut in Frage stellt.» Rancière, *Wer ist das Subjekt der Menschenrechte?*, 482.

Ort, an dem Politik ungestört geschehen würde. Vielmehr ist Politik immer nur in Auseinandersetzung mit den Strategien der Polizei denkbar, als deren Unterbrechung und Neuordnung bzw. als Neuaufteilung ihrer Elemente.

Die Kehrseite der Macht

Dass kein Außen der Macht existiert und Politik immer nur als eine immanente Auseinandersetzung mit Machtstrategien stattfindet, hat bereits Foucault gezeigt. In seiner Machtanalytik, und besonders in den Untersuchungen zum biopolitisch-gouvernementalen Regime, formuliert er diese Einsicht: Denn der zentrale Einsatz biopolitisch-gouvernementaler Strategien ist nicht so sehr, dass sie sich auf das Leben anstatt auf juristische Subjekte oder disziplinäre Individuen beziehen, sondern vielmehr, dass sie damit einen «positiven» Bezug ermöglichen, positiv in dem Sinne, dass die Machtstrategien die lebendigen Kräfte der Bevölkerung aufnehmen und zu ihrem Leitmotiv machen: Dabei geht es nicht darum, eine Machtpolitik zu bestimmen, die qua vitalistischer Impulse zu sich käme, sondern vielmehr die Funktionsweise einer Macht zu beschreiben, die die Dynamiken eines als «positiv», «vital», «lebendig» bestimmten Lebens imitiert, um so in ihrer Ubiquität positiv, und nicht repressiv, zu erscheinen.¹⁰

Meine These wäre nun, dass Rancière gerade *nicht* hinter diese Einsicht zurückfällt und dass sein Begriff der Politik, den er im Gegensatz zu Foucault einführt, nicht jenseits von Macht (oder Polizei) ent- und bestehen kann. Denn der Rancière'sche Begriff der Politik ist der Foucault'schen Logik der Macht entlehnt, er bezeichnet seine Kehrseite. Und insofern überrascht es auch nicht, dass Foucault gerade in einem Interview mit Rancière aus dem Jahr 1976 diese Einsicht im Zusammenhang seiner Überlegungen zum Begriff der Plebs oder des Plebejischen als widerständiges – politisches – Moment formuliert: Es gibt, so Foucault, «etwas Plebejisches» in allen Klassen und Gruppen der Gesellschaft, das verschiedene Formen, Ausbreitungen, Energien annehmen kann. Folglich ist dieses plebejische Etwas nicht das Außen der Machtbeziehungen, sondern «ihre Grenze, ihre Kehrseite, ihr Nachhall [*contrecoup*]» – Widerstand und Macht sind aufs Engste miteinander verbunden: Das Plebejische antwortet auf jede Bewegung der Macht mit einer Gegenbewegung und motiviert dadurch zugleich jede neue Entwicklung derselben. Die Macht als vielförmige Produktion von Herrschaftsbeziehungen wird notwendig begleitet von einem ebensolchen Netz aus Widerständen, die umso wirksamer sind, je enger ihr Ursprung an die Entwicklung der Macht gekoppelt ist: «Der Widerstand gegen die Macht braucht nicht von anderswoher zu kommen, um wirklich zu sein, aber er sitzt auch nicht in der Falle, weil er der Weggefährte der Macht ist.»¹¹ In diesem Sinne muss auch die leidige Annahme zurückgewiesen werden, Foucault selbst würde den Widerstand in jene «Körper und Lüste» verlegen, die sich den Machtrelationen entziehen würden, wie dies in den

¹⁰ Dass es Foucault nicht um die Bestimmung einer solchen Dynamik des Lebens geht, sondern dass auch hierin bereits eine Strategie der Biomacht zu erkennen ist, hat er nicht nur in der Herausarbeitung der Historizität des Lebens in *Die Ordnung der Dinge*, sondern auch in der daraus resultierenden Beschreibung gouvernementaler Machtstrategie gezeigt.

¹¹ Michel Foucault, *Mächte und Strategien* [1977], in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Band III, 1976–1979, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2003, 538–550, hier 542, 547.

Untersuchungen der Selbstpraktiken und der Ästhetik der Existenz zum Ausdruck käme. Es mag sein, dass Foucault mit dieser Möglichkeit kokettiert hat, mit seiner Machtanalytik ist sie hingegen inkonsistent, und es ist das Verdienst der neueren Foucault-Forschung v.a. im Bereich der Gouvernamentalitäts-Studien, genau dies gezeigt zu haben, nämlich dass Selbstregulierung auch im Sinne der Selbsttechniken sich in keiner Weise der Fremdregulierung entzieht, sondern vielmehr zu deren integralem Baustein wird.¹²

Für eine Politik der Medienwissenschaften

Nun bleibt natürlich zu Recht zu fragen, was eine solche zeitgenössische politische Theorie für die Medienwissenschaften leisten kann, und zwar derart, dass bspw. die Frage nach dem «Medienkonsum der Jugendlichen» oder der sogenannten «bildungsfernen Schichten» eine politische Frage (und keine polizeiliche bzw. nicht ausschließlich ein Problem eines «technischen Politikverständnisses») ist. Denn darin besteht gerade der politische Anspruch Rancières, der besagt, dass es keine besseren und schlechteren politischen Fragestellungen gibt, dass die Frage nach dem Medienkonsum bildungsferner Schichten nicht weniger politisch sei als diejenige nach den gegenwärtigen Krisen des neoliberalen Kapitalismus. Gerade das hieße, einen Gegensatz zwischen großen und kleinen politischen Ereignissen, zwischen «revolutionären Momenten» und Mikropolitik wieder einzuführen, der von Waitz zu Recht kritisiert (jedoch Rancière zu Unrecht unterstellt) wird. Diese Benennung von etwas als großes historisches Ereignis ist damit nicht zuletzt eine polizeiliche Strategie moderner Geschichtspolitik.

Politik entsteht also in Momenten der Um- oder Neuordnung bestehender Rollenverteilungen, in Momenten des Unvernehmens, wie Rancière es paradigmatisch am Dissens zwischen Patriziern und Plebejern auf dem Aventin gezeigt hat.¹³ Politik aktualisiert folglich das grundlegende Prinzip des ästhetischen Regimes, dasjenige der Gleichgültigkeit. Dieses besagt, dass alles in jeder Form und von jedem gesagt, gezeigt und geschrieben werden kann, und zwar zugleich ästhetisch wie politisch. Dass also etwas nicht nur nicht der Darstellung unwürdig sei, sondern dass es auch keine festgeschriebenen Regeln gebe, die bestimmten, was wie am besten gesagt werden dürfe oder sollte und wie etwas nicht gesagt werden könne, so wie es die klassischen Gattungspoetiken genauso wie die repräsentative hierarchische Politik vorgeschrieben haben.

Diese Logik, so würde ich abschließend gerne vermuten, ist eine, die das Feld der Medienwissenschaften grundlegend bestimmt, und zwar insofern, als diese im besten Sinne «disziplinenübergreifend» funktionieren. Medienwissenschaften sind anti-, trans- oder interdisziplinär, insofern sie nicht allein die Frage nach den Einzelmedien stellen. Vielmehr erfährt der Medienbegriff in der Diskussion um seine «Offenheit» eine Neukodierung im Sinne eines Begriffs des «Milieus» – und zwar als ein theoretisches Milieu für die

¹² Vgl. u. a. Thomas Lemke, Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann (Hg.), *Gouvernamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2000, sowie Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2007.

¹³ Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2002, bes. Das Unrecht: Politik und Polizei, 33–54.

Fragestellungen anderer, klassischer Disziplinen, wie diejenigen der Literatur- und Filmwissenschaften, der Kunstgeschichte, Philosophie, Politikwissenschaften und Soziologie sowie in letzter Zeit vermehrt auch des Rechts und der Wissenschaftstheorie (mit der die Medienwissenschaft den Milieubegriff teilt).¹⁴ Mit der Absage an die modernistische Medienspezifik, im Sinne eines Clement Greenberg, verkörpern die Medienwissenschaften die Infragestellung einer repräsentativen und disziplinären Zuordnung der Problematiken, ohne deswegen die Ab- oder Auflösung der klassischen Disziplinen zu fordern oder für richtig zu halten. Vielmehr besteht die Chance der Medienwissenschaften gerade darin, dass sie eine Art Remedialisierung verschiedener Fragestellungen und Problematiken vornehmen, die allein in einer Disziplin möglich ist, die keine Disziplin, sondern «alle» Disziplinen ist.¹⁵ Der Streit um den Medienbegriff und die Medienwissenschaften wäre folglich ein nicht nur theoriepolitischer, sondern ein im Rancière'schen Sinne politischer Streit.

Natürlich birgt diese Argumentation die Gefahr, dass der Medienwissenschaft mangelnde Spezifität vorgeworfen wird, wie es nicht nur der Wissenschaftsrat tut, sondern gerne auch die anderen, tradierten Disziplinen. Interessanter wäre jedoch der Versuch, gerade diese Unbestimmtheit als paradigmatischen Einsatz der Medienwissenschaft zu denken. Denn dann würde die Medienwissenschaft gerade lehren, dass es keine bestimmten Fragestellungen gibt, die ausschließlich von bestimmten Fächern und Experten geklärt werden können. Vielmehr würde sie das Milieu, die Bühne oder Szene liefern, in denen diese repräsentativen und hierarchischen Zuordnungen unterlaufen würden – und in diesem Sinne wäre sie politisch.

¹⁴ Vgl. die Studien zum Milieubegriff bei Georges Canguilhem, *Das Lebendige und sein Milieu*, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin (August) 2009, 233–279, sowie Gilbert Simondon, *Die Existenzweise technischer Objekte*, Zürich-Berlin (diaphanes) 2012. Diese Ansätze werden in der zeitgenössischen Medienwissenschaft vermehrt unter der Fragestellung einer Ökologie der Medien aufgegriffen, vgl. Erich Hörl, *Tausend Ökologien. Der Prozess der Kybernetisierung und die Allgemeine Ökologie* in: Dierich Diederichsen, Anselm Franke (Hg.), *The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen*, Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin (Sternberg Press) 2013, 121–130.

¹⁵ Vgl. hierzu die Diskussion von «Medialität» sowie der Medienwissenschaften als «Metawissenschaft» in Bergermann, *Media mainstreaming?*.

KUNST – KÜNSTE, MEDIUM – MEDIEN: FILM ALS ZENTRALE INSTANZ¹

Ein Debattenbeitrag zum Verhältnis von Kunst und Medienwissenschaft

Seit einigen Jahren tauchen innerhalb der Medienwissenschaft nicht nur verstärkt theoretische Bezüge insbesondere zu ästhetischer Theorie auf, sondern auch explizite Bezugnahmen auf Kunstwerke. Findet hier ein Diskursfeldwechsel an theoretisch heiklen Stellen statt, die ohne eine Ausweichbewegung nicht zu besprechen sind? Wird Kunst funktionalisiert, als Anderes, Unverfügbares beschworen, als ein Refugium von Autonomie im Zeichen des Megakapitalismus? Oder dienen Bezüge auf Kunst als Theorie-Illustrationen – und was hieße das?

Die ZfM setzt diese Debatte fort. Michaela Ott, Professorin für Ästhetische Theorien, und André Rottmann, Kunstwissenschaftler und Beiratsmitglied der Texte zur Kunst, haben diskutiert, ob beider Erkenntnisverfahren – die der Kunst und die der Medienwissenschaft – als verschränkte oder geschiedene verstanden werden sollten. Filmwissenschaftler Chris Wahl, Professor an der HFF Potsdam, plädiert dagegen dafür, den Film als die zentrale Bezugsgröße für beide zu betrachten.

Wer viele Texte über Filme liest, dem fällt unweigerlich auf, wie oft darin die Wörter «Medium» und «Kunst» vorkommen; genauso bald wird allerdings klar, dass deren Verwendung keiner klaren Definition folgt. Es scheint keine Einigkeit darüber zu bestehen, ob und wann ein Film Medium oder Kunst ist und was das bedeutet. Genauso unklar ist der Begriff «Film» selbst. Häufig wird er mit dem Begriff «Kino» synonym gesetzt, dann wieder von diesem abgegrenzt, ohne dass es diesbezüglich eine einheitliche Logik gäbe.

Geoffrey Nowell-Smith schreibt in der Einleitung zu der von ihm herausgegebenen *Geschichte des internationalen Films*:

Es geht um eine Geschichte des Films als Kunst und als Institution, nicht um eine Geschichte des Mediums Film an und für sich. Das Buch kommt nicht auf alle Anwendungen des Films zu sprechen, sondern konzentriert sich auf die, durch deren Zusammenwirken sich die ursprüngliche Erfindung der «lebenden Bilder» auf Zelloid zu dieser wunderbaren Institution gewandelt hat, die wir als «Kino» kennen.²

¹ Für seine sehr hilfreichen Kommentare zu einer frühen Version dieses Textes möchte ich Nicholas Baer ganz herzlich danken.

² Geoffrey Nowell-Smith, Allgemeine Einführung, in: ders. (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart, Weimar (Metzler) 1998, XI–XIV, hier: XI. (*The Oxford History of World Cinema* 1996.)

Film gibt es demnach als Kunst, als Institution, als Medium (an sich), auf Zelluloid und im Kino. Für Nowell-Smith bilden «Kunst» und «Institution» sowie «Zelluloid» und «Kino» zusammen das Bedeutungsfeld von «Film», dem er in seinem Buch die volle Aufmerksamkeit widmen will. Der Begriff «Medium» dagegen scheint dieses Bedeutungsfeld und andere «Anwendungen» zu umfassen.

Dieser kurze Absatz wirft beispielhaft einige immer wiederkehrende Fragen auf: Ist Film nicht generell eine Kunst, sondern gibt es nur künstlerische Filme? Ist der Film selbst ein (künstlerisches) Medium oder ist das Kino ein Medium des Films? Und was ändert daran eigentlich die Digitalisierung, die bei Nowell-Smith noch keine große Rolle spielen konnte? Solchen und ähnlichen Problemen hat sich vor wenigen Jahren bereits D. N. Rodowick in seinem Buch *The Virtual Life of Film* gewidmet,³ und zwar in Rückbezug auf Stanley Cavell und Noël Carroll. So klug seine Gedanken und die seiner Gewährsleute zwar im Einzelnen sind, am Ende bringen sie doch keine Klarheit darüber, in welchem Verhältnis Film, Kino, Kunst und Medium eigentlich stehen. Um es kurz zu machen: Ich halte eine sinnvolle Zuordnung nur dann für möglich, wenn man dazu übergeht, die Begriffe «Kunst» und «Medium» konsequent gegen ihre Pluralformen «Künste» und «Medien» zu setzen, und möchte dies im Folgenden in Bezug auf den Film und das Kino demonstrieren.

Was Film ist, davon hat heute schon jedes Kleinkind eine ungefähre Vorstellung. Es mag deshalb auf den ersten Blick unnötig erscheinen, über eine Definition dieses Begriffs nachzudenken. Sobald aber tatsächlich versucht wird, die Sache auf den Punkt zu bringen, treten sehr schnell unüberbrückbare Differenzen zu Tage: Für die einen ist Film untrennbar mit dem *Filmmaterial* – seiner etymologischen Herkunft und seinem jahrzehntelangen Träger – verbunden, für andere mit dem Kinofilm, also mit einem speziellen Aufführungsort; beides sind mediale Zuweisungen. Wieder andere denken ausschließlich an den Spielfilm oder sogar an den so genannten Arthouse-Film und nehmen damit eine formal-inhaltliche bzw. eine künstlerische Bestimmung vor. Auf der anderen Seite des Spektrums gibt es diejenigen, die einen möglichst breiten Filmbegriff anstreben, der den Film mit einem «audiovisuellen Bewegtbild» gleichsetzt und der die verschiedensten Aufnahme- und Verbreitungsmedien sowie inhaltlichen und formalen Ausrichtungen einschließt. Carroll hat in *Theorizing the Moving Image* energisch für die Verwendung dieses englischen Begriffs, der mit *movie* auch eine kolloquiale Kurzform hat, plädiert. Im Deutschen gibt es aber das Problem, dass «Bewegtbild» viel zu sperrig ist, um sich jemals außerhalb wissenschaftlicher Literatur durchzusetzen. Es scheint also kein Weg daran vorbeizugehen, auch weiterhin von «Film» zu sprechen.

Ein Film gehorcht – wenn man zum Zweck dieser Bestimmung auf die entsprechende Definition von Carroll rekurriert,⁴ diese allerdings nicht nur paraphrasiert, sondern auch rafft und zuspitzt – folgenden drei Kriterien:

1. Wir haben es mit einer aufgezeichneten, also vermittelten Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit zu tun, mit einem Ereignis, das allerdings nicht *live* ist.

³ Vgl. D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, London (Harvard UP) 2007.

⁴ Vgl. Noël Carroll, *Towards an Ontology of the Moving Image*, in: Cynthia A. Freeland, Thomas E. Wartenberg (Hg.), *Philosophy and Film*, London, New York (Routledge) 1995, 68–85.



Abb. 1 Lichtburg Berlin, 1929

2. Wir haben es mit Bewegung zu tun, ob mit der tatsächlichen Bewegung der Aufnahme- oder Abspielgeräte oder mit dem erzeugten Eindruck von Bewegung; tatsächlich gibt es auch immer dann Bewegung, wenn oberflächlich keine wahrnehmbar ist.

3. Wir haben es mit durch ein Gerät vermittelten fließenden Bewegungsbildern zu tun, die daher *immer potentiell* mit einem maschinell aufgezeichneten, ebenso fließenden Ton gekoppelt werden können; das war auch schon zu Zeiten des Stummfilms so.

Die Betonung des Vermittlungsvorgangs und der involvierten Geräte macht schnell deutlich, dass der Film ein Ereignis ist, das von verschiedenen, aber nicht unbedingt von bestimmten *Medien* abhängig ist. Er wird von ihnen aufgenommen und abgespielt sowie, muss man hinzufügen, auch gespeichert. Verwirrung setzt dann ein, wenn dieses Ereignis «Film» mit dem Speichermedium «Film» (bei Nowell-Smith: «Zelluloid») gleichgesetzt wird, was bei cinephilen Puristen bis heute üblich ist. Ein Film kann aber genauso gut auf einem Magnetband oder als digitaler Code gespeichert werden, er bleibt noch immer ein Film. Ein Film ist ein Film, auch wenn er nicht auf Film ist. Der Film als Ereignis ist kein Medium unter Medien, kein Medium im kommunikationswissenschaftlichen Sinne. Er ist deshalb auch kein «künstlerisches» Medium, wie man es oft liest, insofern damit «unterschiedliche Materialien und Verarbeitungsformen»⁵ der verschiedenen Künste gemeint sind.

Das Kino dagegen ist nichts anderes als ein mögliches Verbreitungs- oder Aufführungsmedium für den Film. Durch die häufig synonyme Verwendung von «Film» und «Kino», meist in einem Atemzug mit der synonymen Verwendung von «Film» und «Filmmaterial», ist nachhaltige Verwirrung entstanden. Zugegeben, das Kino war lange Zeit ein Abspielort, in dem fast ausschließlich Filme vorgeführt wurden, bzw. der Film wurde lange Zeit fast ausschließlich in Kinos vorgeführt. Doch obwohl die Literatur mit dem Buch genauso ein Verbreitungsmedium kennt, das lange Zeit fast bis zur Deckungsgleichheit mit ihr in Verbindung gebracht wurde, kommt niemand auf die Idee, die Literatur ständig und in erster Linie als Medium zu bezeichnen. Strukturell und manchmal auch generisch gleichen Kinos dem *Theatersaal*: Im Kino wird das Ereignis Film zum Teil eines Live-Ereignisses. Der Film ist dort nur zu Gast, was zu Beginn der Film- und Kinogeschichte normal war und heute durch die Umnutzung von Kinosälen wieder sehr deutlich wird. Das Kino ist im Grunde enger mit dem Fernsehen verwandt als mit dem Film: Beide haben

⁵ Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart (Reclam) 2005, 59. Diese Definition von «ästhetischen Medien» wird gerne auf den Begriff «künstlerische Medien» übertragen, der allerdings auch mit anderen Konnotationen verwendet wird.

ein Programm, zu dem auch Filme gehören können.

Insofern waren Studiengänge konsequent, die sich vor ihrer Umbenennung in Medienwissenschaft Film- und Fernsehwissenschaft nannten. Das Kino konnte hier im Kreuzfeuer beider Ansätze studiert werden. Eine Kinowissenschaft als institutionalisierte Disziplin gab es in Deutschland nie; im englischen Sprachraum alternieren die Bezeichnungen dagegen zwischen Film Studies und Cinema Studies. Dass es hier keinen Bedeutungsunterschied gibt, zeigt beispielsweise der Sammelband *Inventing Film Studies*, dessen Einführung mit «Cinema Studies and the Conduct of Conduct» betitelt ist.⁶ D.N. Rodowick deutet einen inneren Zusammenhang zwischen Film und Kino an, indem er behauptet, der Aufstieg der Film Studies hätte zeitgleich mit dem Abstieg des *cinema* eingesetzt.⁷ Vielleicht könnte man behaupten, dass diejenigen, die Cinema Studies betreiben, sich deutlich mehr für soziologische und ökonomische Aspekte interessieren als diejenigen, die Film Studies betreiben; das schließt auch die Beschäftigung mit Medien des Films ein, die nicht Kino heißen.

