

ZEITSCHRIFT FÜR
MEDIENWISSENSCHAFT

zfm

I/2020

22

MEDIUM | FORMAT Über Normen, Abweichungen und Affordanzen

640 × 480 – Erfurt dekolonisieren – Mikropolitik der Baumwolle – Konnektiver Zynismus – Habilitation und gute Arbeit – Methoden-Diskussion – Intermedialität revisited

zfm

I/2020

GESELLSCHAFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT (HG.)

[transcript]

ZEITSCHRIFT FÜR
MEDIENWISSENSCHAFT

zfm

I/2020

22 **MEDIUM | FORMAT**

EDITORIAL

Medienwissenschaft zu betreiben bedeutet immer auch, sich 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 Wissenschaftler_innen 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. 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 wissenschaftlichen oder künstlerischen Forschungslaboratorien und Praxisfeldern auseinander. Von Gebrauch, Ort und Struktur visueller Archive handelt die BILDSTRECKE. Aus gegebenen Anlässen konzipiert die Redaktion ein INSERT.

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 Website. Die Veröffentlichung der Aufsätze erfolgt nach einem Peer-Review-Verfahren. Alle Beiträge sind im Open Access verfügbar. Auf www.zfmedienwissenschaft.de befinden sich das Heftarchiv, aktuelle Besprechungen und Beiträge in den Web-Extras, der Gender- und der Open-Media-Studies-Blog sowie genauere Hinweise zu Einreichungen.

DANIEL ESCHKÖTTER, MAJA FIGGE, MAREN HAFFKE, JANA MANGOLD, FLORIAN SPRENGER, STEPHAN TRINKAUS, THOMAS WAITZ, BRIGITTE WEINGART, SERJOSCHA WIEMER

INHALT

Editorial

MEDIUM | FORMAT

- 10 O. FAHLE / M. JANCOVIC / E. LINSEISEN / A. SCHNEIDER
Medium | Format Einleitung in den Schwerpunkt
- 19 AXEL VOLMAR
Das Format als medienindustriell motivierte Form Überlegungen zu einem medienkulturwissenschaftlichen Formatbegriff
- 31 FABIAN WINTER
Pharmakon und Formation: Aby Warburgs Ordnungsformate der Psyche
- 42 DANIELA WENTZ
Das GIF Geschichte und Geltung eines Formats aus dem Geist des Tanzes
- 53 ANJA SCHÜRMAN
InDesign als Methode? Wahrnehmungstheoretische Überlegungen zu analogen und digitalen Displaykulturen der Fotografie
- 67 LAURA WALDE
Der Kurzfilm als (kleines) Format
- 74 THOMAS VEIGL
Formate und User_innen als Akteur_innen der Innovation
- 87 ENRICO CAMPORESI
Super 8 ausstellen Notizen zur Obsoleszenz eines Formats

BILDSTRECKE

- 96 OLIA LIALINA vorgestellt von MAREK JANCOVIC und ELISA LINSEISEN
The Only Thing We Know About Cyberspace Is That It's 640 x 480

LABORGESPRÄCH

- 106 V. M. WILMOT / M. ELOMDA / C. STEHRENBERGER und U. LINDNER im Gespräch mit N. GRAMLICH und J. MANGOLD
Erfurt dekolonisieren

EXTRA

- 122 ULRIKE BERGERMANN
Baumwolle: Gefüge mit Gewalt
- 130 FABIAN SCHÄFER / PETER MÜHLEDER
Konnektiver Zynismus und Neue Rechte Das Beispiel des YouTubers Adlersson

DEBATTEN

- Für gute Arbeit in der Wissenschaft Teil VI**
- 152 TOBIAS CONRADI / GUIDO KIRSTEN / MAIKE S. REINERTH
Die Habilitation in Frage stellen
- 156 STEPHAN PACKARD Gute wissenschaftliche Arbeit nach der Promotion
ist keine Frage der Habilitation
- Methoden der Medienwissenschaft Teil III**
- 161 TOBIAS MATZNER Wege und Ziele. Überlegungen zum (inter-)disziplinären
Selbstverständnis der Medienwissenschaft
- 167 SEBASTIAN GIESSMANN Hätte, hätte, Drittmittelkette.
Über neue Wege und Ziele der Medienforschung
- 173 ANNA TUSCHLING Methoden sind politisch
- 179 JULIA BEE / JENNIFER EICKELMANN / KATRIN KÖPPERT
Diffraktion, Individuation, Spekulation

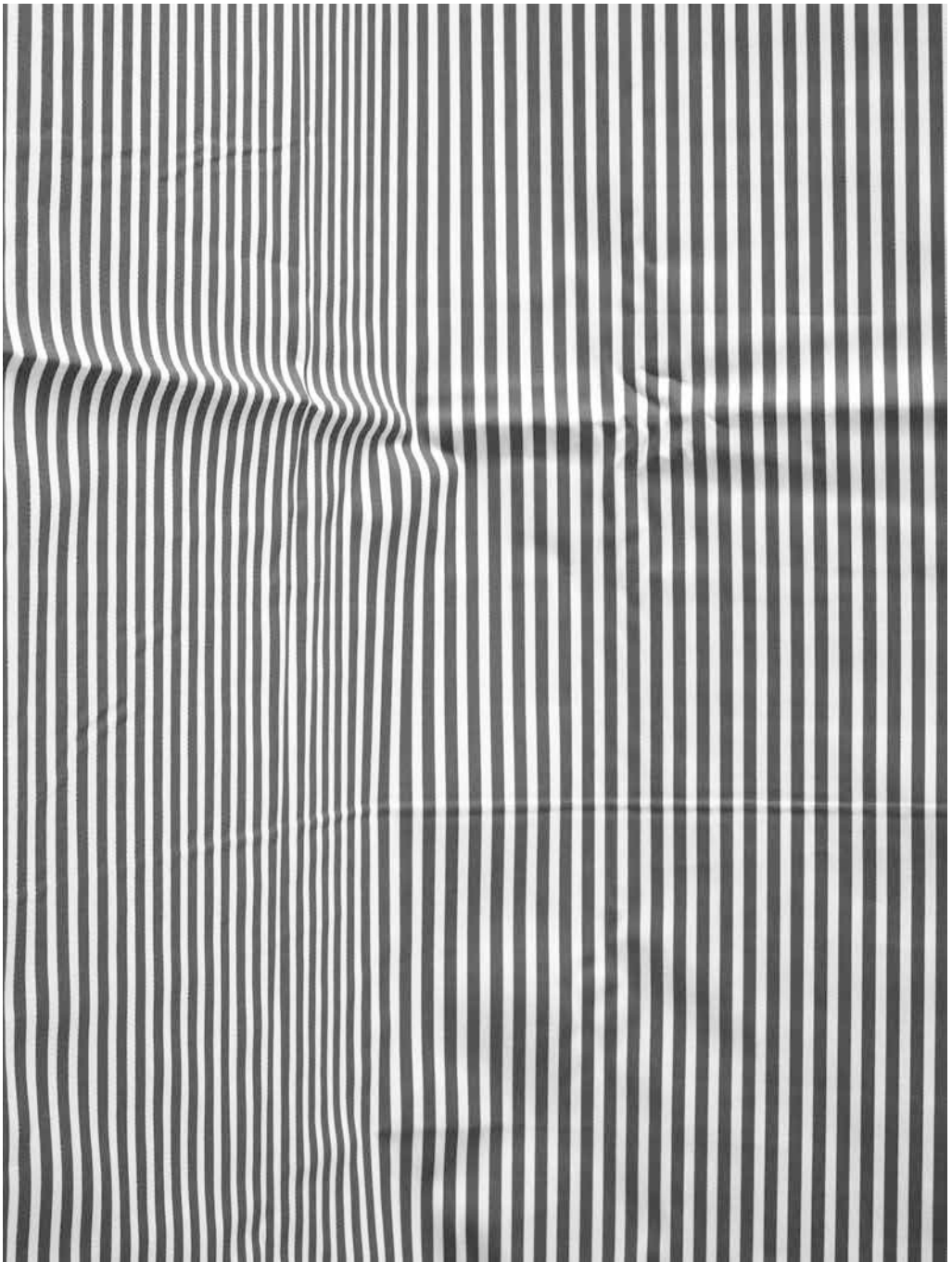
WERKZEUGE

- 190 MAREN HAFFKE
Cancel-Culture Über Noise-Cancelling-Kopfhörer
- 196 MICHAEL DOMINIK HAGEL
Wo bleibt der Katalog?

BESPRECHUNGEN

- 202 CHRISTIANE HEIBACH Intermedialität revisited. Neue Perspektiven
auf die Medienkunst
- 207 VERA MADER Morgen, das 22. Jahrhundert. Neue, alte und Andere Zukünfte
- 214 WANDA STRAUVEN
Medienarchäologie nach Thomas Elsaesser Von der «Hermeneutik des
Erstaunens» zu «imaginierten Zukünften»
- 219 AUTOR_INNEN
- 223 BILDNACHWEISE
- 224 IMPRESSUM

MEDIUM | FORMAT



Annette Kelm: *Red Stripes*, 2018
Fotografie (Orig. in Farbe)

MEDIUM | FORMAT

Einleitung in den Schwerpunkt

Spätestens seit Jonathan Sterne's programmatischem Aufruf zur Entwicklung einer «format theory»¹ lässt sich die Relevanz der Auseinandersetzung mit Formaten für eine medienwissenschaftliche Theoriebildung ermesen. Denn Sterne fordert eine solche «Formattheorie» als Bedingung von Medientheorie.² Der Blick aufs Format würde der Möglichkeit zur «Maßstabsänderung» von Medienanalysen zuarbeiten und Medialität als skalierbare «Größe» in Bezug auf verschiedene Zeit- und Raumebenen ergründbar machen. Damit einher gehe der Anspruch an eine medienwissenschaftliche Auseinandersetzung, die sich nicht an generalisierende, subsumierende oder klassifizierende Überbegriffe, an die semiotischen wie die physischen «Schubladen» oder an die «boxes our media come in»,³ richtet.

Der vorliegende Schwerpunkt folgt Sterne's Anwartschaft auf eine «Skalierung» der Betrachtung von Medialität, wie man es nennen könnte, die mit der Untersuchung von Formaten angesprochen ist. Den vom Format gebotenen Einsatz – das analytische Miteinbeziehen mikro- und makromedialer Register – möchten wir in einen Zusammenhang mit aktuellen Theorien medienwissenschaftlichen Forschens und Fragens stellen. Denn Formate sind in verschiedenste medien- und kulturwissenschaftliche Problemstellungen eingeschrieben, wie diese Einleitung beispielhaft anhand von drei für die Medienwissenschaft zentralen Konzepten – Transformation, Performativität und Information – explizieren möchte.

Transformation

Rosa Menkmans *A Vernacular of File Formats* (2010) kann als Bildatlas digitaler Prozessualität gelesen werden. Die niederländische Künstlerin trägt in Form eines Nachschlagewerks Kompressionsartefakte verschiedener digitaler Bildformate, z. B. unkomprimierter RAW-, BMP-, verlustfreier GIF- oder TIFF-Dateien, zusammen. Menkmans Screenshot-Sammlung ist eine Antwort auf die massenmediale Standardisierung der «Störfallästhetik», die ja ursprünglich konventionelle

¹ Jonathan Sterne: *MP3. The Meaning of a Format*, Durham, London 2012, 7.

² Der bekannte Satz lautet: «If there is such a thing as media theory, there should also be a format theory», ebd., 7.

³ Ebd., 11.

Bild- und Sehanordnungen kritisch befragen sollte. Durch die Kategorisierung von Übertragungsfehlern und Kompressionsdefekten entwickelt Menkman eine Repräsentationskritik, die das Paradox der berechneten Fehlerhaftigkeit adressiert. *Glitches*, nicht vorhersehbare und daher schwer fassbare <Signalstörungen>, besitzen für die Künstlerin gerade in ihrer prozessualen Widerständigkeit expressive Qualitäten. Menkmans Kritik richtet sich nun gegen die schnelle und einfache Konsumierbarkeit von *glitches*, wenn diese als Filterästhetik benutzt und über Digitalbilder gelegt werden. Diese wertnormative *Transformation* mache Formatfehler kommerzialisierbar. *Glitches* fänden als «coffee table book» Eingang in die hyperkapitalistische «world of latte drinking designers and [...] Kanye West».⁴ Ihre Kritik bringt Menkman nun nicht etwa in der Verwerfung der mit den *glitches* benannten Logik kultureller und ästhetischer Auf- und Abwertungsprozesse vor, sondern in deren Überstrapazieren. *A Vernacular of File Formats* gibt sich exzessiv der unkontrollierten und deswegen auch nicht vor Kontexten der schnellen Konsumierbarkeit haltmachenden Prozessualität digitaler Formate hin. Die künstlerische Arbeit bereitet den Dialekt einer Digitalkultur verständlich auf. Digitale Mundart ist, als vermeintlich herkömmliches Zeichensystem, dann immer schon ein Spektrum zwischen Inkommensurabilität und Kommunizierbarkeit, Slang und Jargon, Abweichung und Standardisierung.