Das Ereignis Film ist aber nicht nur von Medien abhängig, es ist tatsächlich auch selbst ein Medium, und zwar in dem spiritistisch-wissenschaftlichen Doppelsinne, der die Atmosphäre des 19. Jahrhunderts so geprägt hat, aus der der Film hervorgegangen ist. Er ist ein Medium, weil er Zugang schaffen kann zu anderen Welten und weil dieser Zugang darin besteht, diese Welten für die menschlichen Sinne (wenn auch vielleicht nicht für alle) immer wieder erlebbar zu machen. Einerseits ist es mit Hilfe des Films möglich, Phänomene (Ereignisse) zu betrachten, die man mit dem bloßen Auge nicht sieht; diese Möglichkeit wird bis heute sowohl in einem rein naturwissenschaftlichen Interesse als auch mit künstlerischem Anspruch (im Sinne Dziga Vertovs) ausgeschlachtet. Andererseits ist der Film nicht nur untrennbar verbunden mit der Darstellung von Erinnerungen, Träumen und Halluzinationen, sondern auch de facto in der Lage, Verstorbene und Vergangenes wieder scheinbar zum Leben zu erwecken. Es wäre sehr hilfreich, in Zukunft nur vom *Medium Film* – in Absetzung von den *Medien des Films* – zu sprechen, wenn genau diese Bedeutungsfelder gemeint sind.

Stattdessen gewinnt man den Eindruck, die in den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte virulente Diskussion, ob der Film eine Kunst ist, sei ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach und nach durch die Feststellung ersetzt



Abb. 2 Ufa-Palast Hamburg, 1958

⁶ Vgl. Lee Grieveson, *Cinema Studies and the Conduct of Conduct*, in: ders., Haidee Wasson (Hg.), *Inventing Film Studies*, Durham, London (Duke UP) 2008, 3–37. Nicht zur Vergangenheit, sondern zur Zukunft der *cinema studies* hat sich Gertrud Koch geäußert. Vgl. Gertrud Koch, *Carnivore or Chameleon: The Fate of Cinema Studies*, in: *Critical Inquiry* 35 (Sommer 2009), 918–928.

⁷ Vgl. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, 28.



Abb. 3 Zoo Palast Berlin, 1957

worden, dass er ein Medium ist, so dass oftmals, wenn vom «Medium Film» die Rede ist, eigentlich der Film als eine Kunst unter den anderen Künsten gemeint ist. Wie oben ausgeführt, trägt diese Verschiebung allerdings wenig zur Klärung des Filmbegriffs bei, sondern hat wohl eher mit einer vehementen Reklamation des Studienobjekts «Film» für die Medienwissenschaft und also mit einer Absetzungsbewegung gegen die Kunstwissenschaft zu tun. Die Behauptung, die Frage, ob der Film eine Kunst ist, gehöre «zu den längst überholten Problemstellungen»,⁸ erscheint vor diesem Hin-

tergrund etwas voreilig. Auch deshalb, weil immer wieder Studien erscheinen, die sich mit dieser Problemstellung befassen, zuletzt etwa *Die Künste des Kinos* des Frankfurter Philosophen Martin Seel,⁹ wobei auch hier die Ersetzung von «Film» durch «Kino» etwas irritiert und in der Einleitung umständlich erklärt werden muss.

Zur Erinnerung: In Frankreich wird der Film bis heute gern als die siebte Kunst bezeichnet, ein Epitheton, das auf Ricciotto Canudo, einen in Frankreich ansässigen italienischen Intellektuellen, der dort als erster Theoretiker und Kritiker des Films gefeiert wird, zurückgeht.¹⁰ Mit der 1919 etablierten Zählung «siebente» Kunst baute Canudo auf einen Kanon von schönen und bildenden Künsten auf, der beispielsweise in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–38) Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie umfasste. Auch Canudo hatte in einer ersten Publikation 1911 mit den Raumkünsten (Architektur, Malerei, Skulptur) und den Zeitkünsten (Musik, Tanz) noch fünf dem Film vorangehende Künste gezählt.¹¹ Es ist interessant, dass er, obwohl er mit der Unterscheidung von Raum- und Zeitkünsten deutlich an Lessings *Laokoon* (1766) anschloss, dessen Beispiel der Poesie (für eine Zeitkunst im Gegensatz zur Raumkunst der Malerei) zunächst vernachlässigte. Schließlich vollzog Canudo eine Fusion von Hegel'schen und Lessing'schen Ideen und setzte den Film als neueste Kunstform in diese Tradition, die in Deutschland beispielsweise in der Unterteilung des Archivs der Akademie der Künste in die sechs Sparten «Bildende Kunst» (Malerei, Skulptur, Graphik), «Baukunst», «Musik», «Literatur», «Darstellende Kunst» (Tanz, Theater, Kabarett) sowie «Film- und Medienkunst» ein Echo findet. Das Wort «Medien» bezeichnet hier zum einen die schon erwähnte Tatsache, dass der Film in den verschiedensten modernen Medien zu Hause ist und auch mit den neuesten Technologien produziert und rezipiert wird; zum anderen ist es ein Hinweis darauf, dass

⁸ Birgit Recki, Am Anfang ist das Licht. Elemente einer Ästhetik des Kinos, in: Ludwig Nagl (Hg.): *Filmästhetik*, Wien (Oldenbourg Verlag), Berlin (Akademie Verlag) 1999, 35–60, hier 42.

⁹ Vgl. Martin Seel, *Die Künste des Kinos*, Frankfurt/M. (S. Fischer) 2013.

¹⁰ Vgl. Giovanni Dotoli, Jean-Paul Morel, *Présentation générale*, in: Ricciotto Canudo (Hg.), *L'usine aux images*, Paris (Nouvelles Éditions Séguié) 1995, 7–19, hier 14.

¹¹ Auf diese Einteilung bezog sich der Filmregisseur Abel Gance mit seiner Schrift: *Qu'est-ce que le cinématographe? Un sixième art!*, in: *Ciné-journal*, 9.3.1912, 10.

zur Medienkunst auch Installationen gehören, die nicht mit audiovisuellen Bewegungsbildern arbeiten.

Die Betrachtung des Ereignisses Film als einer *Kunst unter Künsten* beinhaltet zwei unterschiedliche Blickwinkel: Zum einen geht es um die Tatsache, dass zur Herstellung eines Films verschiedene künstlerische Gewerke zusammenarbeiten und dass verschiedene andere Künste in einen Film integriert werden können, ein Vorgang, den Bolter und Grusin vor einigen Jahren *remediation* getauft haben.¹² Man könnte hier also eine Schnittstelle definieren, an der

der *Film als Medium* einen Zugang zu *anderen Künsten* vermittelt; eine andere Möglichkeit ist, dieses Zusammentreffen schlicht mit dem wagnerianischen Schlagwort des Gesamtkunstwerks zu fassen. Neben diesem Blick nach innen gibt es natürlich auch den Blick nach außen, den Paragone. In der Tat hat dieser Wettstreit der Künste in den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte diejenigen Theoretiker besonders beschäftigt, denen es auf den Nachweis ankam, dass der Film eine Kunst unter Künsten, eine siebte bzw. die modernste Kunst ist. Selbst wenn man dies einmal akzeptiert hat, ist jedoch nicht ganz einzusehen, warum ein Vergleich von Künsten an einem bestimmten Punkt keinen Sinn mehr machen sollte, gerade weil sich Künste im Umfeld ihrer Medien verändern, aufeinander zu und voneinander weg bewegen. Es muss ja nicht wirklich um einen Wettstreit, also um eine Rangliste der Künste gehen, sondern vielleicht eher um ein Schärfen der Wahrnehmung und der Begrifflichkeiten durch den Vergleich.

Vinzenz Hediger ist hier mit gutem Beispiel vorangegangen, indem er anregte, Lydia Goehrs Studie *The Imaginary Museum of Musical Works* (2007) für die Filmwissenschaft fruchtbar zu machen, wodurch die für den Film etwas untauglichen kunst- und literaturtheoretischen Begriffe «Werk» und «Original» um den der «Performance», der Material- also durch den Zeitaspekt ergänzt werden könnten.¹³ Das ist in der Tat ein ungeheuer wichtiger Hinweis, ist doch gerade der auf kunst- und editionswissenschaftlichen Konzepten basierende Zugriff auf das Thema Filmerbe in der Regel viel zu materialorientiert, was der Flüchtigkeit und der Versionshaftigkeit des Ereignisses Film in keiner Weise gerecht wird, das – mit den Termini der UNESCO ausgedrückt – eher ein immaterielles denn ein materielles Kulturgut ist, als das es von ihr behandelt wird. Wäre der Film ein materielles Kulturerbe, dann stammte der UNESCO-Weltdokumentenerbe-Film *Metropolis* nicht aus dem Jahr 1927, sondern aus dem Jahr 2001, denn sein



Abb. 4 Titania-Palast Berlin, 1964

¹² Vgl. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, London (MIT Press) 1999.

¹³ Vgl. Vinzenz Hediger, *Original, Work, Performance. Film Theory as Archive Theory*, in: Giulio Bursi, Simone Venturini (Hg.), *Quel che brucia (non) ritorna/What burns (never) returns. Lost and Found Films*, Pasian di Prato (Campanotto Editore) 2011, 44–56.

Welterbe-Status basiert dezidiert auf dem neu gezogenen Negativmaterial der Rekonstruktion von 2001, nicht auf dem Originalmaterial.¹⁴ Nach dieser Logik hätten die 2008 in Argentinien gefundenen, bis dahin als verschollen geltenden Materialien nicht zu einer neuen Rekonstruktion des Films verwendet werden dürfen, wie es 2010 mit viel öffentlicher Anteilnahme geschehen ist.

Das Ereignis Film ist aber nicht nur eine Kunst unter Künsten, sondern es ist auch eine *Kunst* im Sinne eines eigenständigen Ausdruckssystems aus verschiedenen Stilmitteln und Motiven, das mit Hilfe einer Poetik beschreibbar ist. «Filmstil» ist ein weiterer Begriff, der in Kritik, Feuilleton und Wissenschaft gerne benutzt wird, ohne jemals mit einer substantiellen Definition unterlegt worden zu sein; dementsprechend widersprüchlich, unbewusst oder naiv ist seine Verwendung. Naiv auch deshalb, weil der Begriff «Stil» in der Kunstwissenschaft nach einer eindrucklichen Karriere heute höchst umstritten ist; eine Diskussion, die man als Filmwissenschaftlerin kennen sollte. Andererseits ist es gerade die Kunstgeschichte, die durch ihre Vorliebe für den «künstlerischen» Film, der die bildenden Künste besonders gelungen remediiert, die Trennschärfe von Kunst und Künste torpediert, genauso wie sie mit ihrer Fokussierung auf die Bildwissenschaft des Films und die dadurch entstehende Unterschlagung der Bewegung und des Tons das Objekt «Ereignis Film» unzulässig eingrenzt. Film ist übrigens auch dann Kunst, wenn er nicht im Museum ausgestellt wird. Diese mediale Festlegung (Museum als Kinoersatz) ist genauso verfälschend wie die Bezeichnung des Films als Projektionskunst, da ein im Fernsehen ausgestrahlter Film, obwohl er nicht projiziert wird, noch immer ein Film im Sinne eines audiovisuellen Bewegtbilds bleibt.

Filmwissenschaft und insbesondere Filmtheorie ist dann besonders stark, wenn sie diese vier Zugriffe (Medium, Medien, Kunst, Künste) auf den Film bedient und zueinander in Beziehung setzt. Der Film scheint nicht nur dafür geeignet zu sein, die Beziehung der Medienwissenschaft zur Kunst zu beschreiben, sondern die Filmwissenschaft muss ihre Rolle innerhalb der Medienwissenschaft genau darin sehen, als zentrale Instanz zwischen medien- und kunstwissenschaftlichen Zugriffen zu vermitteln.¹⁵

¹⁴ Vgl. hierzu das Standardwerk der Kunsthistorikerin Anna Bohn, *Denkmal Film. Band 1: Der Film als Kulturerbe*, Wien, Köln, Weimar (Böhlau) 2013, 202.

¹⁵ Zur Zukunft der Filmwissenschaft vgl. auch die von Heinz-Bernd Heller herausgegebene 52. Ausgabe (2012) von *AugenBlick – Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* mit dem Thema «Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft».

WERKZEUGE



Sit-in in der Universität
Hamburg, 18.4.1968

FÜR DIE EINRICHTUNG EINES EXPERIMENTELLEN LECTURE THEATRES AN UNIVERSITÄTEN!

In Vorträgen wird – so die Auffassung, die das wissenschaftliche Vortragsszenario der Gegenwart organisiert – Wissen zusammengestellt und vermittelt. Dieses Wissen legitimiert sich gemeinhin im Verweis auf andere Teile wissenschaftlicher Praxis, die als Forschung gelten. Vorträge beziehen sich zurück auf die Arbeit in Archiven (historisch) oder im Labor (naturwissenschaftlich), auf die Forschung im Feld (sozialwissenschaftlich) und die statistische Auswertung oder auf die Ergebnisse digitaler Simulationen. Die Funde und Befunde, die an diesen anderen Orten wissenschaftlicher Praxis produziert werden, werden so scheint es, im Vortrag lediglich präsentiert und repräsentiert – entsprechend einer alten, wörtlichen Bedeutung von Vortrag als <Nach vorne Tragen> aus dem Archiv.

Aus wissenshistorischer und diskursanalytischer Perspektive liegt auf der Hand, dass diese (Re-)Präsentation von Wissen im Vortrag nicht ohne Einfluss auf das Wissen selbst bleibt. Foucault umschreibt die Diskursanalyse als eine Analyse, die an jenen Schwellen ansetzt, an denen Wissen als Wissen erst zur Erscheinung kommt.¹ Und nicht zufällig heißt <Diskurs/*discours*> eben wörtlich auch <Vortrag>, denn wie Wissen als Wissen erst zur Erscheinung kommt, eben dies lässt sich im Szenario des Vortrags beobachten.

Gegenwärtig findet diese Beobachtung vor allem in historischer Perspektive statt, beispielsweise wenn die Science Studies nachzeichnen, wie die Entstehung neuer epistemischer Konstellationen mit der Entwicklung neuer Darstellungsformate und der Adressierung neuer Öffentlichkeiten einherging.² Wenig thematisiert, geschweige denn produktiv gemacht wird dagegen, dass eine medien- und performancewissenschaftlich geschulte Aufmerksamkeit aktuelle Vortragsszenarien immer schon doppelt wahrnimmt: einmal im Hinblick auf das dabei vermittelte Wissen, dann aber auch im Hinblick darauf, wie dieses Wissen im Vortrag überhaupt zur Erscheinung kommt.

Der Systemtheorie folgend lässt sich diese Nicht-Thematisierung auf die so genannte Herstellungs-/Darstellungsdifferenz zurückführen, die wissenschaftliches Handeln leitet.³ Demzufolge haben die Wissenschaften zwar den

¹ Michel Foucault, *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1981, 271.

² Vgl. Jan Golinski, *Science as Public Culture. Chemistry and Enlightenment in Britain 1760–1820*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 1992; Simon Schaffer, Steven Shapin, *Leviathan and the Air Pump. Hobbes, Boyle and the Experimental Life*, Princeton (Princeton Univ. Press) 1985.

³ Vgl. Sibylle Peters, *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld (transcript) 2011, 183ff.

Anspruch, die Bedingungen ihrer Wissensherstellung zu kontrollieren und zu gestalten, nicht jedoch die Bedingungen ihrer Wissensdarstellung. Dies unterscheidet die Wissenschaften deutlich von den Künsten und begründet zahlreiche Missverständnisse, die entstehen, wenn Vertreter_innen beider Felder sich über Forschung austauschen. Ist doch die zwischen Beobachtung und Aktion hin und her wechselnde Variation der Darstellung, der Präsentation und Repräsentation auf der Szene das zentrale Merkmal szenischer Forschung.

Der Prozess, in dem Wissen im Vortrag als Wissen zur Erscheinung kommt, hat viele Dimensionen: zeitliche Protokolle, räumliche Anordnungen, institutionelle Rahmungen, geteilte Rollenverständnisse, Figurationen der Adressierung und der Teilhabe, aber auch – und nicht zuletzt – eine mediale Dimension, in der es beispielsweise um das Verhältnis von Schriftlichkeit, Mündlichkeit und Körperlichkeit geht, um den Vortragenden als Medium und um zahlreiche technische Apparaturen, die die Aktualisierung von (Be-)Funden ermöglichen und damit ganze Richtungen der Episteme vorformatieren.⁴ Vor diesem Hintergrund wären die Medienwissenschaften gut beraten, die von der Systemtheorie beschriebene Herstellungs-Darstellungsdifferenz nicht unhinterfragt zu lassen: In welcher Beziehung steht das historische Wissen um die Medialität des Wissens zur gegenwärtigen Praxis der Wissenspräsentation?

Historisch gesehen ist die Frage nach dem wissenspoietischen Charakter des Vortragens keineswegs exotisch. In der Tat steht eine vergleichbare Überlegung im Zentrum des Entstehungszusammenhangs der modernen Forschungsuniversität. Man müsse, so formuliert Wilhelm von Humboldt, davon ausgehen, dass das Vortragen vor einer Menge mitdenkender Köpfe auch den Vortragenden zu neuen Erkenntnissen beflügelt.⁵ Ergo: Universität statt Akademie, Einheit statt Trennung von Forschung und Lehre. Im Umfeld der Humboldt'schen Universitätsreform häufen sich denn auch Theoreme, wie diese Erkenntnisproduktion im Sinne einer «allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden» im Einzelnen vonstattengeht.⁶ Dabei spielen Geistesblitze eine Rolle, Geister ohnehin, Auf- und Entladungen – der Übergang zur Theorie von Elektrizität und Physiologie, wie sie sich im 19. Jahrhundert entwickelt, ist fließend.⁷ Obwohl oder gerade weil das dominante Modell zu dieser Zeit der so genannte freie oder auch lebendige Vortrag ist, kann von heute aus kein Zweifel bestehen, dass die entsprechenden Theoreme darauf zielen, die Medialität des Vortrags, des Vortragenden und seiner Zuhörerschaft zu fassen. Dabei ruht die historische Debatte um die wissenspoietische Medialität des sogenannten freien Vortrags auf rhetorischen Traditionen, nämlich genauer gesagt auf dem rhetorischen Topos der Evidentia. Seit Quintilian ist Evidentia zunächst das Maß, in dem ein Vortrag – beispielsweise durch die Selbstaffektion des Vortragenden – eine Vergegenwärtigung dessen leistet, wovon er spricht. Ist dieses Maß voll, so kann das Publikum eines Vortrags eine zwingende Beziehung zwischen dem, was gesagt wird, und dem, was sich dabei zeigt, bezeugen.⁸ Im Spannungsfeld zwischen rhetorischer Evidentia und wissenschaftlicher Evidenz

⁴ Vgl. beispielsweise Silke Wenk, Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion, in: Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München (Fink) 1999, 292–305.

⁵ Wilhelm von Humboldt, Über die innere und äußere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin, in: ders., *Werke in fünf Bänden*, Bd. 4, Darmstadt (WBG) 1964, 255–266.

⁶ Heinrich von Kleist, *Werke* in einem Band, hg. von Helmut Sembdner, München (Hanser) 1966, 810ff.

⁷ Vgl. Peters, *Vortrag*, S. 83ff.

⁸ Vgl. Rüdiger Campe, Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilian *«Institutione oratoria»* VI 1–2, in: Josef Kopperschmidt (Hg.), *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo Rhetoricus*, München (Fink) 2000, 135–153.

zeigt sich die irreduzible Rhetorizität aller Wahrheitsfindung im Szenario des freien Vortrags von einer neuen Seite: Das klassische Mit- und Gegeneinander von Stil und Wahrheit findet sich in ein performatives Setting eingebettet, das Körper und Zeichen, Medien und Öffentlichkeiten umschließt. Wissen und Erkenntnis erweisen sich dabei als immer schon materielle Praxis, als etwas, das «in Formen der Darstellung und inszenierten Wahrnehmungssituationen, in medialen Praktiken und auf sozialen Handlungsfeldern erst entsteht.»⁹

Wäre es möglich, von solchen historischen und theoretischen Überlegungen zum poetischen Charakter der Wissenspräsentation zu reflektierten Interventionen in die gegenwärtige Praxis überzugehen? Wie lässt sich dieses historische und vielleicht auch praktische Bewusstsein in ein experimentelles Forschungssetup wenden?

In Ermangelung ethnografischer und performativer Forschungsv erfahren konnte die Theoriebildung um 1810 diese Frage nicht klären. Heute ist sie – zumindest theoretisch – leichter zu beantworten: Zunächst ist eine Form der Beschreibung, der Aufzeichnung, des Protokolls zu etablieren, Forschungslogbücher, Register, in denen Forschende das erlebte Geschehen im Zuge von Wissenspräsentationen in möglichst gleichbleibender Form festhalten. Auf dieser Basis gilt es dann, einzelne Faktoren der Vortragsperformanz zu isolieren und unter szenischen Bedingungen begründet zu variieren, um auf diese Weise Experimentalsituationen herzustellen. Schließlich braucht es den Austausch und die Vernetzung von Forschenden, die mit entsprechenden Experimentalsituationen arbeiten. Doch obwohl solche Schritte leicht zu benennen sind, erweist es sich bislang als unmöglich, sie innerhalb einer gegebenen wissenschaftlichen, also disziplinären Praxis tatsächlich zu gehen. Dies hängt nicht zuletzt mit dem genuin transdisziplinären Charakter zusammen, der die Wissenspoiesis im Vortragsszenario kennzeichnet. Die Wissenspoiesis der Präsentation speist sich aus einem Kontinuum von Evidenzerfahrungen, das die Grenzen disziplinärer Wissensproduktion notwendig überschreitet. Hier ist ein transdisziplinäres Zusammentun gefragt: Medienwissenschaft und angewandte Theaterwissenschaft bzw. szenische Künste gemeinsam könnten – nicht nur für sich selbst, sondern auch für andere wissenschaftliche Disziplinen – eine Laborsituation im Hörsaal herstellen.

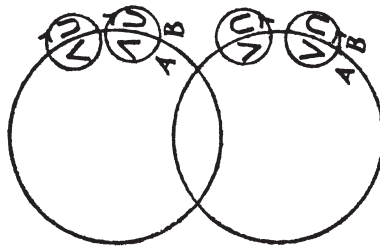
Man stelle sich vor, eine Universität würde einen ihrer Hörsäle für die Forschung an und mit der Präsentation zur Verfügung stellen. Ein transdisziplinäres Leitungsteam könnte daraus heute – ausgestattet mit einem überschaubaren Etat für Honorare, Technik, Dokumentation – ohne weiteres ein *Lecture Theatre* machen, in dem Universitätsangehörige, aber auch Angehörige ganz unterschiedlicher Öffentlichkeiten, die Möglichkeit hätten, das Präsentieren von Wissen nicht als eine der Forschung nachgeordnete Pflicht- und Lehrveranstaltung, sondern als ein Szenario der Wissenspoiesis zu erleben und zu betreiben. Dabei sollte es nicht oberflächlich um die Popularisierung von

⁹ Robert Felfe, Schauplätze des Wissens. Rückblick auf zwei Tagungen in Berlin, in: *kunsttexte.de*, Nr. 3/2002, www.kunsttexte.de.

Wissenschaft, um die Austreibung der traditionellen Langeweile aus der Vorlesung gehen oder darum, die Performance der Vortragenden im Sinne einer Darstellungsleistung zu optimieren. Im Gegenteil: Um tatsächlich forschungsrelevant zu sein, sollte die experimentelle Variation im *Lecture Theatre* präzise und differenziert bei einzelnen Faktoren ansetzen, die konventionelle Wissenspräsentationen jeweils ausmachen. Es ginge also gerade nicht darum, die ganz andere Wissenspräsentation zu designen, sondern vielmehr darum, minimale und daher als solche beobachtbare Variationen zu erproben. Anzufangen wäre beispielsweise mit dem Prinzip der Wiederholung: Die Angehörigen der Universität könnten eingeladen werden, aus allen Vorlesungen und Vorträgen des Semesters, aber auch aus einem Spektrum berühmter historischer Vorträge eine Auswahl zu treffen, die im *Lecture Theatre* wiederholt bzw. *re-enacted* wird. Naheliegend wäre auch die Fokussierung einzelner technischer Apparaturen im *Lecture Theatre* – etwa in Form medienwissenschaftlicher Vortragsreihen, die die epistemischen Wirkungen dieser Apparaturen nicht nur besprechen, sondern, gegebenenfalls unter Einsatz historischer Technik, auch experimentell demonstrieren. Experimente zur Entwicklung neuer kollektiver Vortragsformate oder zur Dokumentation und Publikation von Vorträgen wären im *Lecture Theatre* ebenfalls am Platz – beispielsweise in Konzentration auf das immer wichtiger werdende Verhältnis zwischen Vortragsszenario und Netz.¹⁰ Und nicht zuletzt wäre ein solches *Lecture Theatre* auch ein Ort, um Beobachtungen und Beschreibungen von Vortragsszenarien aus dem herkömmlichen Lehr- und Konferenzbetrieb zusammenzuführen, um auf diese Weise die Aufmerksamkeit für den wissenspoietischen Charakter des Vortragsszenarios insgesamt zu erhöhen und zu differenzieren. Ob die Medienwissenschaft neben einer historischen auch eine experimentelle Wissenschaft sein könnte oder sollte, wird immer wieder diskutiert, jedoch nur selten praktisch erprobt. Zu weit scheint häufig das Feld, zu unbestimmt die Methoden. Die Einrichtung eines experimentellen *Lecture Theatres* ist ein konkreter Vorschlag, um dies zu ändern.

¹⁰ Vgl. Peters, Vortrag, 151ff.

BESPRECHUNGEN



CRITICAL WEB STUDIES 2

Von Twitterbarrikaden zu Amazons Mechanical Turk

von OLIVER LEISTERT

Paolo Gerbaudo, *Tweets and the Streets. Social Media and Contemporary Activism*, London (Plutopress) 2012.

Trebor Scholz (Hg.), *Digital Labor. The Internet as Playground and Factory*, New York (Routledge) 2013.

Der Ethnograph und Journalist Paolo Gerbaudo hat 80 Interviews mit AktivistInnen geführt, die in Kairo (Aufstand gegen das Mubarak-Regime), Madrid (Indignados) und New York City (Occupy) mitgewirkt haben. In seinem Buch *Tweets and the Streets* versucht er auszuloten, welche Bedeutung Facebook und Twitter in diesen Protesten hatten, und besonders interessiert ihn, wie sich Social Media in diesen auswirkt: Welche Art der Organisation wird durch Social Media unterstützt und wie funktioniert die Arbeitsteilung.

Zunächst konstatiert er einen Zusammenhang der drei Ereignisse, wobei er Kairo als initiale Zündung begreift; die anderen Proteste sieht er als «copy cats» des Tahrir-Modells. Schon an dieser Stelle möchte man widersprechen. Der Verdacht liegt nahe, dass die drei Ereignisse nur unter einer vorab festgelegten Perspektive einen Zusammenhang ergeben, denn es ist nicht evident, dass die Aktivisten in Spanien oder den USA den Tahrir-Platz als Vorbild genommen hätten. Und die Motive, auf die Straße (bzw. auf den Platz) zu gehen, waren ebenfalls andere; auch die kulturelle und soziale Einbettung der Proteste war völlig unterschiedlich. Das einzige, was die drei Er-

eignisse verbindet, ist die Benutzung von Social Media. Aber sogar dies ist, wie Gerbaudo für Madrid und New York City selbst vermerkt, kaum vergleichbar. Während in Spanien das Besetzen des Puerta del Sol eine Folge einer bereits länger anhaltenden Legitimationskrise der Regierung, ausgelöst durch Austeritätspolitik und hohe Jugendarbeitslosigkeit, war und auf bereits vorhandene solidarische Netzwerke aufsetzte, wurde Occupy Wall Street von der Kunst- und Aktivismus-Agentur Ad Busters zunächst erfolglos und später auch nur gegen den Widerstand von Aktivisten aus New York City im Netz ins Leben gerufen. Erst durch den überraschenden Erfolg, dass ein Platz in unmittelbarer Nähe zur New York Stock Exchange zum Ort des Austauschs werden konnte, nahm die Dezentralisierung in viele weitere Städte der USA ihren Lauf.

Gerbaudo weiß, dass die Klammer des Buches nicht sehr fest ist. Dennoch möchte er aus den drei Beispielen allgemeinere Thesen zu Protest und Social Media entwickeln. In der einleitenden Einordnung kritisiert er zu Recht Manuel Castells' These der Netzwerklogik, in der kein Platz für Affekte, Emotionen und vor allem Körper vorhanden ist, sondern das Kognitive als Instanz der Vernetzung postuliert ist. Weniger nachvollziehbar ist seine sehr verkürzte Kritik an Negri/Hardts Begriff der Multitude, der zu sehr auf Dezentralisierung und flexible Orte setze. Dies überrascht, denn gerade das temporäre Besetzen von Plätzen ließe sich mit den Begriffen von Negri/Hardt konstellieren. Gerbaudo aber schlägt ein eigenes Konzept

vor. Er findet eine *choreography of assembly* vor, die bei allen Protesten zu beobachten gewesen sei. Auf der Suche nach dem Organisationsmodell der Proteste wird er in seinen Interviews wiederholt auf ein Prinzip der *leaderlessness* hingewiesen: Alle Interviewten würden institutionelle Organisationen wie Parteien und Gewerkschaften als kompromittiert ablehnen und allgemein jede *top-down*-Organisation als unattraktiv empfinden. Die Leistung Gerbaudos liegt darin, an dieser Stelle genau nachzuforschen und zu erkunden, wie die Proteste entstehen konnten. Das Ergebnis ist jedoch nicht überraschend. Es seien informelle, teils bereits länger vorhandene Strukturen gewesen, die einerseits im Netz und andererseits auf dem Platz für Organisation und Koordination sorgten. Dies war jedoch bereits bei der sogenannten Antiglobalisierungsbewegung der Fall; mit der entscheidenden Differenz einer bis in die Technik hinein selbst organisierten Mediensphäre (Stichwort «Indymedia»).

Gerbaudo macht auf etwas anderes aufmerksam: Im Unterschied zur wenig humorvollen Kommunikation der Gegengipfelbewegungen zogen die Tweets und Postings während der Proteste in Kairo, Madrid und NYC andere Register: weniger politische Analyse auf Textebene, mehr kurze, mitreißende und humorvolle Parolen und viele schockierende, wachrüttelnde Bilder. Es wäre also zu fragen, ob die Semantik und Ikonik hier eine neue, z.B. affektive Rolle hatten und dies vielleicht zur Mobilisierung der Massen beigetragen hatte. Gerbaudo interessiert dies leider nicht und damit entgeht ihm ein bisher wenig erforschter Aspekt heutiger Protestmedien.

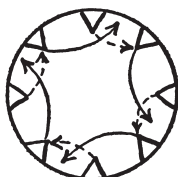
Weiterhin versäumt er eine Diskussion der Plattformen, ihrer Geschäftsmodelle und damit auch der Tauglichkeit für Proteste (z.B. in Zusammenhang mit Überwachung und daraus folgender Repression).¹

Auch fehlt eine Diskussion der Reichweite sozialer Medien. Denn gerade hier würde sich deutlich zeigen, dass die Zusammenfassung der drei Ereignisse nicht weit trägt: Wer in Ägypten auf Facebook setzte, gehörte ausnahmslos einer gehobenen Mittelschicht an. In Spanien hingegen, auch dies bleibt im Buch unberichtet, konnten erfahrene soziale Bewegungen nicht-kom-

merzielle Social Networking Sites wie *Lorea* etablieren, deren Bedeutung gerade für diejenigen, die langfristig am Protest beteiligt waren, ähnlich der von Twitter war.

Wichtiger ist dem Autor, allen Ereignissen eine Choreographie nachzuweisen. Doch der Begriff allein bringt bereits Probleme mit sich, behauptet er doch eine geplante *top-down*-Struktur, die nur noch abgespielt wird. Dies jedoch steht im starken Widerspruch zur Vorstellung von *leaderlessness*. Eine Choreographie bedarf der Planung. Und wäre dies noch nicht genug: Gerade für die Ereignisse in Kairo, denen Gerbaudo am meisten Platz einräumt, ist von einer Choreographie, die durch Social Media orchestriert gewesen wäre, einfach nicht zu reden, da ohne Beteiligung der *shaabi*, der Offline-Armen, kein Mubarak hätte gestürzt werden können. Weiterhin ist schade, dass Gerbaudo die Bedeutung von Social Media nicht ins Verhältnis zur Bedeutung von Mobiltelefonen setzt: Erst in der Verknüpfung unterschiedlicher Medientechniken und -logiken, wozu auch Flyer, Radio, Fernsehen sowie die Ansprachen auf der Straße gehören, ließe sich das Spezifische der Social Media herausfinden. Symptomatisch ist insofern auch die Suche nach dem jeweiligen Nukleus der Proteste. Die bekannte Facebook-Seite *Kullena Khaled Said*, die von einem Expat in Katar, der für Google arbeitete, ins Leben gerufen wurde, ist eben nicht, wie Gerbaudo behauptet, der Startpunkt, sondern kann nur als Symptom verstanden werden, in dem sich Sekundärtugenden des Postfordismus, wie z.B. PR-Logik und *virales Marketing*, als Grammatik und Rhetorik von Politik in Social Media lesen lassen. Aber gerade diese Spezifität, die vielleicht die Proteste entscheidend an Schärfe hat gewinnen lassen, kann der Autor nicht erkennen, denn dafür fehlen ihm die Begriffe. Eine Stärke des Buches soll jedoch nicht ungenannt bleiben: Da der Autor einige Zeit an den Orten des Protests verbrachte und es schafft, die Gespräche gut in den Fließtext einzuweben, ist es immerhin ein interessantes zeithistorisches Dokument, das die Ereignisse in Erinnerung behält.

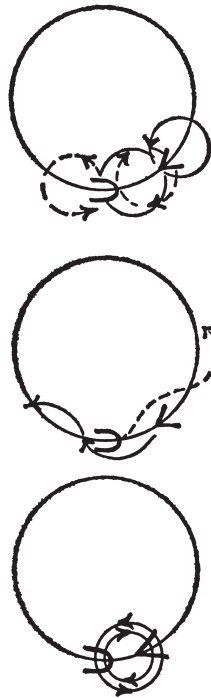
Der Sammelband *Digital Labor* geht zurück auf eine Konferenz im Jahre 2009 an der



New School in New York, organisiert vom Herausgeber Trebor Scholz.

Der Band fragt danach, was Arbeit in den aktuellen Digitalregimen bedeutet, ob z.B. Arbeit dann vorliegt, wenn eine Tätigkeit potentiell monetisierbar für Dritte ist. In diesem Fall wäre Arbeit von den Arbeitenden gar nicht als Arbeit erkennbar. Facebook ist vielleicht ein überzeugendes Beispiel dieses Arbeitsmodells. Gerade weil es schwierig geworden ist, Arbeit in der digitalen Zurichtung der Gesellschaft genau zu bestimmen, fällt es auch schwer, andere Aspekte abzugrenzen; die In-Wert-Setzung der öffentlichen kommunikativen Sphäre und die Krise der binären Trennung von öffentlich und privat sind nur zwei gleichsam komplizierte Aspekte, die im Band auch einen Niederschlag finden. Mit der Rückbindung an politische Ökonomien und Arbeitsverhältnisse gewinnen diese Problemfelder an Kontur. Die oft verkürzten Privacy-Debatten stellen sich hier als Debatten von Arbeitsmodellen dar. Eine kritische Reflexion, ob eine Debatte über digitale Arbeit nicht an sich schon verkürzt ist, wenn sie nicht auch die gesamte Wertschöpfungskette des Digitalen, die heutzutage in China beginnt, einbezieht, ist ebenso Teil des Bandes. Die Beiträge des Bandes sind durchweg kritischer und zuweilen kämpferischer Natur und es ist erfrischend zu sehen, dass sich die Beitragenden als Beteiligte und nicht nur als Beobachter verstehen.

Der Band ist in vier Teile gegliedert. Die Beiträge des ersten Teils «The Shifting Sites of Labor Markets» könnten in ihrer Herangehensweise an das Problem unterschiedlicher kaum ausfallen. Der hervorragende Eröffnungsbeitrag von Andrew Ross «In Search of the Lost Paycheck» steckt souverän das Feld aus historisch-soziologischer Perspektive ab. Ausgehend vom Verkauf der Plattform Huffington Post an AOL, der ihre Gründerin zur Millionärin machte, ohne finanzielle Beteiligung all derer, die die Plattform erst durch ihre Beiträge interessant gemacht hatten, tritt Ross einen Schritt zurück, um die Tendenz zu unbezahlter Arbeit in einen Kontext der Medienproduktionsgeschichte zu stellen. Angefangen beim Leserbrief zeichnet er eine Entwicklung in der Medienproduktion nach, die überzeugend zeigt, dass das Phänomen unbe-



zahlter Medienarbeit nicht neu ist und gleichzeitig Medienproduktion schon lange geprägt ist von Arbeitskämpfen. Besonders die Etablierung von Reality-TV in den 1980er Jahren habe der organisierten *creative class* einen empfindlichen Schlag versetzt, wenn seitdem ganze Produktionen mit nicht-organisierten Freelancern abgedreht werden konnten.

Mit dem Auftreten von sogenannten Web 2.0 Sites bemerkt Ross eine neue Qualität der Verwertung. Durch Data-Mining auf persönlichen Postings und den *click signals* als Rückfluss zur Verbesserung der Algorithmen hat sich die Wertschöpfung weit ins Private der Menschen hineinbegeben. Der Verkauf des Privaten passiert «as if it were some bulk commodity like grain or beets» (S. 19). Ross macht auf den umkämpften Begriff *crowdsourcing* aufmerksam, denn oft geht es hierbei im semi-industriellen Maßstab um das Akquirieren von verwertbaren Ideen und eine falsche Partizipation an «coolen Projekten» im

Tausch gegen Symbolisches (Namensnennung).

Ross macht eine interessante Rechnung auf: Die Ununterscheidbarkeit von Arbeit, deren Ertrag anderen zugutekommt, und affektiver Arbeit, die freiwillig ausgeübt wird, ohne als Arbeit wahrgenommen zu werden, muss als Tribut, oder, wie er sagt, Zinszahlung an diejenigen Betreiber der *digital enclosures* gesehen werden, die es verstanden haben, diese «Falle» aufzustellen. Gleichzeitig durchzieht das Phänomen unbezahlter Arbeit ganze Sektoren: Wenn 50 % aller Praktika unbezahlt sind und einen bezahlten Arbeitsplatz ersetzen, aber gleichzeitig die Chancen einer Anschlussanstellung nicht höher als ein Lotteriegewinn sind, darauf weist Ross hin, wird deutlich, dass die Arbeitsverhältnisse vor 40 Jahren als «highly artificial product of bargaining in the advanced economies during the temporary postwar truce between capital and labor» (S. 26) historisch zu sehen sind. In der Verbindung beider Enden der digitalen Wertschöpfungskette, den Foxconn-Wanderarbeiterinnen in China und den *creative workers*, die sich ihren Lebensunterhalt durch Patchwork-Jobs zusammenstückeln (*custom build workers*), erscheint nach Ross das Gemeinsame: «they share the existential condition of radical uncertainty» (S. 30).

Während der Beitrag von Tiziana Terranova sich nur durch ein kurzes Nachwort von dem gleichnamigen bereits 2000 erschienenen Text «Free Labour» unterscheidet, und somit ein Wiederabdruck eines Klassikers der Debatte ist, öffnet Sean Cubitt in «The Political Economy of Cosmopolis» neue Register: im Anschluss an Rancière und Derrida wendet er sich der Nicht-Identität der *crowd* als hoffnungsvolle Figur einer politischen Transformation zu. In biopolitischen Managementstrategien wird Bevölkerung stets als *single entity* berechnet und prognostiziert. Fällt diese Prämisse der Einheitlichkeit zugunsten einer unregierbaren Vielheit, die nach Cubitt nicht-menschliche Akteure umschließt, wäre eine post-humanistische Cosmopolis im Erscheinen; eine Politik, die die *cyborg assemblages* verrechnet, muss Grundkategorien wie Nachhaltigkeit und Ethik neu verhandeln.

McKenzie Wark bietet eine Überarbeitung seines Hacker-Manifests. *Free culture*, wie sie u. a. von der Open-Source-Hacker-Bewegung und den Betreibern von Torrent-sites propagiert werde, hätte derzeit nur ein taktisches Potential in der Herausforderung von geistigen Eigentumsregimen und sei kein Ziel als solches. Er warnt vor der *gamification* als einer Strategie der Übernahme von Netzwerk-Daten durch die sogenannten *vectoral class*, wie er die herrschende Klasse im Digitalen nennt. Mit der Forderung, Arbeit abzuschaffen und durch ein Grundeinkommen zu ersetzen, spielt er am Ende dem Staat den Ball zu. Dies steht jedoch im Widerspruch zu einer Stärkung der Commons (auf Deutsch: die Allmende oder das Gemeingut), die er befürwortet.