Menkmans Arbeit ruft Charakteristiken auf, die sich bei der Beschäftigung mit Formaten ergeben. Formate materialisieren kulturelle, wertbezogene, aber auch zeitliche und räumliche Transformationsprozesse. Sie modifizieren Medien über den Gegensatz von Regelbruch und Normierung – philosophisch zugespitzt: von Chaos und Ordnung. Über die Kontexte, Wirkungen und Bedeutungen, die Formate in Medienkulturen zugesprochen bekommen, können Entscheidungsprozesse, die mit Formaten Ordnungen und Regeln festlegen, eine explosive, widerstrebende Dimension erreichen: <Formatkriege> stehen nicht nur auf der medienökonomischen Tagesordnung. Diese <Brennpunkte> zeigen ihr politisches Ausmaß auch jenseits von Betamax und VHS, dem in der westlichen Medienkulturgeschichte wohl bekanntesten Standardisierungskampf. Das soll im Folgenden anhand des Verhältnisses von Format und Performativität verdeutlicht werden. Zwei weitere Eckpunkte des medialen Spielfelds von Formaten werden hier manifest: Neben der Offenheit und Normierung umspielen Formate die Grenzen von repressiven Ein- und Ausschlüssen.

Was sich für eine Formattheorie zunächst festhalten lässt, ist ein Kurzschluss aus Formatierungsprozessen und medialen Transformationsprozessen, durch die beschriebene Oszillation zwischen Regel und Abweichung. Denn mediale Transformationserscheinungen werden durch eine Analyse von Formaten auf mikro- und makromedialer Ebene bestimmbar. Zu nennen sind hier z. B. die codierte Berechnung und Übertragung digitaler Inhalte oder deren softwarebasierte (Fehl-)Interpretationen, aber etwa auch Farbbeschichtungen von Zelluloidstreifen oder deren Granularität. Mikromediale Fragen, die medienarchäologisch motiviert sind oder dem New Materialism zugeschrieben werden

⁴ Rosa Menkman: *A Vernacular of File Formats*, Amsterdam 2010, 2. Siehe auch die Website der Künstlerin, beyonddresolution.info/A-Vernacular-of-File-Formats (20.1.2020).

können,⁵ lassen Medialität über die Entwicklungsstufen und Generationen von Formaten als feinabgestuftes Spektrum fassbar werden. Durch Formate können mediale Transformationen auch makromedial als Strukturmerkmal adressiert werden. Formate stehen dann für eine Sondierung relationaler Gefüge technischer Infrastrukturen oder medialer Ökologien und agieren z. B. über Papier-, Rahmen- oder Bildschirmgrößen, über IP-Pakete oder adaptive Bitraten an den Schnittstellen fluider Netzwerke oder atmosphärischer Medienumgebungen. Zu verstehen als «Grenzobjekte»,⁶ wie sie die Akteur-Netzwerk-Theorie oder die Science and Technology Studies interessieren, referieren Formate auf die Standards und Protokolle, die die Zirkulation von Wissen und Erfahrung ermöglichen, gleichzeitig aber auch reglementieren.

Performativität

Formate verweisen wie kein anderes mediales Phänomen auf ihre befragbare, ersetzbare und auch zu verwerfende oder herausfordernde Gemachtheit. Sie sind hervorgebrachte, meist unter funktionalen oder ökonomischen Vorgaben getroffene Entscheidungen, Absprachen oder Bestimmungen. Formate sind alles andere als neutral und widersprechen einer essenzialistischen bzw. ontologischen Vorstellung von Medialität und Technik. Ihre Rigidität verweist auf Prinzipien des Ein- und Ausschlusses; die mit Formaten verbundenen Praktiken und Ästhetiken stellen Kondensationen kultureller Aushandlungsprozesse – kultureller Performativitäten – dar.

Lorna Roth verfolgt das Verhältnis von soziokultureller Performanz und Formatierungsfragen z. B. anhand der sogenannten *Shirley cards*: Testbilder aus den 1940er und 50er Jahren, die film- und fernsehindustrielle Farbfilmemulsionen und Helligkeitsabstufungen von Kameratechnik formatieren. Davon ausgehend zeichnet Roth eine Entwicklung nach, a «socio-technical journey, which is not yet complete»,⁷ bei der die medientechnische und -historische Genese des Farbfilms an Kategorien von Gender und *race* gekoppelt ist. Die *Shirley cards* sind benannt nach dem *weißen*, weiblichen Modell, das sie abbilden, und dem festgeschriebenen, hartnäckigen «standard for most North American analogue photo labs».⁸ In ihrer Forschung legt Roth die Voreingenommenheit aller Medientechnologien über deren Formatierungen als internationale Standards offen. Fotolabortechniken, Farbbalanceverfahren und Filmentwicklungschemie haben dabei nicht nur die generalisierende Präferenz einer *whiteness* eingeschrieben, die als Barometer jede andere Hautfarbe zur verschlechternden Abweichung von der vorherrschenden Norm degradiert.⁹ In Interviews mit den formatkonzipierenden Techniker_innen und Wissenschaftler_innen stößt Roth zudem auf einen Technikessenzialismus, der die Rassismen über eine mediale bzw. (natur-)wissenschaftliche Neutralität und Unbefangenheit begründet: «[P]hysics was physics, chemistry was chemistry, and science was based on reasoned decisions without consideration of cultural or racial subtleties».¹⁰

⁵ Liam Cole Young: Cultural Techniques and Logistical Media. Tuning German and Anglo-American Media Studies, in: *M/C Journal*, Bd. 18, Nr. 2, 2015, journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/961 (20.1.2020).

⁶ Susan Leigh Star: Grenzobjekte und Medienforschung, hg. v. Sebastian Gießmann und Nadine Taha, Bielefeld 2017.

⁷ Lorna Roth: Looking at Shirley, the Ultimate Norm. Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity, in: *Canadian Journal of Communication*, Jg. 34, Nr. 1, 2009, 111–136, hier 115.

⁸ Ebd., 112.

⁹ Ebd., 117.

¹⁰ Ebd., 118.

Damit aufgerufen ist eine grundsätzliche Unbefangenheit gegenüber medientechnischen Standardvorgaben, die Ulrike Bergermann im Anschluss an die *Shirley cards* auch für Digitalformate und «rassistische Algorithmen» ausmacht.¹¹ Digitaltechnische Möglichkeitsbedingungen, die z. B. in Hinblick auf Belichtungsstufen andere Spielräume und weniger Voreinstellungen offerieren als photochemische Emulsionswerte, produzieren gleichermaßen normative Automatismen. Bergermann verweist auf Filtertechniken von Foto-Sharing-Plattformen wie Instagram, die *whitewashing* betreiben, wenn nicht-weiße Hauttöne ungefragt aufgehellt und so vermeintlich «verschönert» werden.

Jedem Format sind somit Vorstellungen über Körperlichkeit eingeschrieben. Formate antizipieren – sowohl durch explizite Normierungen wie auch durch unabsichtliche Affordanzen – immer ganz spezifische und selektive Formen von Gebrauch, ganz konkrete Adressat_innen und eindeutig bestimmbare Rezeptionssituationen. Wie Sterne argumentiert, enkodiert das MP3-Format nicht nur eine_n idealtypische_n Zuhörer_in mit theoretisch exakt kalkulierbaren Wahrnehmungsfähigkeiten und Wahrnehmungseinschränkungen, sondern ganze Kulturen der Audition und Praktiken des Musikhörens und -teilens. Gerade deshalb eignen sich Formate, so Meredith McGill, ganz besonders gut dafür, den medienwissenschaftlich und -historisch immer noch vernachlässigten Mittelraum zwischen Produktion und Rezeption, nämlich die Zirkulation, zu untersuchen.¹² Das Abspielen einer MP3-Datei, einer CD oder die Nutzung eines Musikstreamingdienstes (bei dem das Dateiformat vor den User_innen nur versteckt, aber nicht minder wichtig ist) ruft performativ jeweils ganz unterschiedliche zuhörende Subjekte ins Leben.

In der Beschäftigung mit der Gemachtheit und der dezidierten Hervorbringung von Formaten kann also gleichsam die Gesetztheit und Verhandlung von soziokulturellen Ein- und Ausschlüssen korreliert werden. Die Performativität kultureller Normierung ist auf die *Performativität von Formaten*, auf eine *Performativität*, rückschließbar. So können im Speziellen die politischen Implikationen von Medientechniken, deren Setzung, nicht hinterfragte Anerkennung und Handhabung, zum Vorschein gebracht werden.

Information

Formatierende Praktiken und Ästhetiken können also auch als Kultivierungsbzw. «Kultur-ordnende Vorgaben», als Kulturtechniken,¹³ identifiziert werden. So gesehen agieren Formate als Schwellen der Erfahrungs- und Wahrnehmbarkeit und als Regelsets der Aufbereitung von Wissen und der Herstellung soziokultureller Wirklichkeiten. Ganz ähnlich beschreibt z. B. auch Michael Niehaus Formate anhand der systemtheoretischen Generalunterscheidung von Struktur und Nicht-Struktur oder, mit Niklas Luhmann gesprochen, anhand der Differenz von möglichkeitsgesättigtem, noch unbestimmtem «Medium» und einer «Form», die gestaltprägende Möglichkeiten aktualisiert.¹⁴ Das

¹¹ Ulrike Bergermann: «INSTAGRAM RACISM»? Über die neue alte Shirley Card, in: *Gender-Blog*, 1.10.2015, www.zfmedienwissenschaft.de/online/blog/C2%ABinstagram-racism%2%BB (20.1.2020).

¹² Meredith L. McGill: *Format*, in: *Early American Studies. An Interdisciplinary Journal*, Bd. 16, Nr. 4, 2018, 671–677, hier 674.

¹³ Vgl. Marek Jancovic: *Fold, Format, Fault. On Reformatting and Loss*, in: ders., Axel Volmar, Alexandra Schneider (Hg.): *Format Matters. Standards, Practices, and Politics in Media Cultures*, Lüneburg 2020, 192–218.

¹⁴ Michael Niehaus: *Was ist ein Format?*, Hannover 2018, 42f. Niklas Luhmann: *Das Medium der Kunst*, in: ders.: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2011, 198–217, hier 198.

Format könne dabei weder als Medium noch als Form identifiziert werden, sondern platziere sich *als Grenze* zwischen beiden: «Es macht das Medium zum Medium, indem es die Elemente so anordnet, dass es <aufnahmefähig> wird [...]. Das Format präpariert ein Medium, macht es kompatibel». ¹⁵ Formate seien daher «In-Formierung[en]» von Medien, «Voraussetzung für die Aufnahme von Informationen». ¹⁶ Jeder medialen Vermittlung, Herstellung oder Verarbeitung von *Information* steht eine In-Form-Bringung durch Formate, eine *Information*, voran.