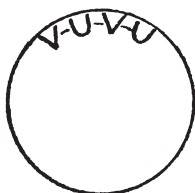
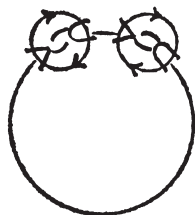
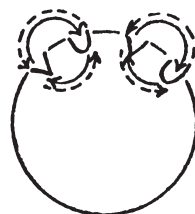
Im zweiten Teil «Interrogating Modes of Digital Labor» beleuchtet jeder Beitrag konkrete Fälle heutiger digitaler Arbeitsverhältnisse. Das Stichwort ist zunächst die Fragmentierung von Arbeitsprozessen und Arbeitenden in *crowdsourcing*-Plattformen. Ayhan Aytes nimmt Amazons Mechanical Turk (AMT)² unter die Lupe und zeigt, dass *crowdsourcing* als neoliberale Steuerungsinstrument eingesetzt wird, denn die Arbeitenden kennen nur einen maximal kleinen Arbeitsschritt in einer Produktionskette und haben keinen Kontakt zu oder Kenntnis von weiteren am Produkt Beteiligten. Dies ist die größtmögliche

Fragmentierung von Produktion. Aytes versteht *crowdsourcing* konsequent als neoliberalen «exception apparatus» (S.93), der strukturell dem Gastarbeiterprogramm Westdeutschlands vor 50 Jahren ähnele. Denn damals wie heute seien die Arbeitenden per Gesetz Arbeitende ohne Rechte. Eine Differenz bestehe jedoch im Zeitregime. Während die Schicht bei Opel irgendwann zu Ende war, kann das Lösen von *captchas*³ (dies ist ein Beispiel der Arbeit bei AMT) als unendliche Tätigkeit gelten.

In «Fandom as Free Labor» untersucht Abigail De Kosnik die Aktivitäten von Fans im Internet als neue Form der Vermarktung, und somit als unbezahlte Arbeit, deren Bezahlung noch ausstehe. Sie rezipiert einige Hauptwerke der Subkulturforschung, um darzustellen, dass *fandom* eine zeitintensive, kreative Aktivität ist. Das Umbesetzen von Alltagsgegenständen zu besonderen Objekten sei ein Prozess, der nicht nur funktional dem des Marketing ähnlich sei, sondern Alltagsgegenständen neuen Wert verleihe und sie somit als Waren neu erscheinen ließe. Obwohl der Tauschwert der Gegenstände steige, sähen Fans darin keine Waren. Im Internet setze sich der Unterschied in der Wahrnehmung fort: Während Fans diverse Plattformen durch ihre Kommunikation erst in Wert setzen, sähen

sie sich nicht als Arbeitende. Gründe dafür sieht De Kosnik in der Non-Konformität, die konstitutiv für *fandom* sei. Eine finanzielle Bezahlung würde *fandom* ins Feld der Arbeit verschieben und somit reizlos machen.

Jodi Dean beschäftigt sich mit Blogs und Social-Media als Ausdruck einer historisch spezifischen Erscheinung des kommunikativen Kapitalismus. Sie bezieht sich auf Agamben, der in *Die kommende Gemeinschaft*⁴ das Verschwinden der Masse analysiert. Die «whatever beings» (auf deutsch etwa «das beliebige Sein») sind nach Agamben Singularitäten der Masse; immer schon identitätslos («Sein wie es ist»⁵). «Agamben accepts the mass without its collective form, thereby reformulating the momentary joy of dissolution into a whole as the singularity of belonging» (S.140). Dies weitergedacht, sind *personalized media* als Massenpraxis nur noch Ausdrücke von Kommunikativität als solcher. Schriftsprache erhalte damit die spektakuläre Form



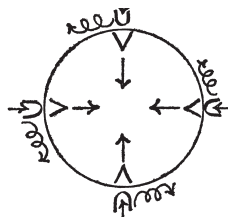
von Bildern, von der sich zuallererst Indices produzieren lassen, die Dean paradigmatisch materialisiert in der *tag cloud* erkennt: Allein die Häufigkeit von Wörtern spielt hier eine Rolle. Dean eröffnet mit ihrem Beitrag den Horizont eines Denkens über Medien, das den Verlust von Orientierung/Signifikation mit dem Zusammenfall von Partizipation verschränkt («participation becomes indistinguishable from personalization», S. 140) und damit den oft affirmativen Partizipationsdiskurs zu Web 2.0 als Symptom des kommunikativen Kapitalismus einordnet.

Den dritten Teil, «The Violence of Participation», eröffnet Mark Andrejevic mit «Estranged Free Labor». Zunächst stellt er dar, dass auf Überwachung der Konsumenten aufgebaute Plattformen Konsumwünsche leiten und generieren. Die Ansicht, dass es sich dabei um *privacy issues* handele, hält er zu Recht für eine Reduktion, die ein gesellschaftliches Problem auf individuelle Entscheidungen reduziert. Die Differenz zwischen der Ausbeutung im *sweat shop* und bei Facebook sei durch eine andere Art des Zwangs konfiguriert. In den Plattformen ist der Zwang strukturell eingelassen. Die freien Entscheidungen der User sind Ergebnisse dieses vorstrukturierten Milieus. Ausbeutung in der digitalen Domäne sei insofern immer durch Kontrollverlust der eigenen kreativen Aktivität gekennzeichnet. Facebook lässt sich deshalb als soziale Fabrik bezeichnen.

Jonathan Beller beschreibt in seinem Beitrag «Digitality and the Media of Dispossession» den Umschlag von Qualität in Quantität aller Bildproduktionen und künstlerischen Leistungen durch deren kapitalistische Verwertung. Denken in Zahlen habe bereits die Photographie ausgemacht (Flusser). Das post-industrielle und informatisch geprägte technische Bild erzeuge einen evolutionären Vektor, dem sich niemand entziehen könne: «the vanishing mediator is the medium of the media» (S. 172). Nach Beller sind Finanzialismus und Digitalismus analytisch untrennbar. Tiefe strukturelle und epistemische Veränderungen sind durch Medien geprägt und finden unabhängig vom Inhalt der Medien statt. In der Betrachtung von Medien als Effektoren schließt sich Beller

McLuhan und Baudrillard an: Medien als eine technologische Rezession des Realen im Vektor des Kapitalismus.

In ihrer Analyse von *World of Warcraft* zeigt Lisa Nakamura, dass die sogenannten *gold seller* oder *farmer* (Spieler, die virtuelle Güter an andere Spieler gegen Geld verkaufen) rassistischen Zuschreibungen von weiten Teilen der *gaming community* ausgesetzt sind. Obwohl der größte Teil der asiatischen Spieler Freizeitspieler sind, werden sie stereotyp als Immigranten adressiert. Dies sei ein Wiedereinführen von Rassismen in eine soziale Welt, die gerade durch ihre Virtualität davon bisher wenig betroffen gewesen sei. Es wiederhole sich ein anti-asiatischer Diskurs, der in den USA an etablierte rassistische Diskurse gegen Chinesen anknüpfe: Chinesen als austauschbare und ununterscheidbare, maschinenähnliche Arbeiter ohne Individualität. Dies drücke sich besonders in von Usern produzierten *machinimas* (Nutzung der Graphic Engines von Computerspielen zur Produktion von Filmsequenzen) aus, die Nakamura deshalb in die Genealogie der *minstrel shows* eingliedert. Für Nakamura steht der Avatar genau am Kreuzungspunkt einer Produktion von Subjektivität und Person im Kapitalismus: «the privilege of avatarial self-possession is, like capital itself, unevenly distributed across geopolitical borders» (S. 200).



Den vierten Teil «Organized Networks in an Age of Vulnerable Publics» eröffnet Michel Bauwens, der wiederholt argumentiert, dass *peer production* das Verhältnis von *commons* und Kapital neu strukturiere. Heutige *peer production* antizipiere bereits keimhaft ein auf Solidarität gründendes Gesellschaftsmodell. Bauwens äußert sich nicht, wie die Transition vonstattengehen wird, und es bleibt offen, ob und wie sich *peer production* jenseits von Bits und Bytes etablieren könnte.

Christian Fuchs skizziert eine marxistische Theorie des Internets in extremer Kurzform. Indem er recht dogmatisch Marx'sche Profit- und Wertformeln auf kommerzielle Plattformen adaptiert, werden mögliche Einsprüche kritischerer Adaptionen Marx'scher Theorie auf die Sphäre des Symbolischen und Immateriellen erst gar nicht vernehmbar. Damit

wird es einfach für ihn, alle Plattformen des Internets, die nicht vergesellschaftet sind, als nicht partizipatorisch zu bezeichnen.

Soeynke Zehle und Ned Rossiter beschäftigen sich mit den *commons* im Rahmen einer biopolitischen *assemblage*, die sich um Logistik organisiert. Logistik, die zunehmend durchalgorithmisiert und computergesteuert funktioniert, sei ein Kernmerkmal des Neoliberalismus. Die politische Herausforderung bestehe deshalb im Entwerfen unkontrollierter Techniken, die sich der Kontrolle der Logistik entziehen. Mit Anonymous, Occupy und Wikileaks erscheine eine Serie scheinbar zusammenhangloser generativer Politiken. Es gehe deshalb darum, die Grammatiken dieser Iterationen zu verstehen, ihre Elemente und konstituierenden Praxen, um diese neuen Erscheinungen nichtrepräsentationaler Politik in eine neue algorithmische Öffentlichkeit zu überführen.

Insgesamt bildet der Band die Diskussion zur digitalen Arbeit facettenreich und hervorragend ab. Er ist theoretisch herausfordernd; durch die konkreten Analysen bleibt stets gegenwärtig, dass es um konkrete Arbeitsbedingungen und den Wandel von Arbeit geht. Diese Kopplung avancierter Theorieproduktion mit zeitgenössischen Fallstudien macht den Band zu einem seltenen Glücksfall, der kritische Impulse auch für eine deutschsprachige Medienwissenschaft, die sich gesellschaftlichen Debatten zu oft und zu gern entzieht, liefern kann.

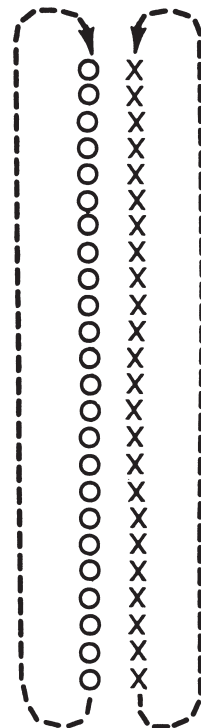
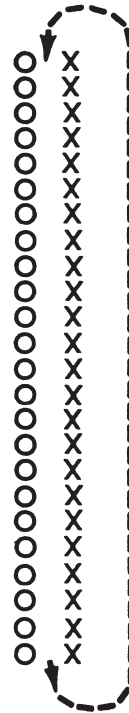
1 Facebook führte erst inmitten des Aufstands in Tunesien, Ende 2011, die zwangsweise HTTPS-Verschlüsselung ein; vorher konnte jeder einigermaßen geübte Hacker mit Zugriff auf die wenigen Netzknotenpunkte in der Region die Kommunikation aufzeichnen und kompromittieren. Desweiteren liegt hier genau eine Differenz zur Gegengipfelbewegung. Indymedia läuft bis heute auf Servern, die von Aktivisten gepflegt werden, um z. B. das Logging von Zugriffen auf die Server minimal zu halten.

2 Das etwas zynische Motto von AMT lautet «artificial artificial intelligence» und meint Micro-jobs, die noch nicht von Maschinen erledigt werden können.

3 Captchas sind umgedrehte Turing-Tests. Sie stellen eine Aufgabe, die vom Computer nicht gelöst werden können soll, z. B. kurze Buchstabenreihen als Grafikdatei, die verzerrt dargestellt sind, und damit der Maschinenlesbarkeit entzogen sind. Sie sollen Bots davon abhalten, automatisierten Zugang zu einem Webservice zu erhalten.

4 Giorgio Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin (Merve) 2003.

5 Ebd., 9.



GAME STUDIES

von FELIX RACZKOWSKI

GamesCoop, *Theorien des Computerspiels zur Einführung*, Hamburg (Junius) 2012.

Stephan Günzel, *Egosooter. Das Raumbild des Computerspiels*, Frankfurt/M., New York (Campus Verlag) 2013.

Miguel Sicart, *Beyond Choices. The Design of Ethical Gameplay*, Cambridge, Mass. (MIT Press) 2013.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit digitalen Spielen hat in den vergangenen 15 Jahren zwar mit dem Begriff *Game Studies* einen eigenen Namen und institutionelle Strukturen wie eine internationale Gesellschaft (*Digital Games Research Association*) hervorgebracht, ist aber weder eindeutig als eigene Disziplin bestimmbar, noch ausschließlich zum interdisziplinären Forschungsfeld unterschiedlicher Fachrichtungen zu erklären. Diese produktive Heterogenität bewegt sich, ähnlich wie bereits die Gender Studies, quer zu den bestehenden Disziplinen, was sich auch in der Bandbreite der aktuellen wissenschaftlichen Arbeiten widerspiegelt, die ihr zuzurechnen sind. Das aus der Siegener Medienwissenschaft hervorgegangene Autorinnenkollektiv GamesCoop legt in der Junius-Reihe *Theorien des Computerspiels zur Einführung* vor, Stephan Günzel konzentriert sich in seiner Habilitationsschrift auf *Egosooter. Das Raumbild des Computerspiels* und Miguel Sicart bewegt sich *Beyond Choices. The Design of Ethical Gameplay*.

Trotz der disziplinären Vielfalt, durch die die Game Studies auch in Deutschland geprägt sind, wird ihnen

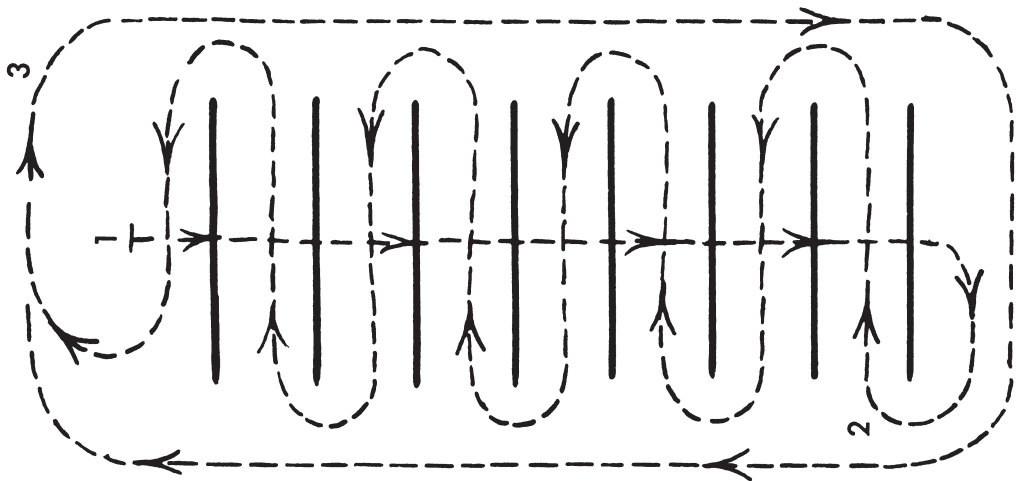
mit der dezidierten Junius-Einführung *Theorien des Computerspiels* eine gewisse übergreifende Anerkennung zuteil, verspricht das Selbstverständnis der Reihe doch, «neue Forschungsfelder in gültiger Form» darzustellen. In diesem Fall trägt die Einführung der Breite an Ansätzen Rechnung, die auf produktive Weise an digitale Spiele herangetragen werden können, indem sie nicht einen Fließtext präsentiert, sondern insgesamt sechs Kapitel, die jeweils von einem Mitglied des herausgebenden Kollektivs verfasst sind. Zu den AutorInnen gehören neben festen Größen der deutschen Spieleforschung wie Britta Neitzel auch Jochen Venus, Timo Schemer-Reinhard und Thomas Hensel sowie Nachwuchswissenschaftler wie Benjamin Beil und Phillip Bojahr, der in Siegen Medienwissenschaft studiert. Die AutorInnen haben nicht die Perspektive einer einheitlichen Einführung gewählt, sondern wollen das Themenfeld anhand konkreter «Analyseperspektiven und -methoden» (S. 11), die im Sinne einer Handreichung begriffen und als Einladung zu weitergehender Beschäftigung angeboten werden, bearbeiten. Der Schwerpunkt der Beiträge, die durch ein kleines, aber präzises Glossar gängiger Fachbegriffe ergänzt sind, liegt dabei auf der «Spieler-Spielwelt-Beziehung» (S. 11) und lässt einen besonderen Fokus auf die Handlungstheorien des Computerspiels erkennen, die auch die Arbeit der AG Games der Gesellschaft für Medienwissenschaft prägen. Bewusst wird dabei in einer programmatischen Entscheidung davon abgesehen, eine «ontologische Verortung» (S. 9, Anführungszeichen im Original) des Gegenstands vorzunehmen, womit sich

der Band von einer Problemstellung emanzipiert, die für frühere Arbeiten in der Computerspielforschung prägend gewesen ist.¹

In diesem Kontext tragen die Beiträge Benjamin Beils und Britta Neitzels am deutlichsten dem einführenden Charakter Rechnung, den der Band für sich in Anspruch nimmt. Beil diskutiert Genrekonzepte des Computerspiels im Rückgriff auf bekannte Genretheorien des Films und in Bezug auf die verschiedenen Zuordnungskriterien, die ihnen zugrunde liegen. Britta Neitzel bietet in ihrem Text einen kritischen Einblick in ein zentrales Analyse- und Beschreibungskriterium digitaler Spiele: Involvierungsstrategien des Computerspiels umfassen Immersion und Interaktion; wobei Neitzel sich von beiden Konzepten zugunsten des allgemeineren Oberbegriffs der Involvierung distanziert:

Computerspielen zu beobachten sind. Dabei unterscheidet sie anhand konkreter Beispiele neben klassischen Kategorien der Computerspielforschung wie der räumlichen, narrativen oder visuellen Involvierung auch Strategien, die erst seit jüngerer Zeit im Fokus der Game Studies stehen, wie die aktionale (Computerspiele als Handlungsaufforderungen), die ökonomische (Belohnungssysteme) oder die emotionale Involvierung.

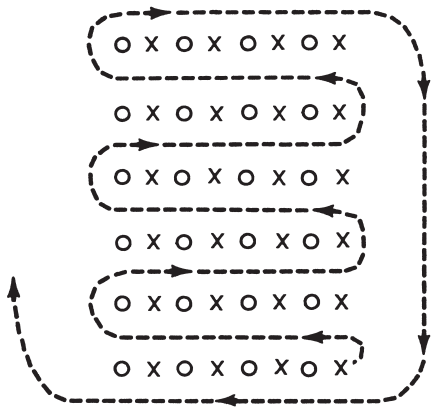
Die vier anderen im Band versammelten Texte gehen über einzelne, methodische oder thematische Einführungen teils erheblich hinaus und können als eigenständige Beiträge zur Computerspielforschung gelten. Dabei bewegen sich die Texte von Timo Schemer-Reinhard mit der Analyse von Interfaces als Kontrollformen und Jochen Venus mit einer handlungstheoretischen Perspektive auf das Computerspielen nahe an der übergreifenden Frage-



Durch den Begriff der Involvierung werden die den Begriffen Immersion und Interaktion anhaftenden Konnotationen von passiv respektive aktiv vermieden, und zudem erlaubt er die Betrachtung von Techniken der Involvierung, während psychische Komponenten – vor allem der Immersion – aus dem Fokus genommen werden (S. 82).

Diese begriffspolitische Argumentation räumt nicht nur einige medientheoretisch problematische Kategorien in der Analyse von Computerspielen aus, sondern öffnet gleichzeitig das Feld für eine präzise Betrachtung der verschiedenen Techniken der Involvierung, die in

stellung des Bandes. Während Schemer-Reinhard anhand von Sybille Krämers Differenzierung zwischen Medien und Werkzeugen zunächst eine spannende These von Interfaces als Hybridphänomen zwischen Werkzeug und Medium entwickelt und daraus den Befund einer doppelten Unsichtbarkeit des Interfaces ableitet (es verschwindet als Werkzeug hinter seiner Funktion und als Medium hinter seinem Inhalt), fokussiert er diesen Ansatz im zweiten Teil seines Textes leider zu stark auf die bekannte Dichotomie von diegetischen und extradiegetischen Steuerungselementen. Das Potential seines Ansatzes, eine Theorie des medialisierten Interfaces vom Computerspiel aus zu denken, klingt nur am Schluss des Beitrags an. Jochen Venus



unternimmt den Versuch, sich dem Computerspiel als einem Medium des «erlebten Handelns» (S. 105) zu nähern:

[...] so ermöglicht das Computerspiel die Darstellung und den Nachvollzug eines Handlungstyps, der zwischen direkter Tätigkeit, wie sie vom Handelnden selbst vollzogen und erlebt wird, und der Tätigkeit einer anderen Person, die von außen beobachtet werden kann, steht (S. 105).

Diese Perspektive ermöglicht zwar einige interessante Fallanalysen, in denen Venus unter anderem das Verhältnis von SpielerIn und Avatar im Third-Person-Shooter *Max Payne 2* näher bestimmt. Allerdings findet die Untersuchung einen Schlusspunkt, der mit seiner Auffassung von Computerspielen als Regulationsmaschinen seit mehr als 10 Jahren bekannt und kritisch diskutiert ist, von Venus aber nochmals handlungstheoretisch gedeutet wird: «Die spürbare Verhaltensregulation jedoch, die im Zentrum des erlebten Handelns steht, wird durch die Logik des jeweiligen Eingabegeräts auf grundsätzlich zwei Modi zurückgeführt: diskrete und kontinuierliche Steuerungsimpulse» (S. 122).

Der aufgrund der Wahl seines Gegenstandes ungewöhnlichste Beitrag des Bandes wird von Phillip Bojahr beigesteuert und nimmt mit dem Phänomen der Störung ein in den Game Studies bislang nur selten berücksichtigtes Themenfeld in den Blick. Bojahrs stark systemtheoretisch geprägter Zugang entwickelt einen Störungsbegriff, der über technische Probleme (z. B. einen Computerabsturz) hinausgeht und der Störung bisweilen einen medialen Charakter zuweist. Dieser tritt besonders dann zutage, wenn man es mit intentionalen Störungen nach Bojahrs Systematik zu tun hat, also verschiedenen Formen der gezielten Irritation, vom *easter egg* über *cheats*

und *exploits* bis hin zu simulierten technischen Defekten. Bojahrs Argumentation ist nicht ohne Schwierigkeiten, die systemtheoretische Reduktion des/der SpielerIn auf ein störanfälliges System und das problematische Konzept der Intentionalität müssten genauer diskutiert werden, ebenso wie die nicht genau hinterfragte Adaption von Begriffen aus der Filmwissenschaft, wenn technischer Limitierung geschuldete Darstellungsprobleme in *cutscenes* von Spielen mit Anschlussfehlern aus dem Film verglichen werden. Dennoch kann der Beitrag vor dem Hintergrund der Zielsetzung des Bandes überzeugen, eröffnet er doch vielfältige Anschlussmöglichkeiten für eine vertiefende Auseinandersetzung mit Störungen und ihren kulturellen Begleiterscheinungen. Insgesamt bietet der Band einen guten und differenzierten Überblick über einige der Themen, die den Siegener Zugang zur deutschen Computerspielforschung prägen, und umfasst Beiträge, die den aktuellen Fortschritt ebendieser Forschung anschaulich machen. Diese Leistung bringt es umgekehrt mit sich, dass der einführende Charakter, den die Texte dem Kontext ihrer Veröffentlichung nach aufweisen sollten, bei den meisten Beiträgen in den Hintergrund tritt.

Stephan Günzels Monographie *Egoshoooter: Das Raumbild des Computerspiels* ist in mehrerlei Hinsicht als Ausnahmeerscheinung der Computerspielforschung zu sehen. Zunächst ist das Buch in der Wahl seines Gegenstandes ungewöhnlich, fokussiert es sich doch auf ein konkretes Genre und betreibt so eine thematische Eingrenzung, die in den Game Studies selten ist. Dies ist besonders bemerkenswert in einer sich konstituierenden Disziplin, deren frühere richtungsweisende Veröffentlichungen den Anspruch hatten, das Computerspiel als solches umfassend zu behandeln und allgemeingültige, genreübergreifende Aussagen zu treffen.² Günzel wählt mit dem *Egoshoooter* zudem eine Erscheinungsform des Computerspiels, die üblicherweise eher Gegenstand populärer Media-Harm-Diskurse denn medienwissenschaftlicher Computerspielforschung ist. Für Günzel sind *Egoshoooter* allerdings von zentraler Bedeutung für die Entwicklung des Mediums Computerspiel:

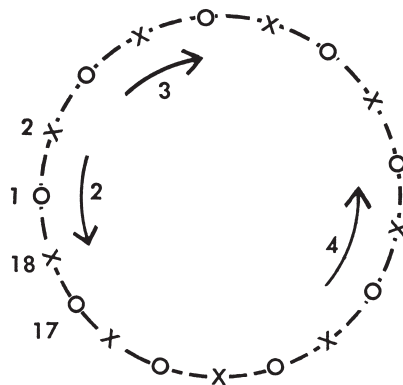
Daher kann vor dem bildtheoretischen Hintergrund die These aufgestellt werden, dass mit dem Spieletypus der *Egoshoooter* nicht nur die Essenz einer Kategorie, sondern vermutlich die Essenz der Computerspiele überhaupt vorliegt (S. 53).

In bildwissenschaftlichen Maßstäben, so begründet Günzel seine These, ermögliche die zentralperspektivische Verfasstheit des Egoshooter-Bildes einen Modus der Betrachtung (oder Benutzung), bei dem der Standpunkt vor dem Bild mit demjenigen im Bild zusammenfalle (S. 48f.). Der Egoshooter ist somit das einzige Spiel, das zwingend einen Computer voraussetzt – alle anderen Computerspiele sind auch in analoger Form vorstellbar, wie Günzel im Rückgriff auf Claus Pias' genealogische Untersuchungen ausführt.³ Ausgehend von dem Befund, dass im Egoshooter das «Computerspielbild zu sich selbst kommt» (S. 49), eröffnet Günzel ein detailliertes bild- und raumtheoretisches Panorama eines Computerspielgenres und seiner Begleiterscheinungen, kunstgeschichtlichen Parallelen und medientheoretischen Konsequenzen. Seine Argumentation zeichnet sich durch ausgreifende Sachkenntnis aus, mit der er zeitgenössische und historische Beispiele von Gemälden über Installationen bis hin zu (experimentellen) Computerspielen verknüpft sowie durch ein umfassendes Wissen sowohl medien- und kunsttheoretischer als auch philosophischer Ansätze. Diese erlauben es Günzel, nicht nur eine Stilgeschichte des Egoshooters zu entwickeln, sondern auch den genrekonstitutiven First Person-Modus des Egoshooters präzise als perspektivische Irreduzibilität des «menschliche[n] Zur-Welt-sein[s]» (S. 183) zu charakterisieren. Der letzte Teil der Arbeit bewegt sich weg von der perspektivischen und bildtheoretischen Verfasstheit des Egoshooters hin zu seinen Räumen, die er sowohl als Karten (Maps)

wie auch als zu navigierende, topologische Räume begreift. Um die Durchquerung von Spiel-Räumen mitzudenken, greift Günzel schließlich auf das von Espen Aarseth ursprünglich zur Analyse von Hyperfktion und Text-Adventures entwickelte Konzept der *Ergodik* zurück, das er um stochastische Überlegungen ergänzt.

Die wenigen Schwächen von Günzels Arbeit liegen nicht in ihrer Fülle von Details und beispielbezogenen Überlegungen, sondern im absoluten Anspruch ihrer Ausgangsthese. Um die Beschäftigung nicht mit Computerspielen an sich, sondern einem Genre im Besonderen

zu rechtfertigen, ist es zwar unumgänglich, dessen Charakteristika deutlich herauszuarbeiten. Egoshooter in diesem Zuge aber zum paradigmatischen Computerspiel zu erklären, läuft Gefahr, in abgewandelter Form einen Fehler erneut zu begehen, den der Spieltheoretiker Jesper Juul 2001 in einem Kommentar zur Lagerbildung in den Game Studies angemahnt hat: Theorien über (digitale) Spiele neigten dazu, ihre Gegenstände entweder völlig zu entdifferenzieren und aus den Augen zu verlieren (Alles ist ein Spiel!) oder sehr monothematisch zu argumentieren (Spiele sind X!).⁴ Zwar nimmt Günzel nicht für sich in Anspruch, Aussagen über alle Spiele zu treffen, tut dies aber implizit, indem er Egoshooter als Kulmination des Computerspiels charakterisiert. Diese These mag aus streng bildwissenschaftlicher Perspektive haltbar sein, wird der Vielfalt des Mediums Computerspiel allerdings nicht gerecht, allzumal Günzels Auffassung des Computerspiels als Bildmedium, das allein tonbasiert nicht vorstellbar sei, im Angesicht immer zahlreicher werdender Computerspiele für Blinde durchaus kontrovers zu diskutieren wäre.



Mit *Beyond Choices: The Design of Ethical Gameplay* legt Miguel Sicart ein Buch vor, in dem zwei für die internationalen Game Studies bedeutsame Paradigmen der Auseinandersetzung mit digitalen Spielen miteinander verknüpft werden. Sicart verfolgt zum einen sein 2009 mit seiner Dissertation zur Ethik von Computerspielen begonnenes Projekt einer Auseinandersetzung mit Spielen als ethischen Objekten weiter; zum anderen unternimmt er den Versuch,

aus seinen Theorien praktische Leitlinien für das Design ethischen Spielerlebens abzuleiten. Diese Zusammenführung theoretischer und praktischer Arbeit ist in den Game Studies im nordamerikanischen und skandinavischen Raum verbreitet und wird besonders an technischen Universitäten praktiziert, die Game-Design-Studiengänge anbieten. Der/Die WissenschaftlerIn wird so zugleich zur SpieleentwicklerIn und DesignerIn. Sicarts Interesse besteht darin, die Möglichkeitsbedingungen ethischen Spielerlebens zu skizzieren, wobei es zunächst relevant ist, das Spannungsfeld zwischen dem (qua Design) stark

formalisierten System des Computerspiels und dem informellen System moralischen Handelns zu erkennen: «The design of ethical gameplay requires thinking about play as a moral activity, accounting for the wiggle space between rules and interpretation» (S.9). Damit positioniert sich Sicart zunächst in der Tradition des *Prozeduralismus*, der von ihm als eine Grundlage seiner Überlegungen aufgefasst wird (S.36) und nach den vielbeachteten Arbeiten Ian Bogosts davon ausgeht, dass Spiele in ihren Regeln und deren Auslassungen Räume für argumentative Bedeutungsvermittlung schaffen können.⁵ Die besondere Leistung der Arbeit besteht darin, dass Sicart an zentraler Stelle über den von ihm bereits zuvor kritisierten⁶ Prozeduralismus hinausgeht, mit dessen Methoden allein ein ethisches Spielerleben nicht zu erreichen sei: «But the aesthetics and the ethics of gameplay take place during the activity of play, which is appropriative and not always compliant to the rules» (S.66). Gegen ein pures, auf die Regelmäßigkeit des Spiels gerichtetes «Instrumental Play» (S.66f.) positioniert Sicart die designtheoretischen Momente der Aneignung (*appropriation*) und der Reflexion, die Autorität vom designten System hin zu dessen NutzerInnen verlagern sollen (S.76). Von besonderem Wert für die Computerspielforschung ist dabei auch seine Auseinandersetzung mit dem klassischen Text von Johan Huizinga, *Homo Ludens*, dessen in den Game Studies einflussreiche Metapher des *Magic Circle* für das konsequenzlose, absolute Regelunterwerfung verlangende Wesen des Spiels Sicart für Fehlentwicklungen im heutigen Game-Design verantwortlich macht.⁷ Sein Appell lautet folgerichtig, Game-Design nicht mehr für Huizingas *Homo Ludens*, sondern für eine/n kreative/n, die Regeln und das Spielerleben beständig hinterfragende/n SpielerIn zu betreiben. Sicart stützt seine Argumentation durch zahlreiche Exzerpte persönlicher Gespräche mit Game-Designern sowie Fallanalysen unterschiedlichster Spiele in Bezug auf ihr Potential, ethisches Gameplay zu ermöglichen.

Sicarts Arbeit ist aus medienwissenschaftlicher Perspektive als Beitrag zur Computerspielforschung zu empfehlen, da sie sich intensiv mit den aktuellen Diskursen in den Game Studies auseinandersetzt, ihre klassischen Texte aufgreift und im Kontext von Fragen des Game-Designs, die gerade im deutschsprachigen Raum häufig unberücksichtigt bleiben, kritisch liest. Die so gewonnenen Erkenntnisse, insbesondere zum/zur SpielerIn und den Grenzen einflussreicher Ansätze wie des Prozeduralismus sind auch jenseits des praxisbezogenen Anspruchs des

Buches für die Auseinandersetzung mit digitalen Spielen von Interesse. Der Gratwanderung zwischen Praxisbezug und theoretischer Untersuchung ist es wohl auch geschuldet, dass die philosophischen Grundlagen des im Buch verwendeten Ethikbegriffs kaum ausgeführt bleiben. Hier wäre eine detailliertere Auseinandersetzung auch auf die Gefahr der Redundanz in Bezug zur ersten Monographie Sicarts wünschenswert gewesen. Die größten Schwierigkeiten hat Sicarts Ansatz aber nicht auf philosophischer oder computerspieltheoretischer Ebene, sondern bei seinem praktischen Anspruch, eine Designanleitung (oder zumindest deren Rahmenbedingungen) zu formulieren. Seine Argumentation ist klar und präzise, wenn es darum geht, die Schwächen bisheriger Game-Design-Ansätze aufzuzeigen und daraus Forderungen für ein Design abzuleiten, das ethisches Spielerleben ermöglicht. Sicart gelingt es jedoch nicht, damit eine für praktisches Design hilfreiche Perspektive «Beyond Choices», also jenseits der zumeist binären pseudomoralischen Wahl-Systeme aktueller Computerspiele zu schaffen. Die Probleme, seine im abstrakten nachvollziehbaren Überlegungen zu konkretisieren, macht Sicart unbewusst deutlich, wenn er unmittelbar nach seinem Plädoyer, diskrete Wahlmöglichkeiten zu überwinden, selbst auf ein praktisches Designprinzip zurückfällt, das ebendiese Wahlmöglichkeiten nur verschleiert oder ihre Konsequenzen zeitverzögert mitteilt (S.104f.).

1 Vgl. Jesper Juul, *Half Real. Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*, Cambridge, Mass. (MIT Press) 2005.

2 Vgl. ebd.

3 Claus Pias, *Computer Spiel Welten*, München (Sequenzia) 2002.

4 Vgl. Katie Salen, Eric Zimmerman, *Rules of Play. Game Design Fundamentals*, Cambridge, Mass. (MIT Press) 2004, S. 4.

5 Ian Bogost, *Unit Operations. An Approach to Videogame Criticism*, Cambridge, Mass. (MIT Press) 2006.

6 Vgl. Miguel Sicart, *Against Procedurality*, in: *Game Studies*, Nr. 3, Bd. 11, 2011.

7 Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2006 (Original 1938).

FRIEDRICH KITTLER

Paranoia und Theorie

von OLIVER JAHRAUS

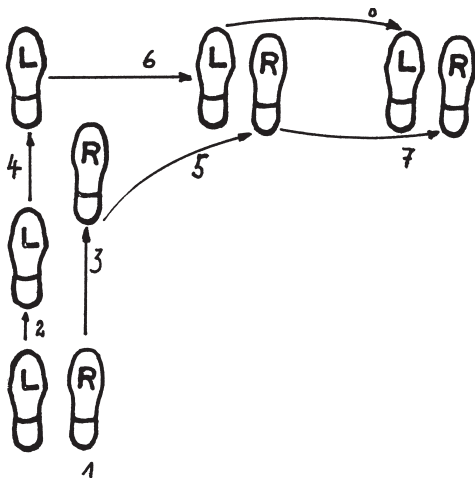
Friedrich Kittler, *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, hg. u. mit einem Nachwort von Hans Ulrich Gumbrecht, Berlin (Suhrkamp) 2013.

Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft, Nr. 40: Friedrich Kittler. Technik oder Kunst?, hg. v. Walter Seitter, Michaela Ott, Wetzlar (Büchse der Pandora) 2012.

Archiv für Mediengeschichte, Nr. 13: Mediengeschichte nach Kittler, hg. v. Friedrich Balke, Bernhard Siegert, Joseph Vogl, München (Fink) 2013.

«Wenn das Symbolische von Zeichen, Zahlen und Buchstaben über sogenannte Wirklichkeiten bestimmt, wird Spurensicherung zur ersten Paranoikerpflicht», so Kittler, der seine Paranoikerpflicht gewissenhaft erfüllte (Kittler, 119). Würde man dem noch hinzufügen, dass es technische Medien sind, die solche Wirklichkeiten und Wirklichkeit solcherart bestimmen, dass mithin Spuren immer Effekte und Produkte von Medientechniken sind, hätte man zugleich in prägnantester Form eine Definition dessen geliefert, was Kittler als Medienwissenschaft entwickelt hat. Darin lässt sich auch so etwas wie der *basso continuo* seines Denkens erkennen: Immer geht es ihm darum aufzuzeigen, dass Wirklichkeit nicht der Ausgangspunkt, sondern der Effekt von Medientechniken ist und dass diese Einsicht insbesondere dort zählt, wo diese Wirklichkeit durch die klassischen Transzendentalien garantiert scheint, wie: das Subjekt, der Geist, der Mensch, sein Bewusstsein, sein Wissen und seine Erkenntnis.

Tatsächlich kann man jenen frühen Titel aus dem Jahr 1980 als Leitprinzip seines Denkens verstehen: «Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften» (Kittler, 401), das man übrigens nicht mit einer Aufgabe dieser Wissenschaften verwechseln darf. Immer hat Kittler an den Geisteswissenschaften und vor allem an der Literaturwissenschaft, ja, wie Jochen Hörisch im Band *Friedrich Kittler. Technik oder Kunst?* ausführt, sogar an der Germanistik und der Philologie festgehalten, aber dennoch hat er ihre «epistemologische» Geschäftsgrundlage maßgeblich verändert, so dass Frank Hartmann ihn mit gleichem Recht am selben Ort auch als Post-Germanisten vorstellen kann (*Tumult*, 30). Dazwischen liegt ein Beitrag von Eva Horn, in der beide Perspektiven in der konkreten Frage gebündelt werden: «Wie liest Kittler Literatur?», die Horn mit einer sehr elaborierten Konzeption einer «Kulturtechnik <Literatur>» (ebd., 13, 16) beantwortet.¹ Daneben finden sich andere Beiträge, die Kittler als Philosoph und für die Philosophie reklamieren (so Walter Seitter), nicht zuletzt für die Geschichtsphilosophie nach Hegel (Wolfgang Ernst) oder für die Wissensgeschichte (Mai Wegener). So wird deutlich: Die Infragestellung philologischer Standards durch Kittlers Art, die Materialität der Kommunikation zu denken, ist philosophisch fundiert, wie umgekehrt diese Fundierung gerade beim frühen Kittler literarisch inspiriert ist. Aus diesem Zusammenspiel hat Kittler später eine Konzeption von Kulturwissenschaft entwickelt, die die «klassische» Grenze zwischen Geisteswissenschaft und Naturwissenschaft, zwischen Literaturgeschichte und Technikgeschichte überschreitet und aufhebt.



Eindringlich hat er daran erinnert, «daß ohne nachrichtentechnische Bestimmungen von Literatur und Literaturwissenschaft in Bälde kaum mehr die Rede sein könnte»².

Diese Provokation ist angekommen: Sie hätte Kittler beinahe die wissenschaftliche Karriere gekostet, aber sie hat ihn auch zum Klassiker werden lassen: Ihm ist ein Band aus der Reihe der Junius-Einführungen gewidmet,³ eine Werkausgabe der *Gesammelten Schriften*⁴ ist im Erscheinen. Und auch die Publikationen, die diesem Review zugrunde liegen, bestätigen den Status.

Auf der anderen Seite derselben Medaille hat diese Provokation die Geisteswissenschaft in eine Grundlagenkrise gestürzt und sie selbst paranoid werden lassen. Kittlers Habilitationsschrift, seine erste große medienhistorische Studie, *Aufschreibesysteme 1800/1900 – 1985* erstmals erschienen, mittlerweile liegt die 4. Auflage vor –, ist zu einem Dokument der Medienwissenschaft und zum Ereignis der deutschen Wissenschaftsgeschichte der Geisteswissenschaften geworden. Das strittige Habilitationsverfahren, in dem elf Gutachten vonnöten waren, um zu entscheiden, ob das Projekt Kittlers als wissenschaftliche Leistung anerkannt werden könnte, ist zu einem Symptom geworden.⁵ Und bietet es sich im Gegenzug nicht geradezu an, Kittlers Projekt, mit allen Implikationen, die die Geschichte des Wahnsinns eines Michel Foucault, aber auch die Psychosemiotik eines Jacques Lacan – die zwei wichtigen Gewährsleute des frühen Kittler – evoziert, als paranoid zu bezeichnen, geradezu dort, wo es darum geht, die paranoiden Reaktionen der Literaturwissenschaft auf dieses Werk ihrerseits als

symptomatisch zu dekurvieren?⁶ Ist es nicht paranoid, Literaturgeschichte nicht auf ihre Werke, sondern auf ihre Aufschreibesysteme, mithin auf das «Netzwerk von Techniken und Institutionen [...], die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben»⁷ zurückzuführen? In diesem Sinne hat Kittler paranoiden Aufsätze geschrieben, wie zum Beispiel jenen, dessen Titel folgende Frage stellt: «Jeder kennt die CIA, was aber ist die NSA?»⁸ Das braucht man heute nicht mehr zu fragen und gerade deswegen ist der Aufsatz aktueller denn je, weil er jenes Zusammenspiel zeigt, das immer im Fokus von Kittlers Medientheorie stand: das Zusammenspiel von Medientechniken und ihren Informationsverarbeitungen und die Machtstrukturen als Effekte dieses Komplexes. Dass die Wirklichkeit die schlimmsten Visionen eines Paranoikers schon längst überholt hat, müsste Kittler selbst dann mit Genugtuung quittieren, wenn man sieht, wie vorläufig seine Horrordimensionen waren. Es empfiehlt sich auch, diesen Aufsatz als *discours de la méthode* zu lesen, macht er doch deutlich, aus welchen theoretischen und literarischen Quellen er schöpft: «[Die] NSA-Anatomie schreibt in die Gegenwart fort, was Derrida *Die Postkarte von Sokrates bis Freud und jenseits* und Pynchons *Versteigerung von No. 49* das Trystero-Komplott nannte.»⁹ Die Frage, wer denn paranoid ist, stellt sich neu, und eben dadurch gewinnt der Begriff der Paranoia diese Dimension, die Kittler ihm gegeben hat: Techniken entziffern, Spuren lesen, Medien durchschauen, Machtstrukturen entlarven – Paranoia als Kennzeichen und Beweggrund einer eigentlich kritischen Theorie.