Für McGill, wie Niehaus übrigens Literaturwissenschaftler_in, bedeutet dies etwa, in wenig erprobten analytischen Kategorien zu denken. An die Stelle des Textes oder der Seite als zentraler Organisations- und Untersuchungseinheit eines Buchs lenkt das Format den Blick eher auf den Papierbogen oder die Faltung. In Erscheinung treten dadurch jene volumetrischen, haptischen und sensorischen Eigenschaften von Medien, die aus disziplinärer Gewohnheit gerne vergessen werden: Als Beispiel nennt McGill den Buchrücken, der, nicht nur schwer digitalisierbar, gerade dann Information über ein Buch vermittelt, wenn es nicht gelesen wird. ¹⁷

Umgekehrt stellt sich die medienphilosophische Frage, inwiefern Formate einem <epistemischen Entzug> oder einer produktiven Verschließung von Wirklichkeit assistieren, inwiefern sie im Widerspruch zu einer Kultivierung und dem informierenden Kommensurabel-Machen von Wirklichkeit stehen. Diese Perspektive scheint sich auf den mit Formaten immer schon aufgerufenen – wie oben gesehen durchaus politischen – Ein- und Ausschluss von Informationen und dezidiert auf den Informationsverlust zu beziehen. Weniger von Verlust oder Ausschluss und mehr von einer notwendigen erkenntnisspendenden Opazität von Wirklichkeit sprechen Alexander Galloway und Jason LaRivière in Rückgriff auf Sternes Überlegungen zum MP3-Format, konkreter: auf die mit der digitalen Audiodatei aufgerufene Kompression. Kompression macht «Sound kleiner». ¹⁸ Die geltenden De- und Enkodierungsvorgaben tilgen redundante Informationen, die vermeintlich über oder unter perzeptuellen Schwellen verharren. Der MP3-Codec ist für Sterne Teil einer universelleren Mediengeschichte der Reduktion und Verdichtung. Diese steht einer Innovationsgeschichte entgegen, welche nach einem repräsentatorischen Ideal bestmöglicher – im besten Fall verlustfreier – Formen und Selektionsprozesse strebt, um eine Wiedergabebetreue der repräsentierten Wirklichkeit zu garantieren. Vielleicht kann der paradigmatische Charakter von Sternes Formatanalyse auf diesen Gegensatz von Repräsentation und Kompression zurückgeführt werden. Jedenfalls liegt für Galloway und LaRivière nun gerade hier die Möglichkeit einer alternativen philosophischen Ausrichtung, und zwar durch die Abwendung von metaphysischen Kategorien. Kompression kann gegen eine ontologische Lesart von Medialität (im Sinne einer Medien-Essenz oder Medien-Substanz) gewendet werden, wenn die Informationsreduktion nicht als Verlust, sondern als positive Indifferenz bewertet wird. Mit Formaten lässt sich

¹⁵ Ebd., 43.

¹⁶ Ebd., 42.

¹⁷ McGill: Format, 676.

¹⁸ Alexander R. Galloway, Jason R. LaRivière: Compression in Philosophy, in: *boundary 2*, Bd. 44, Nr. 1, 2017, 125–147, hier 125.

Medialität dann immer auch zu einem gewissen Grad als <un-kultiviert> oder unzugänglich ausweisen, als das Agamben'sche «potential-not-to».¹⁹

Ein formattheoretischer Blick «unter, über oder hinter»²⁰ Medien kann dann auch von einer hermeneutischen Lesart abrücken, die davon ausgeht, dass bestimmte Repräsentationsvorgaben abgebaut und hinter oder unter ihnen vermeintlich sinnhaftere Phänomene zum Vorschein kommen. Die Überlegung, mit Formaten gerade auf mediale Indifferenzen, auf die Möglichkeit des Brachliegens und der produktiven Verweigerung von und durch Medien zu verweisen, scheint dieselben auch zu einem gewissen Grad von einer normativen Rigidität zu befreien. Im Falle der Kompression beharren Formate auf eine Opazität von Wirklichkeit, in der Daten und Information schrumpfen und verschwinden, anstatt explorativ zum Ausdruck zu kommen. Gerade in Zeiten von Big Data ließe sich aber auch auf ein «potential-not-to» in Bezug auf informationsbezogene Überdeterminationen eingehen. Pixelstarke HD-Bilder können z. B. das Versprechen auf Hyperdarstellbarkeit von Wirklichkeit («Schärfer als die Realität») aufgeben, wenn die gebotene Informationsdichte nicht einem vermeintlichen Formideal gleichkommt. Datendichte Bilder sind übertoll mit Differenzen. Bannt man diese Potenziale nicht normativ auf eine vermeintlich eindeutige oder «richtige» Ansicht, sondern versteht viele Bildinformationen in notwendiger Abhängigkeit zur Bildprozessierung, dann tendieren auch HD-Bilder zur Widerständigkeit. Über Vorgänge des Um- und Re-Formatierens kommt es zu Widersprüchen, Überlagerungen und Potenzierungen und die Informationsfülle wird in gegenseitiger Bezugnahme gleichsam zur epistemischen Verweigerung.²¹

Zu den Beiträgen dieses Schwerpunkts

AXEL VOLMAR eröffnet die Ausgabe mit einer Bestandsaufnahme von Formatbegriffen. Ein Blick quer durch mediale Industrien, medienwissenschaftliche Traditionen und Praktiken des Formatierens wird zur Ausmessung der heterogenen Nutzungskontexte genutzt, in denen Formatbegriffe operativ werden. Diese Annäherung an den Kern des Formatbegriffs ist weniger im Sinne einer Begriffsbestimmung (und somit Begriffseinengung) zu verstehen, sondern entfaltet ihre Wirkung im Versuch, Formate grundlegend aus ihrer Verschiedenartigkeit heraus zu denken. Dadurch entsteht eine Sicht auf Formate, die ihre historischen und situationsabhängigen Spezifika nicht aus dem Blick verliert, sie aber abstrahierend und medienübergreifend als industrielle Strategien zur «Etablierung, Steuerung und Stabilisierung von Kooperationsverhältnissen» auffasst. Volmars Beitrag offeriert damit die Formatforschung als einen programmatischen Entwurf für die medienkulturwissenschaftliche Forschung.

Wie Schreib- und Organisationstechniken nicht nur Wissen strukturieren, sondern auch das menschliche Denken selbst formatieren, und zwar in

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Sterne: MP3, 11.

²¹ Elisa Linseisen: *High/Definition/ Bilder/Denken/Digital. Medienphilosophisches Image Processing*, Bochum 2019 [Dissertationsschrift].

einer exzessiven Unverhältnismäßigkeit, zeigt FABIAN WINTER in seinem Beitrag zu Aby Warburg. Die <Denkformate> Warburgs haben existenziellen Charakter, denn sie wechseln immer wieder ihren Status in Bezug auf die geistige Gesundheit des Gelehrten. Das «Formate-Schaffen» fungiert in Hinblick auf Warburgs psychische Erkrankung zugleich als Symptom und Heilmittel, im selben Maße, wie es sein produktives Forschen bestimmt. Der Beitrag von Winter korreliert Krankheitsgeschichte mit Wissenschaftsmethode – ein bekannter Parallelismus, der im Beitrag nun aber explizit anhand der jeweiligen Schreib- und Ordnungsprozesse und der verbundenen Medien (Zettelkasten, Bildatlas, Briefkopierbuch, Bibliothekstagebuch, Schreibtisch) auf die Skizzierung einer «Medientheorie des Formate-Schaffens» zwischen «Formation und Pharmakon» hinausläuft.

«Aus dem Geist des Tanzes» untersucht DANIELA WENTZ das Animated-GIF-Format, seine Geschichte und die mit ihm verflochtenen Bildpraktiken. Mit dem Herausschneiden aus Filmen und Serien und damit auch einer Loslösung vom narrativen Fluss findet eine Dekontextualisierungsleistung statt, so Wentz, die das GIF im Modus einer performativen Geste verankert. Entgegen dem kulturellen Primat des Textes in der computerbasierten Kommunikation führe das GIF eine non-verbale Form der Kommunikation ein, die es nicht nur zum Schlüsselformat der webbasierten Bildkultur machte, sondern auch als ein Element der Philosophie des Tanzes wirksam werden lässt. In diesem gestischen Potenzial liege überhaupt die Sozialität der Netzkultur begründet.

ANJA SCHÜRMAN untersucht in ihrem Beitrag das Fotobuch als Display. Während das Installationsfoto die Wand als Rahmen, als Hintergrund akzentuiert, ist es im Fotobuch der Weißraum der Seite, der gleichermaßen als Display akzeptiert wird: als Fläche, die sowohl in der Höhe als auch in der Breite variabel beispielbar ist und tendenziell unendlich gedacht wird. Die Konditionen des Kubus werden im Buch auf die Doppelseite projiziert, die nun den neuen Rahmen, eine neue Wand darstellt. Dass diese Wand in vielen Layoutvorlagen gerastert ist und die auf ihr platzierten Rechtecke, die wieder nur aus Rechtecken bestehen, sich diesem Raster beugen müssen, tangiert die Bildevidenz und die mit ihr verbundene Sequenz. Auch findet eine multimediale Transformation statt: die Layout- und Satzsoftware InDesign macht es möglich, den Weißraum der Seite völlig flexibel und variabel zu gestalten. Am Beispiel der Fotograf_innen Susanne Brügger, Volker Heinze und Roe Ethridge zeigt der Beitrag, wie das Buch als kulturelles Dispositiv von Layoutsoftware im Fotobuch digital herausgefordert wird.

Laura Walde widmet sich in ihrem Beitrag dem marginalisierten Filmformat Kurzfilm. Der «Kürze-Imperativ» der Filme, so Walde, lasse nun von werkästhetischen, technischen oder narrativen Fragen abrücken. Denn im Fokus stehe gerade durch diesen Abweichungscharakter vielmehr das Format selbst, das nach dem Verständnis von David Joselit verstärkt die Distribution

und Präsentation von künstlerischen Werken problematisierbar werden lasse. Vor allem impliziert wären hier die wertnormativen Transformationserscheinungen, die mit Joselit gerade dann zum Vorschein kommen, wenn Werke nach den Bedingungen, Anforderungen und Wirkungen ihrer Zirkulation in heterogenen Kontexten beurteilt werden. Der Kurzfilm als «kleines Format» zeichne sich nun als Analysekategorie für jene filmischen Zirkulationserscheinungen durch eine höhere Flexibilität und Passbarkeit in Bezug auf unterschiedliche Auswertungskanäle aus. Walde verdeutlicht dies anhand des Kurzfilms *B-Roll with Andre* (2015) von James N. Kienitz Wilkins, der sich medienreflexiv und künstlerisch mit den Normalisierungen und Standardvorgaben bei der Herstellung und Präsentation von Film auseinandersetzt.

Das für Formate so spezifische Oszillieren zwischen Normierung und Experiment zeichnet THOMAS VEIGL in seinem Beitrag anhand des Spiele-Hackings der 1990er Jahre nach. Über sogenannte Machinimas, computeranimierte Filme, die in den Echtzeit-3D-Umgebungen der Computerspiele produziert wurden und so z.B. ein Spielgeschehen dokumentieren, werden kreative, User_innen-bezogene Zweckentfremdungen und Appropriationen der kommerziellen Spielesoftware nachvollziehbar. Im Zentrum der Adaptionen durch Computerspieler_innen steht dabei das Speicherformat für diese Spieldemos, das DEM-Format. Veigl macht nun in Rückgriff auf die Akteur-Netzwerk-Theorie deutlich, dass die besprochenen Machinima-Filme als technisch-menschliche Netzwerke mit verteilter *agency* verstanden werden müssen und nicht etwa die künstlerische Intention der User_innen in den Vordergrund gestellt werden kann. Hier hat das DEM-Format eine zentrale Rolle, vor allem auch wenn die innovativen Entwicklungstendenzen von Medientechnologien unter diesen «vernetzten Voraussetzungen» in den Blick geraten.

Die Verknüpfung von Formaten und ihren spezifischen Wirkungskontexten zeigt sich z. B. am äußerst produktiven Einsatz des Super-8-Formats im Bereich des Kunst- oder Experimentalfilms. Diese Eintracht basiert nun aber gerade auf einer Widerspenstigkeit, auf die ENRICO CAMPORESI in seinem Text zum Einsatz des Super-8-Formats bei den Experimentalfilmemacher_innen Carolee Schneemann, Luther Price und Ericka Beckman eingeht. Denn das Super-8-Format wirke entgegen einer innovationsgläubigen Entwicklungsgeschichte aufgrund seiner «technischen Obsoleszenz», und das nun gerade in der Distanznahme experimenteller Kontexte zu solchen Teleologien. Das Format falle hier nun aber nicht der Antiquiertheit zum Opfer, sondern, so Camporesi, wird aufgrund seines obsoleten Status besonders produktiv und «überlebensfähig». Super 8 wäre als ein wendiges und anpassungsfähiges «Migrationsformat» zu identifizieren, vor allem in Bezug auf seine Verwendungs- und Übertragungsmöglichkeiten. So kann nach Camporesi Super 8 auch als «selbstbewusstes» Format identifiziert werden, welches seinen eigenen ontologischen Status immer schon mitreflektiert und ausstellt.

Medium | Format

Formate sind medienwissenschaftliche Phänomene, welche Maßstäbe und Proportionen medienwissenschaftlicher Analysen – Boxen, Grenzen oder Normen – aufzeigen. Dadurch obliegt ihnen ein reflexives Potenzial, nämlich gleichsam auch die Praktiken, Operationen und Methoden der Medienwissenschaft selbst in der Herstellung von medienwissenschaftlichem Wissen zu befragen. Für die Medienwissenschaft könnten so eigene disziplinäre Schwachstellen offengelegt werden. Jeder Medienbegriff, egal ob textuell, codebasiert, körperlich, bildlich, tonal etc. unterliegt Formatierungsvorgaben: Mit Michel Serres ließe sich sagen, dass Medien Formate *passieren lassen* müssen und umgekehrt. Der Senkrechtstrich, der im Titel dieses Schwerpunkts Medium und Format zueinander in Beziehung stellt, wird häufig in der Programmiersprache verwendet und dort auch als *pipe* bezeichnet. Das Satzzeichen kann somit als ein Rohr oder eine Leitung verstanden werden, die das eine durch das andere hindurchführt.

OLIVER FAHLE, MAREK JANCOVIC,
ELISA LINSEISEN, ALEXANDRA SCHNEIDER

DAS FORMAT ALS MEDIENINDUSTRIELL MOTIVIERTE FORM

Überlegungen zu einem medienkulturwissenschaftlichen Formatbegriff

Die geistes- und kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Formaten hat im vergangenen Jahrzehnt eine bemerkenswerte Konjunktur erfahren. Den Ankerpunkt dieser Entwicklung bildet auf internationaler Ebene nicht zuletzt Jonathan Sterne's 2012 erschienene Monografie *MP3. The Meaning of a Format*, in der er die wissenschaftshistorischen Voraussetzungen, die technische Entwicklung und Standardisierung sowie die medienkulturellen Auswirkungen komprimierter Musikspeicherung im digitalen MP3-Format aufzeigt.¹ Seitdem ist der Formatbegriff auch von den Nachbardisziplinen der Medienwissenschaft als theoretisch-methodisches Werkzeug mobilisiert worden. So bedient sich David Joselit des Begriffs zur Beschreibung des internationalen Kunstsystems, während Haidee Wasson wiederum dafür geworben hat, Filmgeschichte mit dem Blick auf verschiedene, geografisch und historisch verteilte Produktions- und Nutzungskulturen als vergleichende Formatgeschichte neu zu denken.² In den letzten Jahren haben auch die deutschsprachigen Geistes- und Kulturwissenschaften das Format als Phänomen und Forschungsobjekt für sich entdeckt, darunter neben der Medienwissenschaft wiederum die Kunstgeschichte, insbesondere aber auch die Literaturwissenschaft.³

In der Medienwissenschaft hatte das Format als Gegenstand selbstredend schon immer einen angestammten Platz, denn wo immer Medien sind, gibt es auch Formate und Formatierungen. Formate konfigurieren, spezifizieren und standardisieren Medien, treten dabei allerdings auf sehr unterschiedliche Arten und Weisen in Erscheinung – etwa als geometrische Bestimmungen von Zuschnitten und Seitenverhältnissen, als dramaturgische Elemente von Rundfunksendungen bzw. thematische Zuspitzungen ganzer Sender oder als technische Spezifikationen digitaler Dateiformate. Formate bestimmen die ästhetischen Qualitäten von Medien ebenso entscheidend mit wie praktische, wirtschaftliche und juristische Aspekte ihrer Produktion, Distribution und Rezeption. Nicht ohne Grund konstatiert daher Jonathan Sterne: «Wenn es so etwas wie Medientheorie gibt, sollte es auch Formattheorie geben.»⁴ Trotz

¹ Jonathan Sterne: *MP3: The Meaning of a Format*, Durham, London 2012.

² David Joselit: *After Art*, Princeton u. a. 2013; Haidee Wasson: *Formatting Film Studies*, in: *Film Studies*, Bd. 12, Nr. 1, 2015, 57–61.

³ Vgl. u. a. Marek Jancovic, Axel Volmar, Alexandra Schneider (Hg.): *Format Matters. Standards, Practices, and Politics in Media Cultures*, Lüneburg 2020; Michael Niehaus: *Was ist ein Format?*, Hannover 2018; Carlos Spoorhase: *Das Format der Literatur: Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*, Göttingen 2018; Stefanie Stallschus: *Format*, in: Jörn Schafaff, Nina Schallenberg, Tobias Vogt (Hg.): *Kunst-Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*, Köln 2013, 73–77.

⁴ Sterne: *MP3*, 2 (Übers. AV).

ihrer Allgegenwart sind Formate jedoch, insbesondere in medientheoretischer Hinsicht, bisher nur verhältnismäßig selten behandelt worden. Im Rahmen der fächerübergreifenden, eher lose verbundenen Formatforschung, die sich in den letzten Jahren konstituiert hat, sind bisher primär Einzelanalysen vorgelegt worden.⁵ Und auch Sterne selbst hat seine Überlegungen zu der von ihm geforderten Formattheorie nicht systematisch verfolgt, sondern lediglich einige – wenn auch äußerst produktive – Anstöße zur Theoretisierung von Formaten gegeben.⁶ Auf dieses Desiderat weist auch Susanne Müller 2014 in einem sehr lesenswerten Beitrag zum *Formatieren* als medialer Praxis hin, in welchem sie das Format als einen Schlüsselbegriff der Medienwissenschaft herausstellt, dem es jedoch an einer grundlegenden Theoretisierung fehle: «Eine Theorie des medialen Formats, die das Phänomen mit all seinen Facetten in der Medienwissenschaft platziert, wäre ebenso zu schreiben wie eine Medienkulturgeschichte, die Format und *Formatieren* historisch verortet.»⁷

Eine Theorie des Formats wird zugegebenermaßen auch dieser Beitrag nicht liefern können. Er unternimmt stattdessen den Versuch einer grundlegenden Begriffsbestimmung, da bisher in der Medienwissenschaft kein einheitlicher Formatbegriff existiert, sondern stattdessen eine Vielzahl unterschiedlicher Definitionen im Umlauf sind, die sich jeweils auf bestimmte Medien oder medienpraktische Anwendungsbereiche beziehen. In der publizistisch ausgerichteten Medienkommunikationswissenschaft ist der Formatbegriff beispielsweise aufgrund methodischer Überlegungen sehr eng und explizit in einer scharfen Abgrenzung zu mitunter im Alltag weit verbreiteten Verwendungsweisen des Konzepts definiert worden. So schlagen die Herausgeber des 2010 erschienenen Sammelbands *Neue Medien – neue Formate* ein dreiteiliges Ordnungsschema von Massenmedien vor, in dem Formate als kommunikationswissenschaftliche Analyseeinheiten auf der Mesoebene zwischen übergeordneten «Mediengattungen» (Printmedien, Hörfunk, Fernsehen, Film, Internet etc.) und spezifischen «Kommunikations- oder Darstellungsformen» bzw. Textsorten (Bericht, Magazingeschichte, Porträt, Kommentar etc.) fungieren. Als «Formate» gelten dieser Auffassung zufolge ausschließlich Subgruppen von Mediengattungen, wie z. B. Tageszeitungen, Wochenmagazine, Fachzeitschriften, Tabloids, Weblogs, Podcasts oder Chats.⁸

Formatbegriffe stellen jedoch in erster Linie Akteurskategorien dar, die sich historisch jeweils in sehr unterschiedlichen Kontexten entwickelt haben und daher mit je anderen Bedeutungszusammenhängen verbunden sind. Dem Begriff des Formats eignet zudem eine gewisse Unschärfe, die sich dadurch auszeichnet, dass er sich oft nur schwer von verwandten Begriffen, wie etwa Form, Genre, Formation, Medium, Protokoll, Codec oder Interface, abgrenzen lässt.⁹ Aus diesem Grund bildet Heterogenität ein grundsätzliches Charakteristikum von Formaten, und zwar sowohl in Bezug auf die vielfältigen Erscheinungsweisen als auch auf gängige Begriffsbildungen. Daher stellt sich die Frage, wie ein medienwissenschaftlicher bzw. näherhin medienkulturwissenschaftlicher

⁵ Eine Ausnahme bildet die formattheoretische Monografie von Michael Niehaus, die an der Schnittstelle zwischen Literatur- und Medienwissenschaft angesiedelt ist. Vgl. ders.: *Was ist ein Format?*.

⁶ Sterne: MP3, 1–17.

⁷ Susanne Müller: *Formatieren*, in: Heiko Christians, Matthias Bickenbach, Nikolaus Wegmann (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Köln u. a. 2014, 253–267, hier 265 (Herv. i. Orig.).

⁸ Hans-Jürgen Bucher, Thomas Gloning, Katrin Lehnen: *Neue Medien – neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation*, Frankfurt/M. u. a. 2010, 19. Niehaus kritisiert jedoch zu Recht, dass es sich hierbei nur um eine terminologische Festlegung, nicht jedoch um einen Bestimmungsversuch handelt. Vgl. Niehaus: *Was ist ein Format?*, 53.

⁹ Axel Volmar, Marek Jancovic, Alexandra Schneider: *Format Matters. An Introduction to Format Studies*, in: Jancovic, Volmar, Schneider (Hg.): *Format Matters*, 7–22, hier 8 f.

Formatbegriff beschaffen sein müsste, der die historisch gewachsene Vielfalt des Phänomens nicht als Problem betrachten und durch Verengung oder methodischen Ausschluss eliminieren, sondern vielmehr in seiner Faktizität ernst nehmen und theoretisch produktiv machen würde. Dazu soll im Folgenden untersucht werden, ob es Aspekte gibt, durch die sich, soweit möglich, alle Formate trotz ihrer phänomenalen wie begrifflichen Heterogenität grundsätzlich auszeichnen. Dabei geht es indes nicht allein um eine Begriffsbestimmung, sondern um den Versuch, durch diese zu einem besseren Verständnis darüber zu gelangen, was Formate im Kern ausmacht und welche Phänomene und Beziehungsgefüge ein solches grundlegendes bzw. verallgemeinertes Formatverständnis in den medienwissenschaftlichen Blick rücken würde.

I. Begriffliche Annäherungen

Ein erster Blick auf die Etymologie des Begriffs lehrt, dass das Wort <Format> eine Entlehnung aus dem lateinischen *formatum* bildet, das als substantiviertes zweites Partizip des Verbs *formare* (für <formen> oder auch <ordnen>) das Geformte, In-Form-Gebrachte sowie etwas weiter gefasst auch das Geordnete oder Genormte bedeutet. Der Begriff ist daher zunächst dem der <Formation> ähnlich, mit dem ein strukturiertes Gebilde bzw. etwas Herausgebildetes benannt ist: So kann mit einer Formation beispielsweise eine militärische Aufstellung, eine erdgeschichtliche Periode mit einer charakteristischen geologischen Schichtenbildung oder – in der Bedeutung des französischen Wortes *formation* – schlicht das Durchlaufen und den Abschluss einer Ausbildung gemeint sein. Während der Begriff der Formation mit sowohl intentionalen als auch mit aus sich selbst heraus stattfindenden Bildungsprozessen und den Strukturen ihrer Resultate verbunden ist, verweist der Formatbegriff stärker auf Akte der Formgebung, speziell auch im Hinblick auf gezielte Ordnungs- oder Normierungsbestrebungen.