Diesem Prinzip folgt alles, was er geschrieben hat. Dennoch hat sein Werk Entwicklungen, Phasen, Verschiebungen durchgemacht. Die von Hans Ulrich Gumbrecht herausgegebene und in einem Nachwort ebenso respektvoll wie pointiert kommentierte Sammlung von Aufsätzen *Die Wahrheit der technischen Welt* ist in drei Teile untergliedert, deren Überschriften man als Kennzeichnung der Phasen verstehen darf, durch die Kittlers Denken hindurchgegangen ist: I. Emergenz einer historischen Sensibilität, II: Kulturgeschichte als Mediengeschichte, III. Griechenland als seinsgeschichtlicher Ursprung. Die Aufsätze sind in der chronologischen Folge ihrer Erstveröffentlichungen abgedruckt, so dass der gesamte Band die Entwicklung dieses Denkens nachzeichnet und dokumentiert.

(I) In der ersten Phase ging es um die Frage, wie scheinbare anthropologische Universalien historisch bedingt sind. Gegenstand einer solchen De-Ontologisierung

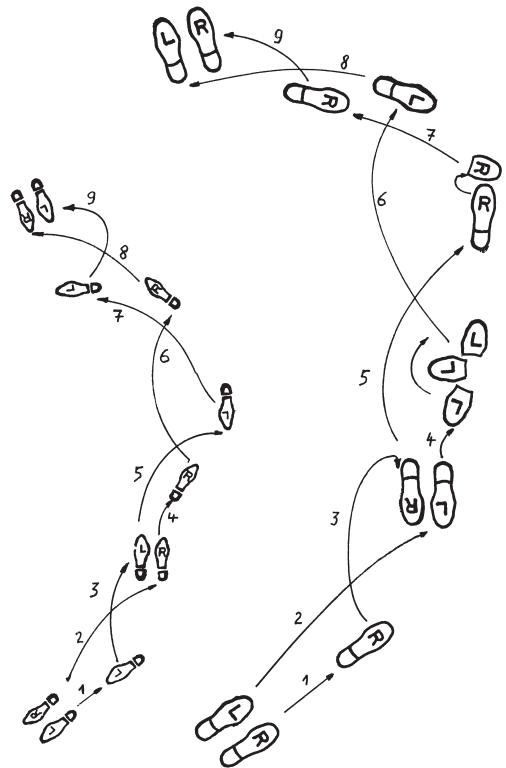
war – ganz auf den Spuren von Foucault – insbesondere der Wahnsinn, weil er an die Stelle der Aufklärung selbst tritt. In seiner Dissertation zu Conrad Ferdinand Meyer erschließt Kittler dessen Werk über dasjenige, was bis dato aus der Literaturwissenschaft ausgeschlossen war: über den vorgeblichen Wahnsinn Meyers, wie er in dem Gedicht *Ich bin der Krankenwärter des geisteskranken Poeten* (1892) zum Ausdruck kommt. Dabei waren aber immer schon Medien involviert, und Kittler überschreibt jene Geschichte des Wahnsinns, die Foucault für das Zeitalter der Vernunft ausgemacht hat, mit seiner «Geschichte des Ohrs» im «Zeitalter seiner technischen Sprengbarkeit» als neue «Geschichte des Wahnsinns» (Kittler, 67). Wirklichkeit ist immer das Ergebnis medientechnisch formatierter Zeichenprozesse, die nur deswegen funktionieren, weil sie als *protected mode* genau diesen Umstand unsichtbar machen, so dass man schon produktiv paranoid sein muss, um ihre Spuren in Literatur und Film, in Musik und Philosophie zu sichern.

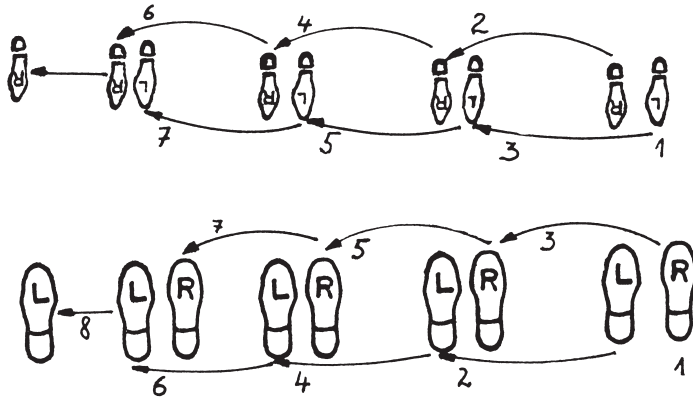
(II) Alle Aufsätze der Mediengeschichte, genauer: zur Technikgeschichte der Medien, bewegen sich in jenem Feld, das die beiden großen Monografien zu den *Aufschreibesystemen* (1985) und zu den *technischen Medien* *Grammophon, Film, Typewriter* (1986) aufgespannt haben. Kittler folgt einer Foucault'schen Diskursanalyse, die die immanenten Regeln der Organisation von diskursiven Systemen beschreibt. Entscheidend ist aber, dass er dabei den Begriff des Diskurses zum Begriff des Aufschreibesystems um eine medientechnische Dimension erweitert, die es ihm erlaubt, erstens eine Subjektkritik wesentlich radikaler zu formulieren und zweitens historische Konstellationen nach ihren technischen Spezifikationen (1800, 1900, 2000) zu unterscheiden.

(III) Beeindruckend sind in der neueren Aufsatzsammlung, die die frühere Sammlung der *technischen Schriften* eben um eine werkgeschichtliche Dimension (und mithin um andere und neuere Kittler-Texte) erweitert, insbesondere die Variationen in den invarianten Strukturen dieses Denkens. Es hätte Kittler wohl gefallen, hätte man diese Schwergewichtsverlagerung mit jenem Begriff von Heidegger versehen, Kehre, auf den er selbst abhebt (Kittler, 383). Eine Kehre wäre somit – wie beim Skifahrer Heidegger – eine Richtungsänderung, gerade um in der Spur zu bleiben. So zeigt beispielsweise seine Auseinandersetzung mit Musik markante Stationen, sei es als Symptom einer «Kurzgeschichte von Ohr und Wahnsinn im Zeitalter der Medien» (Kittler, 63); sei es als entlarvter

«Missbrauch von Heeresgerät», wo Kittler nachweist, dass die moderne Unterhaltungselektronik auf die Entwicklung von Kriegstechnik zurückgeführt werden muss, und den Medienwissenschaften einschärft, dass sie «gut daran [tun], die Kriegsgeschichte ihrer eigenen Gegenstände zu erinnern» (Kittler, 115); oder sei es schließlich als Zusammenspann von «Musik und Mathematik» in dem späten großen und unvollendeten Projekt einer Ursprungsgeschichte europäischen Denkens (hier wird man auf die Publikation des Nachlasses in den *Gesammelten Schriften* gespannt sein dürfen).

Die Auseinandersetzung mit dem Computer mag als weiterer historischer Index gelten, an dem man ablesen kann, wie sich Kittlers Werk mit seiner eigenen Medientechnik und Mediengeschichte entwickelt. Bemerkenswert ist aber auch, dass seine Ausführungen zur digitalen Technik technisch längst überholt, konzeptionell aber nach wie vor aktuell und bedenkenswert sind; dort beispielsweise, wo er darauf hinweist, dass Macht weniger mit gesellschaftlichen Strukturen als vielmehr mit Chip-Architekturen zu tun hat (Kittler, 278).





Es kennzeichnet schließlich die dritte und letzte Phase, in der sich Kittler wieder historischen Fragen in einer ganz anderen Weise nähert. Kittler, anders als Foucault, kehrt in seiner späten Phase nicht zum Subjekt und seiner Hermeneutik zurück, sondern zu einer radikalisierten Form von Geschichte und Historiografie, ein Unternehmen, für das abermals Nietzsche und Heidegger zu Gewährsmännern werden. Gumbrecht rekonstruiert diese Phase als Mythographie mit einer «Tendenz zu apokalyptischen Perspektiven» (Kittler, 406, 417). Der späte Kittler übernimmt von Heidegger die Aufgabe, eine Geschichte als Ursprungs- und Verfallsgeschichte zu erzählen. Dennoch, Foucault und Kittler – und insofern ist der Untertitel des Bandes von Gumbrecht geschickt gewählt: *Essays zur Genealogie der Gegenwart* – bleiben beide dem Projekt verhaftet, eine «Analyse der Gegenwart» (Kittler, 418) zu liefern und eine «Genealogie unserer Gegenwart» (Kittler, 421) zu schreiben. Die Rekonstruktion von Medientechniken (*Homeros und die Schrift*, *Das Alphabet der Griechen*) bleibt nach wie vor Teil von Kittlers wissenschaftlicher Agenda.

Unfair wäre es, auf diesen oder jenen fehlenden Aufsatz hinzuweisen, weil eine Sammlung immer auch eine Auswahl sein muss. Dennoch: Zwei Texte darf man stark vermissen, insbesondere dort, wo man erwartet hätte, dass man es dem Leser leichter machen will, einen Zugang zu diesen schwierigen Texten und apodiktischen Argumentationen zu finden: einmal das Nachwort zu *Aufschreibesysteme* und einmal der Aufsatz zur *Geschichte der Kommunikationsmedien*¹⁰, weil in diesen beiden relativ kurzen Texten Kittler mit einer Klarheit, die sein Werk sonst so frappant nicht auszeichnet, die systematische

und die historische Dimension seines Projekts einer Mediengeschichte offenlegt.

Ein solches wissenschaftliches Werk wird sein Profil in jenen Anschlüssen, Fortführungen und Rezeptionen vollenden, die es auslöst. Und vielleicht sind hierbei die ersten Sammelbände, die nach dem Tod Kittlers im Oktober 2011 erschienen sind, besonders aussagekräftig, weil sie auch und gerade dort, wo sie in die Zukunft blicken – *Mediengeschichte* nach Friedrich Kittler heißt ein Band –,

den Gestus einer Bilanzierung nicht ablegen können oder wollen. Der andere Band – *Friedrich Kittler: Technik oder Kunst?* – ist in der Zusammensetzung seiner Beiträge deutlich heterogener. Er enthält kritische Auseinandersetzungen, aber auch künstlerische Reaktionen, Würdigungen und Erinnerungsstücke, und zum Teil finden sich verschiedenste Elemente in einem Beitrag vereint, sodass der gesamte Band den Charakter eines – wie es im Englischen heißt – «Memoir» annimmt und dadurch seine Leser/innen insgesamt zu gewinnen weiß. Auch hier finden sich bemerkenswerte wissenschaftliche Beiträge, die – über die bereits erwähnten und zitierten hinaus – neue Kontextualisierungen und Verortungen (z. B. Kittler und Gender von Ulrike Bergermann oder Kittler in Deutschland von Rudolf Maresch) liefern. Und nicht zuletzt – und so kommt der Kittler-Fan endgültig auf seine Kosten – kommt ein unbekannter Kittler zu Wort: eine Seminartranskription aus dem Jahre 2010 und ein Textauszug aus einer nachgelassenen Datei, beide aus dem Kontext seines letzten großen Projekts zu Musik und Mathematik.

Die wissenschaftsgeschichtliche Aufarbeitung ist in den Beiträgen des *Archiv für Mediengeschichte* über das gesamte Spektrum hinweg wesentlich stärker profiliert, wobei sich drei Dimensionen in den Beiträgen unterschiedlich stark verschränken: wissenschaftliche und wissenschaftshistorische Aufarbeitung (wie zum Beispiel – neben den erwähnten Beiträgen – diejenigen von Moritz Hiller zum Konzept des Literaturarchivs oder von Arndt Niebisch zu Kittlers Büchern), literatur- und kunstgeschichtliche Bezüge (wie in den Beiträgen von Nawata Yuji zu Strindberg, Yuzo, Schnitzler oder Maren Haffke zum Jazz und nicht zuletzt – im Sinne des mehrdeutigen

Titels *Mediengeschichte* nach Kittler – Beiträge, die Kittler weiterdenken, zum Beispiel von Jussi Parikka zu einer *Ecological Media History*, von Rupert Gaderer zur Bürokratie als einem medialen Phänomen des Rechts oder von Susanne Jany zur Organisation des Postdienstes im Medium der Architektur. Will man die Beiträge, die sich intensiv mit der wissenschaftlichen Position Kittlers in historischer ebenso wie in systematischer Hinsicht auseinandersetzen, in aller Kürze als symptomatisch für eine kritische Kittler-Rezeption verstehen, so will ich den Vorschlag machen, sie auf eine Grundfrage zurückzuführen: Was bedeutet Apriori, wenn Kittler diesen Begriff verwendet und z. B. von Medien als «anthropologische[n] Aprioris»¹¹ spricht? Jemand mit einer solch stupenden Kenntnis auch des deutschen Idealismus und seiner Transzendentalphilosophie verwendet ein solches Wort terminologisch weder unbedarft noch unterbestimmt. Tatsächlich ist mit dem Apriori keine neue Metaphysik gemeint, wie Matthias Koch und Christian Köhler in ihrem Beitrag (*Archiv für Mediengeschichte*, 159) zu Recht gegen Knut Ebeling¹² hervorheben, denn Metaphysikkritik hat sich schon bei Kant mit dem Begriff des Aprioris verbunden. Die Frage nach dem Apriori ist vielmehr die Frage nach den Begründungsebenen einer Theorie – *Technik oder Kunst* – und nach ihren Begründungsfiguren. Wo man Kittlers Denken immer wieder als Hardware-, Technik- und Mediendeterminismus verunglimpft hat, trifft ihn dieser Vorwurf schon deswegen nicht, weil mit der Idee des Determinismus seine Begründungsfiguren nicht angemessen beschrieben werden können. Sein Blick auf die Materialität der Kommunikation ist kein Materialismus. Vielmehr wird gerade am Begriff des «technischen Apriori[s]» oder des «medientechnische[n] Apriori[s]» deutlich, dass hinter seiner Medienhistoriografie – wie Wolfgang Ernst formuliert – «eine hegelianische Geschichtsphilosophie ihre Fäden» zieht, so dass «an die Stelle des Weltgeistes in seiner dialektischen Selbstvollendung die Agentur technischer Medien als die Vollendung (oder das Ende) der Geschichte getreten» sei (*Tumult*, 100, 104). Es geht nicht um Determination, sondern um die Bedingung der Möglichkeit von Erfahrungen und des Erfahrbaren – von der Sexualität, dem Wahnsinn über den Krieg bis hin zur Poesie und Musik. Zu Recht charakterisiert Gumbrecht Kittlers «Denkform» als «monistisches Apriori» (Kittler, 415). Ich vermute daher, dass Kittler dem Idealismus immer näher stand, als er es selbst zugegeben hätte, dass er die Medientechnik zur Grundlage einer transzendentalen Begründungsfigur gemacht hat und erst in

seinem späteren Werk und im Rückgang zu den Ursprüngen oder den Göttern diesen Idealismus mit einem Ereignis-Denken zu überwinden versucht hat. Insofern muss man Kittler auch gegen manche Verteidiger in Schutz nehmen, denn eine Diskussion, Kritik und Rezeption Kittlers muss auf der Höhe jener Diskurse stattfinden, zu denen er beigetragen und die er vorangetrieben hat.

1 Auf die mediengeschichtliche und medienanthropologische Tiefendimension des Konzepts der Kulturtechnik macht Erhard Schüttelpelz aufmerksam: Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken, in: *Archiv für Mediengeschichte*, Nr. 6: Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?), hg. v. Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl, Weimar (Universitätsverlag) 2006, 87–110.

2 Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig (Reclam) 1993, 149.

3 Geoffrey Winthrop-Young, *Friedrich Kittler zur Einführung*, Hamburg (Junius) 2005 (2. Aufl. 2014).

4 Hg. v. Martin Stingelin, 13 Bände, München (Fink) ab 2014.

5 Ute Holl und Claus Pias haben unter dem Titel *Aufschreibungssysteme 1980/2010* in der *ZfM* 6, 1/2011, 114–192, die Gutachten durchaus im Sinne einer Wissenschaftsgeschichte publiziert.

6 Claudia Liebrand, «Strong readings», *Paranoia und Kittlers Habilitationsverfahren*, in: *literaturkritik.de*, Nr. 4, April 2013.

7 Friedrich A. Kittler, *Aufschreibungssysteme 1800 | 1900*, 4. Aufl., München (Fink) 2003, 501.

8 Friedrich Kittler, *Short Cuts*, Frankfurt / M. (Zweitausendeins) 2002, 201–210.

9 Ebd., 203.

10 Friedrich Kittler, *Geschichte der Kommunikationsmedien*, in: Jörg Huber, Alois Martin Müller (Hg.), *Raum und Verfahren. Interventionen*, Basel (Stroemfeld/Roter Stern) 1993, 169–188.

11 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin (Brinkmann & Bose) 1986, 167.

12 Knut Ebeling, *Das technische Apriori*, in: *Archiv für Mediengeschichte*, Nr. 6, 11–22.

ENTANGLED EPISTEMOLOGIES

Arbeiten von Rey Chow

von ULRIKE BERGERMANN

Paul Bowman (Hg.), *The Rey Chow Reader*, New York (Columbia Univ. Press) 2010.

Ders., *Reading Rey Chow: Visuality, Postcoloniality, Ethnicity, Sexuality*, New York u. a. (Peter Lang) 2013.

Rey Chow, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, New York (Columbia Univ. Press) 2002.

Dies., *The Age of the World Target: Self/Referentiality in War, Theory and Comparative Work*, Durham NC, London (Duke Univ. Press) 2006.

Dies., *Entanglements, or: Transmedial Thinking about Capture*, Durham NC, London (Duke Univ. Press) 2012.

Es gibt keinen richtigen slot für die Rezeption von Rey Chow. Gehören ihre Arbeiten zur Filmwissenschaft, zur Theoriegeschichte und Wissenschaftspolitik, zu Cultural und Postcolonial Studies? Was in den USA in Humanities und Comparative Literature angesiedelt sein kann, findet hier kaum den richtigen Platz im Regal. Für die Medienwissenschaft sind Chows Schriften vielfach interessant, stellenweise brisant. Wer sich mit Asian Cinema beschäftigt, wird die Bücher der in Hongkong geborenen, dort und in Stanford akademisch sozialisierten Forscherin, ihre Perspektivierungen von Stereotypisierungen, chinesischer Moderne und Weiblichkeit kennen¹; wer zu *race* und *ethnicity* in Kultur und Alltag arbeitet, wird die ebenso

kritischen wie selbstkritischen Analysen Chows zu Fragen der Minorisierung, Gewalt und Kollaboration kennen, die pitfalls von Multikulturalismus und Toleranz²; wen die Rezeption insbesondere deutscher und französischer Theoretiker interessiert, findet diese in verschiedenste Beziehungen gesetzt zu Positionen der Postcolonial Studies, die wiederum verlässliche Bezugspunkte, aber nie eine unhinterfragte Heimat bieten (*Age of the World Target; Entanglements*).³ In den letzten Jahren sind zudem Chows Arbeiten im Bereich der Sound Studies und zum Ton im Film⁴ aufgefallen. Nun hat Paul Bowman eine Einführung in Chows Werk geschrieben (*Reading Rey Chow*), eine Textauswahl zusammengestellt (*The Rey Chow Reader*) und zwei Zeitschriftenbände präsentiert⁵, die sich in ihren konkreten Studien zur Semiotik sowie zur Postkolonialität auf Schriften Chows beziehen. Ein zentraler, ein radikaler Zug in Chows Denken bildet sich in dieser beginnenden Kanonisierung allerdings noch kaum ab: eine Hinterfragung von Disziplinarität und der Organisation von Wissen, die auch Medienwissenschaften fundamental betreffen.

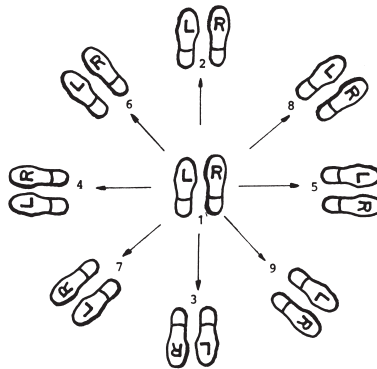
1.1 Theorie Ex- und Import

Paul Bowman, Filmwissenschaftler und Cultural Studies Researcher an der Cardiff University, beginnt seine *intellectual history* von Chows Schriften mit den institutionellen Wegen, die «Dekonstruktion» zwischen nationalen akademischen Diskursen genommen hat, dem

algerisch-jüdischen Franzosen Derrida, der in den USA bekannt wurde, und Roland Barthes' Rolle für die britischen Cultural Studies. Statt einer Werkanalyse unternimmt er ein «Reading Rey Chow» als *reading* der umgebenden, speisenden, produzierten Diskurse. Im großen Maßstab: Wenn das 19. Jahrhundert das Jahrhundert des Mediums der Literatur und des Britischen Empire war, und das 20. Jahrhundert das des Films und der USA, dann müsse man sich das 21. Jahrhundert vorstellen als das des Internets – und Chinas.