Was unterscheidet den Begriff des Formats dann jedoch von dem der Form selbst? Die Abgrenzung zum Formbegriff ist in der Tat nicht unproblematisch, denn obwohl es Formen natürlichen Ursprungs gibt, können sie selbstverständlich ebenso gut auf menschliche Kreation bzw. Einwirkung zurückgehen und damit geformte Form sein. Der Artefaktcharakter des Formats würde daher als Alleinstellungsmerkmal kaum ausreichen. Möglich wäre, das Verständnis des Formatbegriffs an den Aspekt der Zweckgebundenheit zu koppeln, worauf auch die erweiterte Wortbedeutung als das Geordnete oder Genormte verweist. Eine trennscharfe Unterscheidung der Begriffe Form und Format würde dennoch nach einer tiefergehenden Begriffsdiskussion verlangen, die ich hier jedoch zugunsten einer Engführung auf die medienwissenschaftliche Verwendung des Formbegriffs umgehen möchte. Es scheint eine ebenso zufällige wie interessante Koinzidenz zu sein, dass im Jahr 2010, dem Publikationsjahr des Bandes *Neue Medien – Neue Formate*, auch Rainer Leschkes programmatisches Buch

Medien und Formen. Eine Morphologie der Medien erschien.¹⁰ In diesem argumentiert Leschke, dass der Medienbegriff aufgrund der Auflösungsstendenzen von (Einzel-)Medien infolge der fortschreitenden Digitalisierung seine grundsätzliche Unterscheidungsfunktion und Operationalisierbarkeit als theoretisches Konzept zunehmend einbüße. Als eine Möglichkeit, diesem Problem zu begegnen, schlägt er vor, zukünftig nicht mehr Medien, sondern mediale «Formen» zu untersuchen, und zwar im Rahmen «einer vergleichenden medienübergreifenden Strukturanalyse von Formprozessen».¹¹ Als medienmorphologisch interessante Formen werden u. a. dramaturgische Exposition, Projektions- und Montageformen, Levelstrukturen, Splitscreen, Schuss-Gegenschuss-Verfahren, Schnappschuss und Lichtblitz angeführt.¹² Sven Grampp konstatiert dazu:

So heterogen diese Beispiele auch sein mögen, gemeinsam ist ihnen: Sie allesamt sind Anschauungs- und Darstellungsmittel, die in «medialen» Kontexten konventionalisiert wurden und dort Ordnungs- wie Orientierungsleistungen erbringen. Ein Medienmorphologe beschäftigt sich also vornehmlich mit Formen, die in Medien zu finden sind, also mit medialen Formen.¹³

Obwohl mediale Formen somit ebenso wie Formate Ordnungsfunktionen erfüllen können, unterscheiden sie sich von Letzteren also möglicherweise dadurch, dass sie als Mittel zur Strukturierung medialer Anschauung und Darstellung *Formen in Medien* darstellen und Formate demgegenüber tendenziell eher als *Formierungen von Medien* verstanden werden könnten.

Die medienpraktische Verwendung des Formatbegriffs in Rundfunkmedien zur Kategorisierung von Sendungen und Programmen rückt ihn wiederum in die Nähe «künstlerischer Formen» wie literarischer Gattungen oder filmischer Genres, die sich durch gemeinsame formale Strukturen, Themen, Motive etc. auszeichnen bzw. voneinander unterscheiden. Ähnlich wie im Vergleich zur «Formation» scheint ein wesentlicher Unterschied zum Format darin zu bestehen, dass künstlerische Formen zumeist überindividuelle Emergenzphänomene darstellen, die sich über längere Zeiträume hinweg herausbilden und erst *post factum* als solche bestimmt und benannt werden. Formatbegriffe stellen dagegen in der Regel die Objekte und Ergebnisse intentionaler Setzungen dar, die von den Akteur_innen selbst als solche definiert und spezifiziert werden. Formate sind demgegenüber weniger «Gattung» im Sinne historisch gewachsener Summen, Gruppen oder Muster individueller Werke, sondern strukturierte Vorgaben in Form von Modellen, Standards oder Regelwerken. Durch diesen präfigurativen bzw. präskriptiven Charakter unterscheiden sich Formate zudem von künstlerischen «Stilen», die zwar laut Duden ebenfalls die «charakteristisch ausgeprägte Erscheinungsform» von Werken bezeichnen, sich jedoch weniger auf dessen Form im strukturellen Sinne, sondern auf die «Art und Weise der Ausführung» beziehen – nicht zuletzt leitet sich der Begriff Stil vom Schreibgerät (lat. *stilus*) ab und damit von kreativen Schreib- bzw. Schaffensprozessen und buchstäblich individuellen Handschriften.

¹⁰ Rainer Leschke: *Medien und Formen. Eine Morphologie der Medien*, Konstanz 2010.

¹¹ Unter medialen Formen versteht Leschke dabei im Anschluss an Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen «kulturelle, historisch wandelbare und variabel relationierbare Darstellungs- und Anschauungsmittel». Sven Grampp: *Medienmorphologie*, in: Jens Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart 2014, 166–169, hier 166 f.

¹² Leschke: *Medien und Formen*, 15, 32, 83, 161.

¹³ Grampp: *Medienmorphologie*, 167.

II. Strategien der Formatierung und Praktiken des Formatierens

Während die Etymologie des Formatbegriffs auf einige charakteristische Eigenschaften – darunter insbesondere die Aspekte der Setzung, der ordnen-Strukturierung und der Zweckorientierung – hindeutet, lässt sich die mangelnde Trennschärfe zu Nachbarbegriffen offenbar aus der Wortbedeutung allein kaum auflösen. Ein tieferes Verständnis des Formatbegriffs lässt sich jedoch durch einen historischen Vergleich konkreter Entstehungs- und Nutzungskontexte von Formatbegriffen gewinnen.

Seine erste breitere Verwendung fand der Ausdruck <Format> im frühneuzeitlichen Druckwesen.¹⁴ Frühe Buchformate korrelierten grob mit bestimmten geometrischen Abmessungen und bildeten in ihrer Gesamtheit eine Reihe von Größenabstufungen. Ihre Bezeichnungen stellten jedoch nur indirekt Größenangaben dar, sondern bezogen sich auf die Anzahl der bedruckbaren Blätter (mit je Vorder- und Rückseite), die man aus einem einzelnen Pergamentbogen durch einfaches oder mehrfaches Falten bzw. Falzen erhielt. So bezeichnet das Folioformat ein Buch, das aus einfach gefalzten Bögen mit zwei Blättern (bzw. vier Druckseiten) besteht. Bücher im etwa halb so großen Quartformat basieren auf zweifach gefalzten Bögen mit vier Blättern (bzw. acht Druckseiten) und solche im nochmals kleineren Oktavformat auf einer dreifachen Falzung mit acht Blättern (bzw. 16 Druckseiten) usw.¹⁵ Jedes Buchformat erforderte eine je eigene Vorbereitung der Druckformen – eine Tätigkeit, die bis heute im Layout als Formatieren bezeichnet wird. In der Buchdruckersprache bezeichnete der Formatbegriff nicht zufällig auch den aus Eisenstegen (den sogenannten Formatstegen) gebildeten Rahmen, der beim Schließen einer Buchdruckform die korrekte Platzierung der einzelnen Spalten sowie einen gleichmäßigen Abstand zwischen diesen auf dem Druckbogen sicherte. Zur Praxis des Formatierens, die einen wesentlichen Teil der Arbeit des Druckens bzw. Setzens ausmachte, gehörte neben der korrekten Rahmung insbesondere das formatspezifische Anordnen der einzelnen Spalten auf dem Setzbrett (das sog. Ausschließen), damit sich nach dem Falzen des Bogens die korrekte Reihenfolge und Ausrichtung der einzelnen Buchseiten ergab. Zu weiteren Arbeitsschritten zählten u. a. die angemessene Auswahl von Schriftgrößen sowie der richtige Umgang mit verschiedenen Schriften und Alphabeten. Dieses handwerkliche Wissen der Buchdruckerkunst war aufgrund der relativ großen Anzahl an gebräuchlichen Buchformaten recht komplex und wurde ab dem frühen 17. Jahrhundert in sogenannten <Formatbüchern> zusammengestellt.¹⁶ In diesen wurde u. a. mithilfe schematischer Darstellungen Unterricht darüber «ertheilet, wie man Formate ausschies [soll]. Insgesamt sind auch die Orientalischen Alphabete angehängt, und sonsten allerhand, was ein Buchdrucker zu wissen nöthig hat».¹⁷

Wie sich zeigt, war die Einrichtung von Buchformaten im Wesentlichen ökonomisch motiviert und auf außertextuelle Zwecke gerichtet. Denn da für

¹⁴ Der Begriff ist seit dem frühen 17. Jahrhundert bekundet, entstand jedoch vermutlich bereits im 16. Jahrhundert. Vgl. Müller: *Formatieren*, 257.

¹⁵ Philip Gaskell: *A New Introduction to Bibliography*, Oxford 1972, 80 f. Zum Zusammenhang zwischen Format und Falte siehe auch Marek Jancovic: *Fold, Format, Fault. On Reformatting and Loss*, in: Jancovic, Volmar, Schneider (Hg.): *Format Matters*, 195–217.

¹⁶ Müller: *Formatieren*, 258; Martin Boghardt: *Formatbücher und Buchformat*. Georg Wolffgers *Format-Büchlein*, in: ders.: *Archäologie des gedruckten Buches*, hg. v. Paul Needham, Wiesbaden 2008, 78–101.

¹⁷ Heinrich Klenz: *Die deutsche Druckersprache: Scheltenwörterbuch*, Neudruck mit einem Nachwort und einer Bibliographie von Heidrun Kämper-Jensen, Berlin, New York 1991 [1900], 43.

kleinere Formate mehr Seiten pro Druckbogen gefertigt, üblicherweise auch kleinere Schrifttypen gewählt wurden und dadurch weniger Papier für die Herstellung benötigt wurde, ermöglichte die Formatierung von Büchern eine Staffelung der Material- bzw. Stückkosten, was wiederum Handlungsspielraum im Hinblick auf die Kalkulation von Auflagenzahl und Verkaufspreis bot. Aufgrund dieser Kostenstaffelung kam Formaten zudem eine gewisse Steuerungsfunktion hinsichtlich der jeweiligen Verteilungs- bzw. Gebrauchskontexte zu: Großformatige Publikationen zu Repräsentationszwecken erscheinen (bis heute) in aller Regel in einer gehobenen Qualität bei kleineren Auflagen, während die Wahl kleinerer Formate größere Auflagen ermöglicht und damit eine potenziell größere Reichweite bietet.

Hieraus ergibt sich – im Gegensatz etwa zu künstlerischen Formen, Gattungen oder Genres – zunächst ein fundamentaler Zusammenhang zwischen Formaten und den umgebenden finanziellen wie materiellen Bedingungen der Medienproduktion (wie etwa der Größe einer Druckerpresse oder der verfügbaren Papierbögen), aber auch der Distribution und der Rezeption. Man kann daher sagen, dass die Entstehung von Formaten auf *Strategien der Formatierung* von Medienprodukten zurückgeht, die nicht primär auf die Binnenstrukturierung medialer Texte zielen, sondern durch die Festlegung elementarer Parameter, etwa im Hinblick auf Größe oder materielle Qualität, außerhalb der jeweiligen medialen Texte liegenden Zwecken dienen. Werden Formatspezifikationen im Rahmen der Medienpraxis aufgegriffen, zieht dies zudem spezifische *Praktiken des Formatierens* nach sich, die sich wiederum auf eine bestimmte Formgebung bzw. konkrete Gestaltung von Medien und medialen Texten – und damit nach innen – richten. So war mit dem breiten Angebot von Buchformaten stets auch die Notwendigkeit bzw. Aufforderung verbunden, die Inhalte bzw. deren Darstellung individuell an die Bedingungen des jeweils gewählten Formats anzupassen, woraus erst das Formatieren als praktische, «so nützlich als nützliche Buchdruckerkunst»¹⁸ hervorging. Anders ausgedrückt: Formate machen Arbeit und stehen deshalb in einer engen Wechselbeziehung zu Arbeitspraktiken und Fertigungstechniken der Medienproduktion.

Auf die Bedeutung von Außen- und Binnenstrukturen für das Verständnis von Formaten hat auch die kommunikationswissenschaftliche Formatforschung in Bezug auf massenmediale Medienformate hingewiesen. Bucher u. a. fassen Formate in Anlehnung an den Begriff der «kommunikativen Gattung» mit Thomas Luckmann als «mehr oder minder wirksame und verbindliche «Lösungen» von spezifischen kommunikativen «Problemen» auf.¹⁹ Abhängig davon, welche «kommunikativen Funktionen» – hier verstanden als die «Grundaufgaben öffentlicher Mediensysteme» – etwa erfüllt werden sollen, lösen Medienformate «diese übergeordneten Aufgaben des Informierens, Unterhaltens, Bildens oder Kontaktherstellens auf jeweils unterschiedliche Art und Weise».²⁰ Tatsächlich bildet das Verhältnis zwischen Außen- und Binnenbezügen nicht nur für die Analyse kommunikativer Gattungen einen fundamentalen

¹⁸ Christian Friedrich Geßner: *Die so nöthig als nützliche Buchdruckerkunst und Schriftgiesserey, mit ihren Schriften, Formaten und allen dazu gehörigen Instrumenten*, Leipzig 1740.

¹⁹ Thomas Luckmann: Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: kommunikative Gattungen, in: Friedhelm Neidhardt, Rainer M. Lepsius, Johannes Weiss (Hg.): *Kultur und Gesellschaft*, Opladen 1986 (Sonderheft der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Nr. 27), 191–211, hier 202.

²⁰ Bucher u. a.: *Neue Medien – neue Formate*, 22 f.

Bezugspunkt, sondern auch für das Verständnis von Formaten im Allgemeinen, lassen sich doch die mit Formaten einhergehenden Binnenstrukturierungen von Medien primär als Folgen von mit Außenbezügen – und damit mit äußeren Zwecken – in Verbindung stehenden Entscheidungen auffassen. Medienformate lösen allerdings, wie bereits das Beispiel der Buchherstellung zeigt, nicht nur Kommunikations-, sondern insbesondere auch Kooperationsprobleme. So ging es etwa bei der Herstellung und Vermarktung von Büchern nie ausschließlich um kommunikative Aspekte, sondern um Profite – oder mindestens um das wirtschaftliche Überleben von Verlagen – und damit im weiteren Sinne um die Tragfähigkeit von Geschäftsmodellen bzw. das Gelingen von Kooperationen zwischen Verlagen und Käufer_innen.

Ein eindrückliches Beispiel für die Lösung kooperativer Probleme durch Formate stellen auch die um 1900 unternommenen Anstrengungen zur Konzeption und Etablierung einheitlicher Papierformate dar, wie sie Markus Krajewski in *Restlosigkeit* nachgezeichnet hat. Diese gingen im späten 19. Jahrhundert einerseits auf staatliche, andererseits auf wirtschaftliche Akteure wie etwa den Verein deutscher Papierfabrikanten zurück, der 1883 einheitliche Bogengrößen und zwölf auf diese bezogene Normalformate festlegte.²¹ Die Strategien dieser Formatierungsbestrebungen zielten insbesondere darauf ab, bürokratische Abläufe in Wirtschaft und Verwaltung durch die Normierung aller möglichen Schriftmedien zu optimieren. Dabei ging es nicht allein um die Vereinheitlichung von Drucksachen wie Briefpapieren, Formularen oder Karteikarten, sondern auch darum, diese mit den sie umgebenden, aus Umschlägen, Heftern, Ordnern, Karteikästen, Aktenschränken und anderen Aufbewahrungsmedien bestehenden Medienökologien <restlos> kompatibel zu machen. Den Außenbezug des Formats bildeten hier also ausgedehnte Systeme wie staatliche Bürokratien oder Volkswirtschaften, inklusive ihrer Verflechtungen auf internationaler bzw. globaler Ebene, in denen standardisierte Größen eine komplexitätsreduzierende und dadurch Ordnung stiftende Wirkung entfalten und dadurch eine ökonomischere Herstellung und Zirkulation von Schriftstücken sowie eine effizientere Organisation von Repositorien ermöglichen sollten.

Die Normierung von Papiermedien zielte also auf die Lösung von Kooperationsproblemen in heterogenen, translokalen Zusammenhängen. Der Einführung einheitlicher Formate stand jedoch noch eine weitere Kooperationsproblematik entgegen, die ihre allgemeine Durchsetzung bzw. Akzeptanz betraf. Diese Problematik zeigte sich vor allem an der Tatsache, dass im Grunde alle um die Jahrhundertwende angestrebten Standardisierungsvorhaben nur von mäßigem bzw. regionalem Erfolg gekrönt waren. Formate können sich nur dann durchsetzen, wenn es gelingt, eine kritische Masse aller beteiligten Akteur_innen auf einen allgemeingültigen Standard hin auszurichten und mithin zum standardkonformen Formatieren ihrer eigenen Produkte zu bewegen.²² Oder, wie es Krajewski mit Blick auf die gescheiterte Lancierung des von

²¹ Vgl. Markus Krajewski: *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900*, Frankfurt/M. 2006, 103.

²² Zur orientierenden bzw. ausrichtenden Funktion von Standards vgl. Florian Sprenger: *Standards und Standarten*, in: Martin Müller, Christoph Neubert (Hg.): *Normen und Standards*, Paderborn 2018, 21–45.

Wilhelm Ostwald vorgeschlagenen «Weltformats» formuliert hat: «Kein Weltformat funktioniert ohne eine Welt, die sich dessen annimmt.»²³

Dieser Umstand rückt für die Formatforschung insbesondere die Prozesse der Entwicklung, Aushandlung und Etablierung von Standards in den Blick. Zur Akzeptanz eines Standards müssen der <Welt> verständlicherweise die richtigen Anreize gegeben sein. Daher ist es nur folgerichtig, dass die erste Festlegung und erfolgreiche Etablierung einer einheitlichen Formatreihe für Papier nicht aus einem amtlichen Erlass resultierte, sondern erst dem 1917 gegründeten Normenausschuß der deutschen Industrie (NDI), dem Vorläufer des Deutschen Instituts für Normung (DIN), mit seiner im Jahr 1921 festgelegten und aus den vier Formatreihen A, B, C und D bestehenden Deutschen Industrie-Norm DIN 476 gelang. Denn die hauptsächliche Motivation für den NDI, sich als Stellvertreter der Welt der Schaffung einer prinzipiell weltweit gültigen Formatserie zu verpflichten, dürfte vor allem auf eigene Kooperationsprobleme zurückgegangen sein, die primär Fragen einer ökonomischeren Gestaltung von Produktions- und Verwaltungsprozessen innerhalb von Industrie und Wirtschaft selbst betrafen. Mit der Einführung einheitlicher Papierformate als Industrienorm wurde das Formatieren der Industrie als Gebot der Vernunft in freiwilliger Selbstverpflichtung überantwortet und damit von der Benutzer_innen- auf die Produzent_innenseite verlagert. Die Vereinheitlichung von Papiermedien und ihrer Containermedien betraf und transformierte jedoch zugleich die gesamte sie umgebende mediale Ökologie bürokratischer Zirkulation. So entfaltete die Formatreihe nach dem Ersten Weltkrieg eine durchschlagende Wirkung «nicht nur in den Behörden und Planungsbüros der Industrie, sondern mithin im gesamten Geschäftsleben der Weimarer Republik».²⁴

Im Grunde waren und sind die Adressat_innen von Formatierungsstrategien stets industrielle Kontexte und mit diesen verbundene Kooperationsbeziehungen im Rahmen des ökonomischen Wettbewerbs. Medienformate sollten daher prinzipiell – wenn auch nicht zwingend in jedem Einzelfall – als industriebezogen gedacht werden.²⁵ Diese Industriebezogenheit von Formaten tritt spätestens mit dem Aufkommen technischer Medien und den sich mit deren Verbreitung formierenden neuen Medienökonomien in aller Deutlichkeit zutage. Im Fall analoger Speichermedien bildete Formatierung zunächst schlicht eine technische Notwendigkeit, um ein funktionierendes Zusammenspiel zwischen den transportablen Informationsträgern bzw. Trägermedien einerseits und den Aufzeichnungs- und Wiedergabegeräten andererseits zu gewährleisten.²⁶ Michael Niehaus stellt in diesem Zusammenhang mit Verweis auf Niklas Luhmanns Medium/Form-Unterscheidung fest, dass erst Formate Formen und Medien füreinander aufnahmefähig machen: «Erst das formatierte Speichermedium ist als Speichermedium erkennbar und verwendbar.»²⁷

Hersteller technischer Apparate entwickelten Formatspezifikationen daher in der Regel zunächst für den Hausgebrauch, d. h. vor allem zur Stabilisierung

²³ Krajewski: *Restlosigkeit*, 107.

²⁴ Ebd., 127.

²⁵ Einige digitale Dateiformate mögen Ausnahmen bilden, weil Digitalcomputer notwendig die Beschreibung von Formaten bedingen.

²⁶ Weniger vielleicht in experimentellen Kontexten, aber dennoch angesichts industrieller Massenproduktion.

²⁷ Niehaus: *Was ist ein Format?*, 42 f.

ihrer eigenen Produkte und interner Produktionsabläufe, darüber hinaus aber auch zur Organisation und Koordination der Zusammenarbeit mit Zulieferern und anderen Geschäftspartnern. Das gleichzeitige Auftreten unterschiedlicher Formate ist daher nicht zuletzt ein Indiz für konkurrierende technische Verfahren, die wiederum mit dem Besitz oder der Lizenzierung bestimmter Patente verbunden sind. So wurden akustische Schwingungen auf Schellackplatten der Berliner Gramophone Company im horizontalen Seitenschrift-Verfahren aufgezeichnet, während die im Jahr 1911 von der Edison Company eingeführte Diamond Disc die ursprünglich für den Phonographen entwickelte Vertikal- bzw. Tiefenschrift verwendete. Im Kampf um Marktanteile und die ökonomische Vorherrschaft über eine mediale Technologie kommt es bis heute immer wieder zu regelrechten <Formatkriegen>, nicht zuletzt weil die erfolgreiche Etablierung eines Formatstandards in der Regel mit hohen Lizenzeinnahmen verbunden ist.

Inkompatible Formate wie die Schellackplatte und die Diamond Disc können zwar bis zu einem gewissen Grad kundenbindend wirken, da sich Käufer_innen mit dem Erwerb eines bestimmten Fabrikats auf die im Format ihres Geräts vorhandenen Inhalte festlegen. Umgekehrt gaben jedoch die aus solchen Umständen resultierenden Frustrationen (nicht nur auf Konsument_innenseite) im Laufe des 20. Jahrhunderts immer wieder Anlass zu Vorstößen, einheitliche, industrieübergreifende Formatstandards zu etablieren. Diese wurden zunehmend von Industriekonsortien global agierender Unternehmen oder nationalen bzw. transnationalen Standardisierungsinstitutionen ausgearbeitet.²⁸ Die Standardisierung und Lizenzierung von Medienformaten dient so einerseits der Herstellung von Interoperabilität zwischen den Geräten und Trägermedien verschiedener Hersteller, d. h. von apparativer und wirtschaftlicher Ko-Operation im Sinne einer Integration voneinander unabhängig ablaufender Prozesse; andererseits bildete die Erarbeitung einheitlicher und verbindlicher Formatstandards jedoch auch eine wesentliche Voraussetzung für die Internationalisierung von Verwertungsketten und damit für die Etablierung translokaler Mediensysteme und Märkte, wie beispielsweise des internationalen Filmhandels. Weil Formate einen obligatorischen Passagepunkt für die Zirkulation medialer Objekte bilden, gingen Strategien der Formatierung primär von industriellen Akteuren aus, wenn auch Medienschaffende sich immer wieder mit Vorschlägen für die konkrete Aus- und Umgestaltung von Formaten einbrachten.²⁹

Weitere Formatbegriffe entstehen im Laufe des 20. Jahrhunderts im Zuge der Verbreitung und insbesondere der Kommerzialisierung des Rundfunks bzw. Fernsehens, und zwar einerseits in Form von Sendeformaten, die serielle, sich wiederholende Sendungen auf in der Regel festen Programmplätzen bezeichnen, und andererseits als Formatradio bzw. Formatfernsehen, d. h. als Sender, deren Programm vor dem Hintergrund privatwirtschaftlichen Wettbewerbs konsequent auf eine bestimmte Programmsparte (wie z. B. eine bestimmte

²⁸ Zur Geschichte von Normgebungsverfahren in der Industrie vgl. JoAnne Yates, Craig N. Murphy: *Engineering Rules. Global Standard Setting since 1880*, Baltimore 2019.

²⁹ Vgl. etwa Antonio Somaini: *The Screen as <Battleground>*. Eisenstein's <Dynamic Square> and the Plasticity of the Projection Format, in: Jancovic, Volmar, Schneider (Hg.): *Format Matters*, 219–235.