Diese Zukunft hat ihre Geschichte. Derridas grammatologische Kritik am westlichen Phonozentrismus geht nur insofern auf, so Chow, als er am Anfang die chinesische Schrift als ideographisch bezeichnet – was sie nicht ist –, um sie mit der aussortierten Bilderfrage nicht weiter zu behandeln («a certain practice of orientalism»⁶). Wie Mimesis und Visualität in dekonstruktiver Theorie als «östlich» bezeichnet und abgewertet werden, beschäftigt Chow ebenso wie die folgenden Konzeptionen von Simulation, Übersetzung, Anrufung oder *appropriation*.⁷ Im Gegenzug befragt sie postkoloniale Theorie auf deren Konzeptualisierungen von Imitation, Bildlichkeit und *agency*. Ihre Begriffsprägung *coercive mimeticism*, mit «Zwang zur Angleichung» nur ungefähr übersetzt, bezeichnet die Erwartungen an ethnisch Markierte, sich entsprechend ihrer Ethnizität zu verhalten, womit eine Weise der immer herausfordernden Verschränkungen von Universalität und Partikularität ebenso klar wie komplex dargelegt ist.⁸ Zudem: Wenn wir Foucault lesen, dann in der Regel ohne einen Gedanken daran, dass seine Rekonstruktion der «Erfindung des Menschen» oder der Humanwissenschaften auf Schauplätzen von Disziplinarmächten in Gefängnis, Kranken- oder Irrenhaus, Beichtstuhl, Bett und Staat und in den internalisierten Instanzen der europäischen Kolonialmächte spielt. Das historische Aufkommen des Menschen in der *Ordnung der Dinge* teilte Menschen in genannte und ungenannte, Subjekte und Objekte von Geschichte; gerade die Frage der «Sexualität und Wahrheit», nach der Biomacht ist direkt mit der Frage nach Rasse verbunden, was laut Stolars *Colonial Order of Things* ungesagt bleibt.⁹

James Steintrager nennt es «twin positions», Chows Arbeit in US-Eliteunis und ihren Herkunftsort, die britische Kronkolonie HongKong, die Ost und West von einander her sichtbar machen; komparatives Denken wird nicht durch ein Vergleichsraster auf einer einheitlichen und darin vereinheitlichenden Grundlage praktiziert, sondern inmitten von Inkommensuralem – wozu auch das Miteinander von Realpolitik und Sprache/Theorie zählt, dem es nicht darum geht, Positionen von Zentrum und Peripherie zu vertauschen, die Hierarchien von Oben und Unten, Eigenem und Anderem zu verändern, sondern, so John Frow, «to generalize the conditions of otherness».¹⁰



Das Provinzialisieren, ließe sich auch formulieren, das ist eine Aufgabe zuerst vielleicht für die historischen Zentren des Wissens und der Subjektivitäten, aber sofort auch für alle Orte und Subjekte, die alternativen Identitäten und Zentrierungen zuneigen.

Bowmans Sonderband der Zeitschrift *Social Semiotics* versammelte 2010 zehn Beiträge, die «Chow» bereits gewissermaßen musealisieren, ihre Texte zu einem Werk, wie zu

einer Position machen, mit der man weiterarbeitet, von der aus Analysen durchgeführt werden, während «Chow» noch in Weiterentwicklung begriffen ist; jetzt schon sind «Anwendungen» z. B. einer *protestant ethnicity*, ethnischer Originalität, Schleier und nichtwestlicher Sichtbarkeit ebenso produktiv wie Chaudharys Kommentierung von Chows «brillanter Materialisierung von Heideggers Technikbegriff und einer Ontologisierung von Benjamins «mechanischer Reproduktion»».¹¹ Dass Chow in dieser Ausgabe, nach den Texten über ihre Arbeit, selbst eine Art von Response schreibt, dass sie die Rezeption ihrer Arbeit, die sich immer gegen Kanonisierungen etc. gerichtet hat, nochmals beschreibt, wäre ohne den wissenskritischen Zug ihres Schreibens nur ein auktorialer Schnörkel; so schreibt Chow in der dritten Person Singular angesichts der vorigen Texte über ihre Fähigkeit oder Unfähigkeit, ein einheitliches Werk zu verfassen, und über die Frage, wie sich dekonstruktives Schreiben zu seinen «Objekten» verhalte. Lösen sich Objekte wie Filme, Texte, Musik, Archive nicht auf in immer weitere Fluchtlinien? Wo die

Hinwendung zu lokalem Wissen, immer kleinteiligeren Einzelanalysen, immer ausdifferenzierteren Identitäten vorhersehbar wird, ist es da möglich, die Ebene der Fragestellung zu ändern, «other than along the by now well-trodden trajectory from the universal to the particular: might there be other ways for the object to flee?»¹² «Flüchtige/fliehende Objekte» erinnern an die Objekt-Diskussion auch der Medienwissenschaft oder die «unscharfen Objekte» der Science Studies (oder Rheinbergers «epistemisches Ding», das so lange funktioniert, wie noch etwas an ihm im Unklaren ist); dass aber eine Autorin eben die Objekte entlässt, denen sie ihre Autorschaft verdankt, ist außergewöhnlich, und es wirft die weiterführende Frage nach den Objekten einer Disziplin auf.

1.2 Ethnizität und Medien

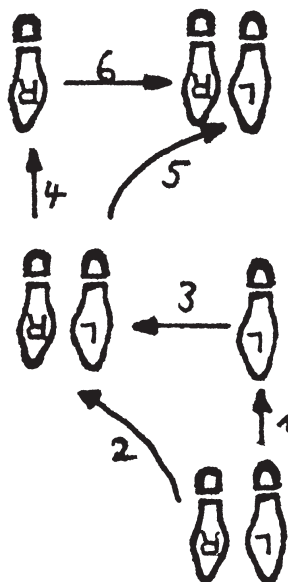
Bowmans *Reading Rey Chow* (2013) bietet eine Einführung, die nicht chronologisch oder nach «Themen» vorgeht, sondern in fünf Kapiteln zentrale Fragestellungen Chows aufgreift. Anders als etwa gängig in den deutschen Junius-Einführungen setzt diese keinen eigenen auktorialen Schwerpunkt in der Wiedergabe dessen, worin eingeführt werden soll, aber gibt dem Überblick über Chows Werke zwei, drei kleine «case studies» bei, Interpretationen von transnationaler Popkultur oder von Filmfiguren, deren Lesart von Chow inspiriert ist. Besonders erhellend sind Passagen, in denen Bowman kleine Exkurse zur Theoriegeschichte des Poststrukturalismus skizziert oder die (Probleme der) Institutionalisierung der Cultural Studies, Berührungen und Differenzen von Dekonstruktion und Postcolonial Studies oder, für die deutschsprachige Diskussion weitgehend neu, die Frage nach der Rolle von «China»: nicht einfach als einer aufsteigenden geopolitischen Großmacht, sondern in seiner Rolle als das Andere des Westens auch an unerwarteten Orten, etwa als das Andere der Dekonstruktion und der Cultural Studies – was Chow dazu bewegt, «China» sogar als ungeschriebene *foundation* beider zu bezeichnen.

Weitere Themencluster drehen sich um mögliche Updates von Übersetzungstheorien für neue mediale, transnationale, diasporische Formen; um die Forderung, genau diese Anrufung der *coercive mimeticism* zu verlernen (to *unlearn*, eine Formulierung, die an spätere wie *undoing gender* erinnert); die Frage, ob und wie man z. B. über die Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki und Heidegger und Virilio sprechen kann, ohne die Besonderheit der einen Rede für die jeweils andere einzustampfen, oder um historische Theorieanalysen von Ethnizität und Sexualität (bekommt Ethnizität nun die Bedeutung, die Foucault für die Sexualität seit dem 17. Jahrhundert rekonstruiert hatte?).

2.1 Klassenfragen

Chow schreibt radikal, egal ob sie die Ivy-League-Universitäten für deren Fachpolitik kritisiert (das Fach Comparative Literature zum Elitefach zu erheben, von dem sie selbst lebt) oder darauf hinweist, dass die Studierenden (von denen sie ebenfalls lebt) in der Regel aus solchen Familien der reichen Oberschicht kommen, so dass sich ihre Mobilität als Life Style in merkwürdiger Weise mit dem Studium der Minoritäten weltweit mischen kann. Hier kommen auch Fragen nach der Bedeutung von *class* für die Wissensproduktion in den Blick¹³, mit der die deutsche Akademie, die Medienwissenschaft ebenfalls zu tun hat. Es geht da-

rin nicht in erster Linie um die Herkunft der WissenschaftlerInnen, sondern um Konjunkturen und Ausschlussmechanismen von symbolischem Kapital (was dann oft genug korrespondieren mag). Chow unternimmt an dieser Stelle eine Analyse der Labels «theory» und «culture» in ihrem Fach (eine Wissenschaftsgeschichte von europäischer Philosophie/Dekonstruktion und Cultural Studies, die auch die Medienwissenschaft beerbt) und attestiert eine grundlegende Paradoxie in einem Elite-Studiengang, der sich mit globalen Minoritäten beschäftigt und *otherness* zum Programm erhebt.¹⁴ Die Bezüge zwischen den subversiven Anteilen einer Theoriebildung

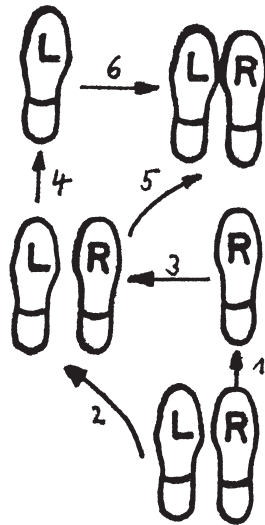


und den globalpolitischen Zügen einer akademischen Praxis sind so nicht typisch für Fächer an deutschen Universitäten und die Medienwissenschaft; ein paar Ähnlichkeiten fallen dennoch ins Auge.

In Deutschland wäre «Kulturwissenschaft» ein distinguierendes Merkmal, verstanden als europäische Kulturgeschichte (auch über die Arbeitsteilung mit der Kommunikationswissenschaft wäre hier zu sprechen); analog zu Chow formuliert, gäbe es hier mehrere Klassen: Philosophie und europäische Kulturgeschichte wäre eine, dekonstruktive Alltagsmedienforschung eine andere, und dann noch drittens diejenige, die mit sozialwissenschaftlichen Methoden und in der Presseanalyse arbeitet (Medienwissenschaft und Kommunikationswissenschaft praktizieren ja wiederum eine spezifische Arbeitsteilung). Nun können solche Schematisierungen meist nur zum Zweck der Vereinfachung und Klärung von größeren Argumentationslinien erfolgen. In der Praxis einer Wissenschaft, vor allem einer eher «jungen», im Ausprobieren von Kanonisierungen und Modulbeschreibungen, Prüfungsordnungen und Einführungsbänden, vor allem in der Lehre werden die herausgestellten Gegensätze mindestens implizit oft unterlaufen; einzelne Bereiche beziehen sich mit großer Selbstverständlichkeit auf beide, etwa die Gender Studies. Eine «Netzwerktheorie» könnte ein weiterer Bereich werden, der verschiedene Arbeitsmodi zusammenbringt. Nicht nur in Bezug auf die globalen Anderen, sondern auch in den «eigenen» Alteritäten.

2.2 Comparative Media Studies¹⁵

Kann Alterität, wenn sie etwas Unverfügbares bewahren soll, akademisch handhabbar werden? Kann das Überschreiten von Disziplinengrenzen mehr sein als ein neues Zuhause mit neuen alten Grenzen? Sollte es eine Institutionalisierung dieses Paradoxons geben? Die Frage nach der Souveränität bezieht sich jetzt nicht mehr auf andere Länder, Menschen, Sprachen, sondern auf eine universale Methodik. In einer Bewegung weg von dem Denken in Nationen könnte eine Disziplin an anderen Grenzen



entlang arbeiten, «along lines of aesthetic media, sign systems, and discourse networks», so Rey Chow, und das nennt sie «comparative media».¹⁶ Hierzu zitiert Chow Friedrich Kittler. Die Materialität der Sprache sei zu erweitern auf die der Medien, und das hieße: auf die Mittel des Speicherns, Übertragens und Bereitstellens (retrieval).¹⁷ *The Age of the World Target* versucht so ein «Comparing disciplines». Es unternimmt eine kritische und selbstkritische Befragung der streckenweise geläufig gewordenen Art des selbstreflexiven Schreibens. Fragen nach der Referentialität und Vorgängigkeit

von Repräsentation, der Problematik des Anfangens, dem Unsichtbaren der Differenz, nach blinden Flecken usw. verweisen ebenso auf die Materialität der textbasierten Wissenschaft, wie sie auch Grenzen errichten, die in Zeiten interkultureller Arbeit zu überprüfen seien.

Selbstreferentialität beschreibt Chow mit Foucaults *Die Ordnung der Dinge* als eine bestimmte historische Situation des Verhältnisses von Worten und Dingen, wozu sie zählt: die ökonomische Zweiteilung der Welt, die Area Studies als Arm der US-Außenpolitik und die Verwandlung von Heideggers «Welt-Bild» durch neue technologische Bildverfahren – insbesondere solche, die die Welt zum Bild einer Zielscheibe machen wie in den Fliegern der Atombombe: «the world is the target».¹⁸ Die Pilzwolke, die über der abgeworfenen Atombombe entsteht, sei das Bild eines semiotischen Transfers, das Ergebnis einer Grenzverwischung zwischen Krieg und Frieden, Zeichen eines neuen Zeitalters der Relativität und Virtualität mit tödlichem Ende.¹⁹ Das klingt wie eine eigene Logik in Unlogik, wo Referentialität und soziale Unterdrückung zwei verschiedenen Diskursen angehören, die man nicht so einfach vermischt. Hier aber wird insistiert und vermischt, ohne sich lange bei den Übersetzungen aufzuhalten. Als ob die Wörter und die Dinge durch politischen Druck wieder aneinanderzurücken wären.

Diese Übersetzung von Wort und Ding geht nicht auf. Aber sie postuliert: Es reicht nicht mehr, die Figur des Dritten in der (performativ mitsprechenden und/oder

entzogenen) Skripturalität, Medialität, Materialität, Metaphorizität zu situieren. Eine radikalisierte Frage nach Referentialität ebenso wie nach dem Holocaust oder Hiroshima hat Platz auch in Comparative Media Studies resp. Medienwissenschaft. Einer *entangled epistemology*.

1 *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility*, New York (Columbia University Press) 2007; *Il sogno di Butterfly: costellazioni postcoloniali*, Rom (Meltemi Editore) 2004; *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York (Columbia University Press) 1995; *Xie zai jia guo yi wai*, HongKong (Oxford University Press) 1995, u. a.; übersetzt z. B. in: Rey Chow, «Menschlich» im Zeitalter der Wegwerfmenschen. Der ambivalente Import von Verwandtschaft und Erziehung in Li Yangs «Blind Shaft», in: Gabriele Dietze, Claudia Brunner, Edith Wenzel (Hg.), *Kritik des Okzidentalismus*, Bielefeld (transcript) 2009, 295–306.

2 *Writing Diaspora: Tactics of intervention in contemporary cultural studies*, Bloomington (Indiana University Press) 1995; *Ethics after Idealism*, Bloomington (Indiana University Press) 1998; *The Protestant Ethnic and the Spirit of Capitalism*.

3 Heidegger, Virilio, Kittler u. a. sind einige der Bezugsgrößen, bereits 1993 für Fragen zur technischen Miniaturisierung in *Writing Diaspora*.

4 *differences*, Nr. 22, Dez. 2011 (Bd. 2–3, *The Sense of Sound*), hg. zus. mit James Steintrager (vgl. daraus die «Poetik der Signalverarbeitung» von Tara Rodgers und Jonathan Sterne in *ZfM* 5, 2/2011); Rey Chow, Die erkaltete Spur aufnehmen: Antidokumentarische Bestrebungen, akusmatische Komplikationen, in: Volko Kamensky, Julian Rohrerhuber (Hg.), *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*, Berlin (Vorwerk 8) 2013, zuerst erschienen in: Paul Bowman (Hg.),

Rancière and Film, London 2013, über Sound im dokumentarischen Film im Anschluss an Rancière die «Verflechtungen der Aufteilungen des Akustischen» – wie dokumentarisch kann eine akustische Spur sein, die anders als die filmische Sichtbarkeit dem Wahrgenommenen anhaftet? Als wie realindexikalisch kann man etwas Flüchtiges verstehen? Der «unechte Dokumentarfilm» *Hiroshima mon amour* (Regie: Resnais/Duras, F 1959), der anstelle des Auftrags, einen kurzen Dokumentarfilm über die Folgen des Atombombenabwurfs zu produzieren, als eine tragische Liebesgeschichte entstand, die gesprochene und gefilmte Zeugenschaft gegeneinandersetzt, wird von Chow entfaltet in seinem Ineinander von Beweishaftigkeiten, dem Verankerten und dem Akusmatischen (nach Chion), wie es sich an Figuretionen von japanisch/westlich, männlich/weiblich koppelt, in «Fremdkörpern» und «akusmatischen Assemblagen». Wie kosmopolitisch, wie realistisch kann Stimme sein?

5 Paul Bowman (Hg.), *Social Semiotics*, Nr. 4, 2010 (Bd. 20, *Rey Chow and Postcolonials Social Semiotics*); Paul Bowman (Hg.), *Postcolonial Studies*, Nr. 3, 2010 (Bd. 13, *Rey Chow, Postcoloniality and Interdisciplinarity*).

6 Chow, *The Protestant Ethnic*, 61; vgl. dies., *Ideo-Grafien. Ethnische Stereotype und stereotyper Logozentrismus*, in: Ulrike Bergermann, Nanna Heidenreich (Hg.), *total. Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*, Bielefeld (transcript) 2014, (i. Dr.)

7 Chow, *The Protestant Ethnic*, 102.

8 Chow, *The Protestant Ethnic*, 104–106.

9 Vgl. Chow, *The Protestant Ethnic*, 2–10, mit Bezug auf Ann Laura Stoler, *Race and the Education of Desire: Foucault's «History of Sexuality» and the Colonial Order of Things*, Durham NC, London (Duke UP) 1995.

10 John Frow, *Hybrid disciplinary: Rey Chow and comparative studies*, in: *Postcolonial Studies*, Bd. 13, Nr. 3, 265–274, hier 273.

11 Zahid R. Chaudhary, *The Labor of Mimesis*, in: *Social Semiotics*, Bd. 20, Nr. 4, 357–365, hier 363. Lesenswert auch Bowmans einleitende Frage, warum er als weißer Mann sich mit Ethnizität befassen solle, sowie das abschließende Interview, in dem Chow die theoretischen Positionen der letzten Jahrzehnte abschreitet und Miniaturisierung/capture an den Schluss ihrer Überlegungen setzt.

12 Rey Chow, *Response: Fleeing objects*, in: *Postcolonial Studies*, Bd. 13, Nr. 3, 303 f., hier 304.

13 Chow, *Ethics after Idealism*, xv. Diese Aufteilung folgt in den USA nicht nur den *lines of class*, sondern auch den *lines of color*.

14 Chow, *Ethics after Idealism*, xvii.

15 Vgl. ausführlicher Ulrike Bergermann, *Programmatische Un-Orte: Comparative Media Studies*, in: Joachim Paech, Dieter Mersch (Hg.), *Programm(e) der Medien*. Erstes medienwissenschaftliches DFG-Symposium 2009, voraussichtlich Berlin (Akademie) 2014, 345–372 (i. Dr.).

16 Chow, *In the Name of Comparative Literature*, in: Charles Bernheimer (Hg.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, London (Johns Hopkins University Press) 1995, 107–116, hier 114.

17 Chow, *In the Name of Comparative Literature*, 115, mit Bezug auf Friedrich Kittler, *There is no Software*, in: *Stanford Literature Review* 9, Nr. 1, 1992, 81–90. Die Variation der *Trias storage-processing-transmitting* wird nicht weiter begründet.

18 Chow, *The Age of the World Target*, 27, 29. Vgl.: In der letzten Ausgabe der *ZfM* war in einem Auszug des zuletzt erschienen Buchs zu lesen, wie Chiffren wie «Guantanamo» oder «Abu Ghraib» mit Foucault oder Deleuze zu lesen wären; postkoloniale Kämpfe haben wiederum ihre medialen Rahmungen mitzubearbeiten, um diese Komplexe in Bewegung zu versetzen – inklusive ihrer Umschreibungen durch Smartphones, GPS, vernetzte Bilderproduktionen etc. im Modus der *capture*. Rey Chow, *Postkoloniale Sichtbarkeiten*. Durch Deleuze' Methode inspirierte Fragen, in: *ZfM* 9, 2/2013, 132–145, aus: Dies., *Entanglements*, 151–168, hier 132, 134.

19 Chow, *The Age of the World Target*, 27–37, 42. Das erlaubt Anschlüsse an postkoloniale Geschichtswissenschaften, die den Begriff der *entangled history* geprägt haben.