Musikrichtung) bzw. Zielgruppe ausgerichtet ist.³⁰ In den USA entstand Formatradio bereits in den 1920er Jahren, in Deutschland (und anderen europäischen Ländern) dagegen erst mit der Verbreitung von Privatsendern in den 1980er Jahren. Die Formatierung von Radiosendern basiert auf einer strategischen Verengung der Programmviefalt und dient auch in diesem Fall einem äußeren Zweck, nämlich der möglichst gezielten Sortierung bzw. Filterung des Hörer_innenpublikums in trennscharfe Zielgruppen zur Maximierung von Werbeeinnahmen. Den Hintergrund für die mittels Formatierung vorgenommene Umfunktionierung des Mediums Radio zum demografischen Filter bildete auch hier wieder die Lösung eines kooperativen Problems, das in der Frage kumulierte, wie die Zusammenarbeit zwischen kommerziellen Sendern und der Werbewirtschaft möglichst optimal gestaltet werden könnte.

Der Entwurf spezifischer Sendeformate dient in vielen Fällen dem gleichen Zweck. In seiner «programmstrategischen Verwendungsweise», fassen etwa Bucher u. a. zusammen,

wird mit *Format* eine marktorientierte, kommerzielle Gestaltungsweise von Medienangeboten verstanden, die eine effektive und Zielgruppen-orientierte Produktion durch deren Serialisierung sicherstellen soll [...]. *Format* bezieht sich hier auf die unveränderlichen, strukturellen Elemente einer seriellen Produktion wie Moderation, Dramaturgie, Kennungen, Logos, Sendungsdesign, optische und akustische Signale, Sendeplatz etc., die sicherstellen sollen, dass einzelne Sendungen als Episoden einer Serie erkennbar werden.³¹

Die Formatierung von Sendungen auf der Grundlage unveränderlicher und damit für das Publikum regelmäßig wiederkehrender struktureller Elemente zielt also vor allem auf das Erreichen eines hohen Wiedererkennungswerts und einer hohen Zielgruppenkonformität. Knut Hickethier versteht das Format – als spezifische Gestaltungsaufgabe – «auch als ein medienindustriell optimiertes Genre», da es alle Formtraditionen negiere, «sofern diese sich nicht in berechenbaren Zuschauererwartungen und damit in Einschaltquoten manifestieren». Die von den Medienschaffenden zu erbringende Formatierungsarbeit fasst Hickethier wiederum als die «spezifisch kommerzielle Ausgestaltung und lizenzgebundene Festlegung von Formen von (zumeist seriell hergestellten und gesendeten) Produktionen».³² Die Formatierung von Sendekonzepten bildet die wesentliche Grundlage für ihre Warenförmigkeit und Handelbarkeit. So beruht der internationale Formathandel, der neben Eigen- und Auftragsproduktionen sowie Sendungsimporten mittlerweile eine tragende Säule der TV-Angebotsentwicklung bildet, gerade darauf, «dass ein in den Strukturen gleichbleibendes Sendefäß mit länder- und kulturspezifischen Inhalten gefüllt werden kann – wie das beispielsweise beim Einsatz des Formats *Wetten dass ...* in der VR China oder der nahezu globalen Verbreitung des Formats *Wer wird Millionär?* der Fall ist».³³ Auch in diesem Fall löst die Formatierung wieder ein mehr die Kooperation denn die Kommunikation betreffendes Übertragungsproblem.

³⁰ Zur Geschichte von Radioformaten und des Formatradios vgl. Wolfgang Hagen: *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*, München 2005, 336–381. Vgl. auch Klaus Goldhammer: *Formatradio in Deutschland*, Berlin 1996; Niehaus: *Was ist ein Format?*, 65–78.

³¹ Bucher u. a.: *Neue Medien – neue Formate*, 20; vgl. auch Jürg Häusermann: *Radio. Grundlagen der Medienkommunikation*, Tübingen 1998, 92–94.

³² Knut Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart, Weimar 2016, 152.

³³ Bucher u. a.: *Neue Medien – neue Formate*, 20; vgl. auch Dominik Koch-Gombert: *Fernsehformate und Formatfernsehen. TV-Angebotsentwicklung in Deutschland zwischen Programmgeschichte und Marketingstrategie*, München 2005; Gerd Hallenberger: *Fernsehformate und internationaler Formathandel*, in: Hans-Bredow-Institut (Hg.): *Internationales Handbuch Medien*, Bd. 2002/03, Freiburg 2002, 130–137; Niehaus: *Was ist ein Format?*, 56–64.

III. Formatbegriff und medienwissenschaftliche Formatforschung

Formate und Formatbegriffe stehen Medien und Medienbegriffen an Heterogenität in nichts nach. Trotz dieser Vielgestaltigkeit sind die grundlegenden Eigenschaften von Formaten jedoch weit weniger beliebig, als man vielleicht erwarten würde. Allgemein dienen Formate in konzeptueller Hinsicht als Vorgaben für die Form und Beschaffenheit von Medien bzw. medialen Texten und bilden die Resultate intentionaler und mithin strategischer Setzungen. In praktischer Hinsicht erscheinen Formate schließlich als durch menschliche Arbeit oder industrielle Fertigung gemäß diesen Vorgaben in Form zu bringende bzw. in Form gebrachte Trägermedien oder Medienprodukte. Obwohl die Konzeption von Formaten die Binnenstrukturierung und damit die Ästhetik von Medien entscheidend mitbeeinflusst, folgt diese in der Regel mit externen Strukturen und primär ökonomischen Kontexten verbundenen Zielen – wie beispielsweise der Optimierung bürokratischer Abläufe, der Interoperabilität von Apparaten, der Ansprache bestimmter Zielgruppen oder der Handelbarkeit von Sendekonzepten. Formatspezifikationen können dabei auf Bedingungen und Prozesse sowohl der Produktion als auch der Distribution und Rezeption von Medien bezogen sein. Die Binnenstrukturen von Formaten lassen sich so, im Gegensatz etwa zu denen künstlerischer Formen oder Genres, auch als Spuren begreifen, welche die sie umgebenden medienindustriellen Umwelten – einschließlich der in diesen vorherrschenden Kooperationsverhältnisse – in Medien und medialen Texten hinterlassen. Umgekehrt lassen Analysen dieser Spuren jedoch auch weitreichende Rückschlüsse in Bezug auf die sie umgebende Medienkultur zu, wie Jonathan Sterne etwa am Beispiel des Zusammenhangs zwischen dem MP3-Format und der Filesharing-Kultur gezeigt hat. Ein Format kann daher als medienindustriell motivierte Form bestimmt werden, die durch auf äußere Zwecke zielende Strategien der Formatierung hervorgebracht wird und als Formatierungsanweisung die spezifische Formgebung und Binnenstrukturierung von Medien und Medienprodukten in Form von Arbeit bzw. Praktiken des Formatierens nach sich zieht. Der Zusammenhang zwischen normativer Konzeption und praktischer Konkretion sowie zwischen Außenbezügen und Binnenstrukturen ist aufgrund ihrer kausalen Verschränkung für das Verständnis von Formaten zentral – selbst wenn er im Laufe der Nutzung eines Formats, etwa durch unvorhergesehene Zweckentfremdungen, historische Entwicklungen oder illegitime Praktiken, unterlaufen oder aufgebrochen wird.

Aufgrund ihrer Industriebezogenheit werden sich der Untersuchung von Formaten notwendig medienökonomische Bezüge aufdrängen. Strategien der Formatierung richten sich auf die Lösung kommunikativer, hauptsächlich aber kooperativer Probleme, weshalb Formate als Mittel zur Etablierung, Steuerung und Stabilisierung von Kooperationsverhältnissen und mithin – mit Erhard Schüttpelz – als «Medien der Kooperation» verstanden werden können.³⁴ Das bedeutet jedoch nicht, dass Formate die gewünschten Kooperationsverhältnisse

³⁴ Erhard Schüttpelz, Sebastian Gießmann: Medien der Kooperation. Überlegungen zum Forschungsstand, in: *Navigationen*, Bd. 15, Nr. 1, 2015, 7–54.

gleichsam automatisch herstellen. Wie Unternehmungen zur Vereinheitlichung von Formaten zeigen, sind Formate auf allgemeine Akzeptanz angewiesen, was wiederum Prozesse der kooperativen, d. h. gemeinsamen bzw. wechselseitigen Verfertigung und Durchsetzung von Formatstandards zu einem Gegenstand von Formatforschung macht. Sowohl Nutzer_innen als auch Medienschaffenden werden Formate allerdings oftmals auch schlicht ungefragt vorge setzt. Dieser die alltägliche Medienerfahrung prägende Umstand macht deutlich, dass Formate nicht nur Kooperationsbeziehungen im positiven Sinne realisieren, sondern auch erzwingen können. Formate können daher – mit Susan Leigh Star gesprochen – als «Grenzobjekte» verstanden werden, die unterschiedliche Akteure bzw. Akteursgruppen aufeinander beziehen und zu spezifischem Handeln bewegen können, zur Not auch unbemerkt oder ungewollt in Form einer «Kooperation *ohne* Konsens». ³⁵ So trägt das vor etwas mehr als zehn Jahren festgelegte Format dieser Zeitschrift, nach dem ich mich als Autor zu richten habe, die Notwendigkeit zum Formatieren an mich heran und realisiert auf diese Weise implizit eine Delegation von Arbeit. Es könnte daher lohnenswert sein, im Rahmen von Formatstudien insbesondere (Arbeits-)Praktiken und den Versuchen zu ihrer Steuerung bzw. Verschiebung eine erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken.

Dank ihrer Fähigkeit, Kooperationen zwischen potenziell sehr heterogenen, unabhängig voneinander operierenden und lokal verteilten Akteursgruppen zu ermöglichen bzw. in Form einer Kooperation ohne Konsens zu erzwingen, stellen Formate zudem eine entscheidende Möglichkeitsbedingung weitreichender Industrialisierungs- und insbesondere Skalierungsprozesse dar. Formate haben daher einen entscheidenden Anteil daran, dass lokale mediale Konstellationen zu translokalen Mediensystemen, -industrien und -infrastrukturen mit nationalen, transnationalen oder gar globalen Vermarktungsketten expandieren können. Eine medienkulturwissenschaftliche Formatforschung wird daher einerseits Beiträge zum Verständnis der Entwicklung und Transformation von Medienindustrien und -infrastrukturen liefern, andererseits aber auch aktuelle medienindustrielle Tendenzen analysieren und kritisch kommentieren können, wenn sie ihre Aufmerksamkeit insbesondere gegenwärtigen Strategien zur Formatierung von Medien und damit den im Rahmen von Formatbildungen in Industriekonsortien oder Standardisierungsorganisationen stattfindenden Aushandlungsprozessen zuwendet. ³⁶

³⁵ Susan Leigh Star: Cooperation Without Consensus in Scientific Problem Solving. Dynamics of Closure in Open Systems, in: Steve Easterbrook (Hg.): *CSCW: Cooperation or Conflict?*, London 1993, 93–106 (Herv. AV).

³⁶ Diese Arbeit wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Rahmen des SFB 1187 *Medien der Kooperation* an der Universität Siegen gefördert. Ich bedanke mich bei den Gastherausgeber_innen, ganz besonders Marek Jancovic und Alexandra Schneider, für ihre Unterstützung und kritischen Anmerkungen. Mein besonderer Dank gilt Jens Schröter für die Anregung, sich stärker mit dem Verhältnis von Format- und Formbegriff auseinanderzusetzen.