AUTORINNEN

Florian Ebner studierte Fotografie an der École Nationale Supérieure de la Photographie in Arles sowie Kunstgeschichte, Geschichte und Romanistik an der Ruhr-Universität Bochum. Von 2000 bis 2007 war er Mitarbeiter an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Im Anschluss arbeitete er als Assistant Curator für das Ausstellungsprojekt «Street & Studio», das in London, Tate Modern, und dem Museum Folkwang in Essen gezeigt wurde. Er war Leiter des Museums für Photographie Braunschweig und leitet seit 2012 die Fotografische Sammlung des Museum Folkwang in Essen.

Oliver Jahraus ist Professor für Neuere deutsche Literatur und Medien an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Medientheorie, Kafka, Gegenwartsliteratur, Avantgarde, Filmwissenschaft, Medienkulturwissenschaft. Co-Sprecher des Promotionskollegs «Erkennen & Gestalten». Geschäftsführender Vorstand des Humanwissenschaftlichen Zentrums der LMU. Jüngste Veröffentlichungen: (Hg.), *Sigmund Freud: «Der Dichter und das Phantasieren»*, Stuttgart (Reclam) 2010; *Theorietheorie. Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften*, Paderborn (Fink) 2011; *Luhmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar (Metzler) 2012.

Oliver Leistert ist Post-Doc am Graduiertenkolleg «Automatismen» an der Uni Paderborn. Seine Forschungsschwerpunkte sind Social Media, Surveillance Studies, Mobile Media und digitale Medien. Zuletzt erschienen: *From Protest to Surveillance – The Political Rationality of Mobile Media*, New York u. a. (Peter Lang) 2013. Blog: <https://nomen-dia.noblogs.org/>.

Maria Muhle ist Professorin für Philosophie an der Akademie der Bildenden Künste München und Mitbegründerin des August Verlags Berlin. Forschungsschwerpunkte: politische Ästhetik, Medien der Geschichte und Biopolitik. Jüngste Veröffentlichungen u. a.: *History will repeat itself*. Für eine (Medien-)Philosophie des Reenactments, in: Lorenz Engell, Frank Hartmann, Christiane Voss (Hg.), *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München (Fink) 2013; *From the demos to the plebs*. Two notions of political subjectification, in: Annela Esch-van Kan, Stephan Packard, Philipp Schulte (Hg.): *Thinking – Resisting – Reading the Political*, Zürich-Berlin (diaphanes) 2013.

Sybille Peters ist Künstlerin und Wissenschaftlerin. Sie leitet das Forschungstheater im FUNDUS THEATER Hamburg und das angegliederte Graduiertenkolleg «Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste» (Bereich: kulturelle Bildung und Forschung). Als Performerin und Regisseurin hat sie international zahlreiche Projekte realisiert – u. a. mit der *geheimagentur*. Aktuelle Publikationen: *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld (transcript) 2011 und *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld (transcript) 2013.

Felix Raczkowski promoviert an der Ruhr-Universität Bochum im Fach Medienwissenschaft mit einer Arbeit zum Spiel im Zeitalter seiner Instrumentalisierung mit Fokus auf Serious Games und Gamification. Weitere Forschungsschwerpunkte: Mediale Konvergenzphänomene, seriellles Fernsehen und der Begriff des Spielzeugs. Veröffentlichung u. a.: *Von fiktiven Enzyklopädien und realen Datenbanken – Ästhetiken von Fan-Wikis*, in: Stefan Böhme; Rolf F. Nohr, Serjoscha Wiemer (Hg.), *Sortieren, Sammeln, Suchen, Spielen. Die Datenbank als mediale Praxis*, Münster (LIT Verlag) 2012.

Benno Stein leitet die Forschergruppe «Web-Technologie und Content-Management» an der Bauhaus-Universität Weimar. Nach seinem Studium an der TU Karlsruhe arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Universitäten Bochum, Duisburg und Paderborn und in Forschungseinrichtungen von IBM. 1995 promovierte er an der Universität Paderborn im Fach Informatik und habilitierte sich auch dort im Jahr 2002. Ein Schwerpunkt seiner Forschung ist die Entwicklung von Retrieval- und Mining-Technologie für große Dokumentkollektionen wie das World Wide Web. Homepage: <http://www.webis.de>

Fabian Steinhauer vertritt den Lehrstuhl für Geschichte und Theorie der Kulturtechniken an der Bauhaus-Universität Weimar. Forschungsschwerpunkte: Kulturtechniken des Rechts und Institutionen der Medien. Letzte Publikation: *Das eigene Bild. Verfassungen der Bildrechtsdiskurse um 1900*, Berlin (Duncker & Humblot) 2013.

Benoît Turquety ist Senior Lecturer und Researcher im Department Geschichte und Ästhetik des Films der Universität Lausanne. Veröffentlichung zahlreicher Artikel über die Rolle des Konzepts der «Objektivität» für die Filmästhetik sowie über experimentelle Praktiken, Archive, Archäologie und Historiografie. Neuere Forschungen konzentrieren sich auf die Geschichte und Epistemologie von Film und digitaler Technologie. Sein Buch *Inventer le cinéma. Épistémologie: problèmes, machines* erscheint demnächst bei L'Âge d'Homme.

Chris Wahl ist Heisenberg-Professor für das Audiovisuelle Kulturerbe an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf in Potsdam-Babelsberg. Gemeinsam mit Julian Hanich leitet er die AG Filmwissenschaft in der Gesellschaft für Medienwissenschaft. Forschungsschwerpunkte derzeit: Filmerbe, Filmstil, Filmgeschichte. Herausgeber von Sammelbänden zu Kurt Hoffmann, Werner Herzog und Dominik Graf. 2014 erscheint bei Amsterdam University Press die englische Übersetzung von: *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*, München (text + kritik) 2009.

AUTORINNEN der Kettenbriefe

Ralf Adelmann ist Akademischer Rat am Institut für Medienwissenschaft der Universität Paderborn.

Tilman Baumgärtel lebt als freier Autor in Berlin.

Andreas Beinstener ist Doktorand am Institut für Philosophie der Universität Innsbruck und versucht in diesem Rahmen, das Denken von Martin Heidegger als einen medienphilosophischen Ansatz zu rekonstruieren.

Peter Bexte ist Professor für Ästhetik an der Kunsthochschule für Medien Köln.

Dagmar Brunow ist Filmwissenschaftlerin in Hamburg und Växjö mit den Schwerpunkten Film und kulturelles Gedächtnis, Dokumentar- und Essayfilm, Videokollektive, Transnationalität, Gender/Queer Theory.

Matthias Christen ist Professor für Medienwissenschaft an der Universität Bayreuth.

Astrid Deuber-Mankowsky ist Professorin für Medienöffentlichkeit und Medienakteure unter besonderer Berücksichtigung von Gender an der Ruhr-Universität Bochum.

Lorenz Engell ist Professor für Medienphilosophie an der Bauhaus-Universität Weimar und Direktor des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie in Weimar.

Ralf Michael Fischer ist Akademischer Rat am Kunsthistorischen Institut der Eberhard Karls Universität Tübingen.

Mira Fliescher arbeitet zur Zeit am Projekt «Ästhetisches Denken. Nicht-Propositionalität, Episteme, Kunst» an der Zürcher Hochschule der Künste.

Katja Grashöfer ist Promotionsstipendiatin der Research School der Ruhr-Universität Bochum.

Marcy Goldberg unterrichtet Kultur- und Medienwissenschaft an der Zürcher Hochschule der Künste und Filmtheorie an der Hochschule Luzern.

Anna Grebe ist Akademische Mitarbeiterin im Projekt «Filmische Konstruktion von Mindersinnigkeit» an der Universität Konstanz.

Julian Hanich ist Assistant Professor of Film Studies, Arts, Culture and Media an der Universität Groningen.

Karin Harrasser ist Professorin für Kulturwissenschaft an der Kunstuniversität Linz.

Vinzenz Hediger ist Professor für Filmwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

Till A. Heilmann ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Siegen.

Harald Hillgärtner ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main und vertrat im Wintersemester 2013/14 dort die Professur für Geschichte und Ästhetik der Medien.

Ute Holl lehrt Medienwissenschaft an der Universität Basel und forscht zum Film.

Silke Horstkotte ist Privatdozentin am Institut für Germanistik der Universität Leipzig.

Katrin von Kap-herr ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Studiengang Europäische Medienwissenschaft an der FH Potsdam.

Gertrud Koch ist Professorin für Filmwissenschaft an der FU Berlin und Sprecherin des SFB 626 «Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste».

Julia Köhne ist Privatdozentin für Zeitgeschichte und Kulturgeschichte am Institut für Zeitgeschichte und am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

Markus Kuhn ist Juniorprofessor für Medienwissenschaft mit den Schwerpunkten Medienanalyse und Medientheorie an der Universität Hamburg.

Ann-Sophie Lehmann ist Associate Professor am Department für Medien- und Kulturwissenschaften der Universität Utrecht.

Thomas Y. Levin ist Professor of German an der Princeton University.

Skadi Loist ist Medienwissenschaftler_in in Hamburg und Rostock mit den Schwerpunkten Filmfestivals, Gender/Queer Media Studies, Queer Cinema und Medienindustrien.

Arno Meteling ist Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für deutsche Sprache und Literatur II der Universität zu Köln.

Christoph Neubert ist Medienwissenschaftler an der Universität Paderborn mit dem Schwerpunkt Mediengeschichte.

Tanja Nusser ist DAAD Visiting Associate Professor am College of Arts and Sciences der University of Cincinnati mit den Schwerpunkten Film, Reproduktionstechniken, Biomedizin, künstliche Menschen.

Beate Ochsner ist Professorin für Medienwissenschaft an der Universität Konstanz.

Ana Ofak ist Kulturwissenschaftlerin und arbeitet als Journalistin in Berlin.

Johannes Pause ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Historisch-Kulturwissenschaftlichen Forschungszentrum Trier.

Christine Piepiorka ist Medienwissenschaftlerin und Diplom-Medienökonomin. Sie unterrichtet an der Ruhr-Universität Bochum.

Pirkko Rathgeber ist Doktorandin an der Universität Basel.

Stefan Rieger ist Professor für Mediengeschichte und Kommunikationstheorie an der Ruhr-Universität Bochum.

Silke Roesler-Keilholz ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Information und Medien, Sprache und Kultur der Universität Regensburg.

Timo Schemer-Reinhard ist Diplom-Medienwirt und unterrichtet am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Siegen.

Alexandra Schneider ist Associate Professor am Media Studies Department der Universität Amsterdam.

Erhard Schüttpelz ist Professor für Medientheorie an der Universität Siegen.

Christian Schulte ist Professor für Theater- und Medienkulturen der Neuzeit an der Universität Wien.

Sven Stollfuß ist Medienwissenschaftler am Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaft der Universität Mannheim mit den Schwerpunkten Visuelle Kultur, Fernsehen und digitale Medien.

Chris Tedjasukmana ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Filmwissenschaft der FU Berlin.

Thomas Wilke ist Akademischer Rat am Institut für Medienwissenschaft der Universität Tübingen.

Hartmut Winkler ist Professor für Medientheorie und Medienkultur an der Universität Paderborn.

Geoffrey Winthrop-Young ist Professor am Department for Central, Eastern and Northern European Studies an der University of British Columbia in Vancouver.

Anke Zechner ist Filmwissenschaftlerin an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig mit den Schwerpunkten Filmtheorie/-philosophie und forscht derzeit zum Giftmotiv im Spielfilm.

BILDNACHWEISE

S.8 aus: Detlef Girke, *Tanzsport in der Schule*, Schorndorf (Hofmann) 1982 (Schriftenreihe zur Praxis der Liebeserziehung und des Sports Bd. 159), 27

S.16 Still aus *A Communications Primer*, Regie: Charles & Ray Eames, USA 1953, YouTube-Kanal von «The California Museum», <http://www.youtube.com/watch?v=byyQtGb3dUA>, gesehen am 3.3.2014

S.62 von oben links nach unten rechts aus: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München (Fink) 1995, Titelbild | aus: Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München (Fink) 1998, 28 | aus: Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (Hg.), A.R. Penck. *Retrospektive*, Aust.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Kunsthalle zu Kiel, Christian-Albrechts-Universität, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Düsseldorf (Richter) 2007–2008, 235 | *TVDays.com*, <http://www.youtube.com/watch?v=qToUtpEikk8>, gesehen am 5.1.2014 | aus: Walt Disney's Comics and Stories, *Mickey Mouse in the Mystery of The Robot Army!*, 12/3, Los Angeles u. a. (Western Publishing) December 1951, o. S. | Wikipedia – Die freie Enzyklopädie, *Lichttonverfahren*, <http://de.wikipedia.org/wiki/Lichttonverfahren>, gesehen am 5.1.2014 | aus: Ernst H. Gombrich, *Kunst & Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin (Phaidon) 2002, 300 | Er könnte es wenigstens auf Laotlos stellen. Eintrag im Blog: *Auffahrtsallee*, dort datiert 23.12. [o. J.], <http://auffahrtsallee.twoday.net/stories/6105800>, gesehen am 27.2.2014 | aus: Marion Ackermann (Hg.), *Piktogramme – Die Einsamkeit der Zeichen / Pictograms – The Loneliness of Signs*, Aust.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2006–2007, München, Berlin (Deutscher Kunstverlag) 2006, 142 | aus: Ursula Blickle, Gerald Matt, Barbara Steffen (Hg.), Bruce Conner, Aust.-Kat. Ursula Blickle Stiftung Kraichtal, Kunsthalle Wien, Nürnberg (Verlag für moderne Kunst) 2010, 26 | aus: Ackermann, *Piktogramme*, 151 | aus: Craig Yoe (Hg.), *Felix the Cat: The Great Comic Book Tails*, San Diego, Cal. (Idea and Design Works) 2010, 28 | Countdown zum Filmbeginn, <http://www.youtube.com/watch?v=8oodYPfN-PM>, gesehen am 5.1.2014 Copyright für die Zusammenstellung: Pirkko Rathgeber

S.64 oben Nick Cohen, *Murder Most Mundane*, in: *Standpoint*, dort datiert März 2011, <http://standpointmag.co.uk/television-march-11-murder-most-mundane-nick-cohen-the-killing-sofie-grabol>, gesehen am 8.2.2014

S.64 unten Rachael Stirling auf *allmovie.com* <http://www.allmovie.com/artist/rachael-stirling-p265645>, gesehen am 8.2.2014

S.67 links Meme «Died – From not forwarding that text message to 10 people», gefunden im Blog «All That Spam», dort datiert: 12.10.2013, <http://allthatspam.blogspot.de/2013/10/died-from-not-forwarding-that-text.html>, gesehen am 27.2.2014 **rechts** GHOST CHAIN LETTERS. Eintrag im Blog *Mystery of the Iniquity*, dort datiert 20.9.2013, http://mysteryoftheiniquity.files.wordpress.com/2013/09/lrg_chain_letter.jpg?w=950, gesehen am 28.2.2014

S.70 von oben nach unten <http://www.flickr.com/photos/44857900@N04/8074192011/in/photolist-diukZ6> | <http://www.journalistenpreis-punkt.de/preistraeger-foto/2012/foto.html>, beide gesehen am 13.9.2013, Copyright: Andreas Meichsner | Copyright: Anne Helmond, PhD defense Michael Stevenson, dort datiert 6.6.2013, <http://www.flickr.com/photos/silver-je/8969383908/in/set-72157633965681869>, gesehen am 16.11.2013

S.71 Courtesy Peter Freeman, Inc., New York

S.75 Copyright: Anna Grebe

S.76 <http://www.youtube.com/watch?v=M7Flufx5j10>, gesehen am 17.11.2013

S.81 oben Copyright: The Estate of Garry Winogrand, Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco **unten** Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg, Bildarchiv

S.82 aus: Angelika Thiekötter u. a. (Hg.), *Kristallisationen, Splitterungen*. Bruno Tauts Glashaus, Basel, Berlin, Boston (Birkhäuser) 1993, 56

S.83 aus: Robin Lenman (Hg.), *Oxford Companion to the Photograph*, Oxford (Oxford Univ. Press) 2005, Bildtafel nach S. 682

S.84 aus: Du. *Schweizerische Monatsschrift*, 12. Jg., Heft 3, März 1952 (Themenschwerpunkt: «Die Masse»)

S.85 oben Privatbesitz Thomas Y. Levin **unten** Courtesy Mira Fliescher

S.86 Still aus *Superman* (Intro), Fleischer Studios, 1. Folge, 1941: «The Mad Scientist», archive.org, gesehen am 27.2.2014

S.87 Copyright für die Collage: Thomas Wilke unter Verwendung eines Screenshots aus *Breaking Bad* und einer Abb. aus Heinrich-Th. Schulze-Altcappenberg (Hg.), Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie, Ostfildern (Hatje Cantz) 2000

S.88 Foto: Peter Muscato. Copyright: The Felix Gonzalez-Torres Foundation, Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York.

S.90 Foto: Florian Hirzinger – www.fh-ap.com

S.99 aus: Florian Ebner, Constanze Wicke (Hg.), *Kairo. Offene Stadt*, Leipzig (Spector Books) 2013, 181

S.103 von links oben nach rechts unten Foto: Aly Hazza'a, posted by Ganzeer, Graffiti: El Teneen, Montage mit Screenshot von CNN-Report, Cartoon: Carlos Latuff, Fotos: Rowan El Shimi, <http://bluebra.files.wordpress.com/2011/12/bra-flag.jpg>, gesehen am 15.5.2014

S.105 oben Copyright: Ivor Prickett **unten** Copyright: Jonathan Rashad

S.106 aus der Sammlung Amgad Naguib

S.107 Copyright: Randa Shaat

S.124 aus: Charles Cros, *Inédits et documents. Recueillis et présentés par Pierre E. Richard, Villelongue-d'Aude (Atelier du Gué, Éditions Jacques Brémont)* 1992

S.145 ullstein bild

S.146 ullstein bild

S.147 ullstein bild – dpa

S.148 ullstein bild – Harry Croner

S.150 ullstein bild – Wolfgang Kurz

S.155, 157–160 aus: Barbara Müller, *Tanzbuch. Musiksatz Dieter Zimmerscheid*, hg. v. Institut für Leibesübungen der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Frankfurt / M. (Wilhelm Limpert) 1960, 25, 41, 45, 55, 83

S.161, 163–165 aus: International Council on Health, Physical Education, and Recreation (Hg.), *Ichper Book of Worldwide Games and Dances*, 3. Aufl., Washington (AAPHER Publications) 1976, 65, 115, 126, 127

S.168–170, 173–176 aus: Detlef Girke, *Tanzsport in der Schule*, Schorndorf (Hofmann) 1982 (Schriftenreihe zur Praxis der Liebeserziehung und des Sports Bd. 159), 24, 27, 29, 37, 136

Wir danken Luisa Jansen für die Recherche der Tanzschritte.

Falls trotz intensiver Nachforschungen Rechteinhaber nicht berücksichtigt worden sind, bittet die Redaktion um eine Nachricht.

IMPRESSUM

Herausgeberin Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V.
c/o Prof. Dr. Malte Hagener, Philipps-Universität Marburg,
Institut für Medienwissenschaft, Wilhelm-Röpke-Straße
6A, 35039 Marburg, info@gfmedienwissenschaft.de,
www.gfmedienwissenschaft.de

Redaktion Ulrike Bergermann (Braunschweig), Daniel
Eschkötter (Weimar), Oliver Fahle (Bochum), Petra Löffler
(Wien/Weimar), Kathrin Peters (Oldenburg, V.i.S.d.P.),
Thomas Waitz (Braunschweig), Brigitte Weingart (Köln)

Redaktionsanschrift: Zeitschrift für Medienwissenschaft
c/o Prof. Dr. Kathrin Peters, Carl von Ossietzky Universität
Oldenburg, Institut für Kunst und visuelle Kultur, 26111
Oldenburg, info@zfmedienwissenschaft.de,
www.zfmedienwissenschaft.de

Redaktionsassistentz

Michaela Richter

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

Grafische Konzeption

Stephan Fiedler, www.stephanfiedler.eu

Layout, Bildbearbeitung und Satz

Lena Appenzeller, Stephan Fiedler

Druck und buchbinderische Weiterverarbeitung

Pustet, Regensburg

Die **Zeitschrift für Medienwissenschaft** erscheint
zweimal im Jahr.

Jahresabonnement (Print oder Online 2014) € 49,80
Einzelheft (Print) € 24,90 (Preise zzgl. Versandkosten)

Das Abonnement verlängert sich jeweils um ein weiteres
Jahr, falls es nicht acht Wochen vor Ablauf eines Kalender-
jahres gekündigt wird.

Mitglieder der Gesellschaft für Medienwissenschaft erhalten
die Zeitschrift für Medienwissenschaft kostenlos.

Mitgliedschaft: www.gfmedienwissenschaft.de/gfm/mitglieder/

Verlag diaphanes, Hardstrasse 6g, CH-8004 Zürich,
kontakt@diaphanes.net, www.diaphanes.net

Bestellung: kontakt@diaphanes.net
Telefon 0041 43 3220 783, Fax 0041 43 3220 784

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

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

© 2014 by diaphanes, Zürich-Berlin

Printed in the Federal Republic of Germany

ISSN 1869-1722

ISBN 978-3-03734-481-1

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft

DFG