PHARMAKON UND FORMATION: ABY WARBURGS ORDNUNGSFORMATE DER PSYCHE

I. Emdens Diagnose

Doch hat der Arzt dabei oft den Eindruck, daß Patient vor der eigentlichen wissenschaftlichen Produktion in das Bücherkaufen flüchtet, wie denn auch immer neue Gestaltungen seines Arbeitsmechanismus, Schreibtisch, Federn, Bleistifte, Zettelkästen, Leseplatte, eine ganz unverhältnismäßig große Rolle in seinem Tun und Reden spielen.¹

Der Patient, über dessen Arbeitsmechanismus hier geurteilt wird, ist der vor 90 Jahren verstorbene Kunsthistoriker Aby Warburg, der verschiedenste Kulturtechniken der Organisation für sein wissenschaftliches wie privates Leben nutzte, was existenzielle Fragen an die Medialität des Formate-Schaffens aufwirft. Nicht etwa, weil Warburg die genutzte Palette an Schreib- und Organisationstechniken erfand, sondern weil er diese Kulturtechniken der Wissensformation derart exzessiv betrieb, dass sie hinsichtlich seiner psychischen Erkrankung in den Jahren 1918 bis 1924 abwechselnd als Ursache, Symptom oder Heilmittel gelten. Mit Blick auf Warburgs Formatierungen des Wissens, die zumeist aus Schreib- und Organisationstechniken bestehen, wird im folgenden Artikel die Medialität von Warburgs «Pharmakon»² des Formate-Schaffens sowohl für dessen Psyche als auch für seine Forschungsmethode unter dem Aspekt der Herstellung und Aus handlung von Un/Ordnung untersucht. Die Annahme, dass Warburgs Arbeitsmechanismus Symptom, wenn nicht Ursache seiner psychischen Erkrankung sei, erfolgt u. a. im Anamnesebericht Heinrich Emdens, der eine Unverhältnismäßigkeit in Bezug auf den umfangreichen Einsatz von Ordnungstechniken diagnostiziert.³ Das Bücherkaufen und die ständige Anpassung des eigenen Mechanismus der Formatierung von Wissensfragmenten werden als Flucht «vor der eigentlichen wissenschaftlichen Produktion»⁴ gewertet, wobei Emden entgegen-

¹ Heinrich Emden: Anamnese Warburg, in: Ludwig Binswanger, Aby Moritz Warburg: *Die unendliche Heilung: Aby Warburgs Krankengeschichte*, hg. v. Chantal Marazia, Davide Stimilli, Zürich 2007, 260–262, hier 261.

² Im Anschluss an Jacques Derridas Lektüre von Platons *Phaidros*: «*Pharmakeia* ist auch ein allgemeiner Name, der die Verwaltung des *pharmakon*, der Droge bedeutet: des Heilmittels und/oder des Giftes.» Jacques Derrida: *Dissemination*, Wien 1995, 78.

³ Der Symptom-Begriff kann hier nur so weit erläutert werden, als dass solche Symptome in der modernen Psychotherapie entweder als dysfunktionale oder funktionale Selbstheilungsversuche betrachtet werden. Ob Warburgs Symptome derart eingeordnet werden können, hinge davon ab, ob die Lösungsversuche der Ordnungstechniken insgesamt als produktiv für die eigentlichen Vorhaben gewertet werden. Wenn Warburg also Stifte und Zettel sortieren muss, um dann sehr produktiv arbeiten zu können, wären seine Symptome als funktional tolerierbar. Es könnte daher auch die These aufgestellt werden, dass Warburgs Symptome zwischen 1918 und 1924 dysfunktional werden. Für produktive Hinweise aus Sicht aktueller psychotherapeutischer Praxis danke ich Mirja Seidler.

⁴ Emden: Anamnese Warburg, 261.

dass diese Ordnungstechniken vielmehr notwendige Bedingung der Konstitution von Warburgs Existenz als Gelehrter sind. Wenn hier nach einer Agentialität der gebildeten Formate als Psychotechniken⁵ gefragt wird, dann nicht mit dem Ziele einer erneuten Nosographie Warburgs, sondern um Zugänge einer Medientheorie des Formate-Schaffens zu erproben. Dafür werden insbesondere die pathologisierten Ordnungstechniken Warburgs in den Blick genommen und als Ausgangspunkt einer Wirkmacht betrachtet, die sowohl für den Prozess der Genesung als auch für die kulturwissenschaftliche Forschung des Patienten konstitutiv ist und durch das pharmazeutische Medium des Schreibens konstituiert wird. Das ärztliche Missverstehen der Bedeutung von Organisationstechniken für den Gelehrten als Substanz der ärztlichen Psychopathologie ist dafür der Ausgangspunkt. Beginnend bei den medizinischen Formularen und Berichten kann Warburgs Krankengeschichte parallel zu seinem eigenen Formate-Schaffen erzählt werden, welches in den Diagnosen erst als Droge und Gift, später dann als Heilmittel und Rettung beschrieben wird.⁶

Zunächst ist es keinesfalls ein Missverständnis, dass Warburg im November 1918 infolge eines Selbstmordversuchs in der Hamburger Klinik von Arnold Lienau aufgenommen und bis Juli 1919 behandelt wird. Ende Mai 1919 notiert Lienau, dass Warburg «um Pistole [bittet], da er sich mit Referent erschießen wolle. Halluzinationen zeitweise sehr lebhaft».⁷ Trotzdem wird Warburg Anfang Juli versuchsweise «[u]ngeheilt, aber etwas gebessert entlassen»,⁸ da er zusagt, sich wieder in stationäre Behandlung zu begeben, «wenn das <Experiment> nicht glückt».⁹ Warburg wird im Oktober 1920 wieder als Patient aufgenommen und verbringt sieben Monate in einer Jenaer Klinik unter Leitung von Hans Berger. Embden beschreibt Berger in einem Brief die Diagnose ihres gemeinsamen Patienten als äußerst diffizil: «Bei dem enorm bunten Krankheitsbild, aus dem ich heute nur die Beeinträchtigungsideen herausgegriffen habe, ist ja eine Diagnose sehr schwierig. Die Hauptsache ist doch jedenfalls die angeborene *Psychopathie* mit ihrer Neigung zu Zwangsvorstellungen und Handlungen».¹⁰ Was hier als eine angeborene Krankheit beschrieben wird, für die die Zwangshandlungen mehr Symptome als Ursachen zu sein scheinen, wird mit Blick auf die intensiv angewandten Organisationstechniken Warburgs jedoch im nächsten Satz als Teil der Krankheitsursache vermutet: Der Arzt hat «oft den Eindruck, daß die Verdächtigungen mehr sekundär, nur Stütze und Rechtfertigung seiner durch Zwang bedingten Lebensweise herangezogen und geglaubt würden. *Feindlich ist alles, was seinen Phobien* und der schrankenlosen Betätigung seiner pathologischen Zeremonien störend und einschränkend in den Weg tritt».¹¹ Embden gibt in diesem Brief vom 23. Oktober 1920 auch ein konkretes Beispiel einer von ihm pathologisierten Schreibtechnik: «Das Tagebuchschreiben ist absoluter Zwang, er übt es ohne jede Rücksicht auf Besucher [aus]».¹² Nach sieben Monaten in Jena überweist Berger Warburg in das Sanatorium von Ludwig Binswanger in Kreuzlingen. Für Warburgs Aufnahme in der Schweizer Klinik verfasst Embden besagten Anamnesebericht, der das von

⁵ Vgl. Markus Krajewski: *ZettelWirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*, Berlin 2017, 147 f.

⁶ Vgl. Davide Stimilli: *Tinctura Warburgii*, in: Binswanger, Warburg: *Die unendliche Heilung*, 7–26. Vgl. Michael Diers: *Kreuzlinger Passion*, in: *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Bd. 7, Nr. 4/5, 1979, 5–14.

⁷ Binswanger, Warburg: *Die unendliche Heilung*, 219.

⁸ Ebd., 220.

⁹ Ebd.

¹⁰ Heinrich Embden: Brief an Hans Berger (23.10.1920), in: Binswanger, Warburg: *Die unendliche Heilung*, 255–257, hier 255 f.

¹¹ Ebd., 257.

¹² Ebd.

ihm identifizierte Zusammenwirken von Krankheit und Organisationstechniken hervorhebt. Außerdem verbindet Embden in seinem Bericht zu Warburgs Verfassung zeithistorische Ereignisse mit beruflichen Faktoren:

Für seine vornehmliche wissenschaftliche Aufgabe: Weiterleben antiker Gedanken im <Mittelalter> hatte er sich der Erforschung der Astrologie pp gewidmet. Hierbei glitt er allmählich aus dem historischen Standpunkt in den halb gläubigen, resp. abergläubischen Mimiker. – Vor der Katastrophe, die von der des Vaterlandes aus gelöst [sic] wurde, war er soweit gekommen, daß er sich für einen *Werwolf* hielt. Er glaubte, drohendem Unheil nur durch Tötung seiner Familie und Selbstmord entgehen zu können, ergriff einen Revolver, wurde leicht entwaffnet und Anfang Nov. 1918 in die Klinik von Dr. Lienau überführt. Während des Krieges waren seine Briefe zunehmend spärlicher (an Inhalt), schlechter geschrieben und flüchtiger geworden.¹³

Erstens wird ein Abgleiten Warburgs im Rahmen seiner kulturwissenschaftlichen Forschung diagnostiziert, das sich vom klaren Vorhaben – dem Nachweis des Nachlebens der Antike – zu einem abergläubischen Unternehmen bewege. Zweitens habe der Weltkrieg als «Katastrophe [...] des Vaterlandes»¹⁴ jene persönliche Katastrophe Warburgs initialisiert, vor der er sich und seine Familie durch Selbstmord zu retten hoffte. Drittens hätten Warburgs Briefe an Qualität und Quantität seit dem Weltkrieg abgenommen, und eine Qualitätsbeurteilung der Briefe ist es dann auch, die 1924 zwei Monate vor seiner Rückkehr nach Hamburg als Indiz der Genesung Warburgs dient: «*Schreibt seit seiner Krankheit jetzt zum ersten Mal wieder mit Tinte*, was ihn eine große Überwindung gekostet hat, und viel ausführlicher».¹⁵ Der Erste Weltkrieg mag aus Embdens Sicht Anlass für Warburgs Krankheitsausbruch gewesen sein. Für die Argumentation des vorliegenden Beitrags ist das jedoch weniger produktiv als der Umstand, dass die Qualität von Warburgs kulturwissenschaftlicher Forschung sowie die der damit verbundenen Formations- und Kulturtechniken des Organisierens, Anordnens und Schreibens stark variierte. Zunächst sollen daher die von Warburg genutzten Formate und Formationen genauer betrachtet werden, bevor ihre Rückwirkung als Pharmazeutika der wissenschaftlichen Praktiken Warburgs fokussiert wird.

II. Formate als Pharmazeutika

Als Pharmakon kann nicht nur das Briefeschreiben, sondern auch die Arbeit der Überführung der Briefe in ein neues Format identifiziert werden, welche zum Bestandteil der Psychodiagnose des Patienten Warburg gemacht wird. Dabei handelt es sich um eine Organisationstechnik, die Warburg von 1905 bis 1918 nutzt und die heute weitestgehend vergessen ist: das sogenannte Briefkopierbuch. Michael Diers hat bereits 1991 auf die besondere Quellenlage der erhaltenen Korrespondenz Warburgs aufmerksam gemacht und mit seiner Studie *Warburg aus Briefen* auf die besondere Archivierung versandter Briefe in Briefkopierbüchern hingewiesen.¹⁶ Vor der Etablierung der Schreibmaschine,

¹³ Embden: Anamnese Warburg, 262.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ludwig Binswanger, Kurt Binswanger: Krankengeschichte Kreuzlingen 1921–1924, in: Binswanger, Warburg: *Die unendliche Heilung*, 33–92, hier 90.

¹⁶ Vgl. Michael Diers: *Warburg aus Briefen*. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918, Weinheim 1991.

der Möglichkeit zur zeitgleichen Herstellung einer Durchschlagkopie¹⁷ und dem damit korrespondierenden Ablage- und Archivierungssystem des Stehordners¹⁸ musste geschäftlich versandte Korrespondenz durch Abschrift oder jene Schwellentechniken des Briefkopierens erfolgen, zu der auch das von Warburg genutzte Verfahren der Nasskopie gehört.¹⁹ Kennengelernt hat Warburg das Verfahren vermutlich im kaufmännischen Betrieb seiner Eltern,²⁰ was zum historischen Milieu dieser Kopiertechnik führt. Wie Jacques Derrida in seiner Analyse des *Phaidros*-Dialogs herausstellt, teilt die rationale Lebenswelt der merkantilen Schreibstube denselben Gott wie jene Welt des Aberglaubens, in die Warburg nach Embden am Ende seiner Tätigkeit als Briefkopierbuch-Führer ableitet:

[Der] Gott des Rechnens, der Arithmetik und der rationalen Wissenschaften befiehlt auch über die okkulten Wissenschaften, die Astrologie, die Alchimie. Er ist der Gott der magischen Formeln, die das Meer besänftigen, der geheimen Erzählungen, der verborgenen Texte: der Archetyp des Hermes, des Gottes des Kryptogramms nicht weniger als der Graphie.²¹

Warburg der Briefeschreiber, das ist bis 1918 auch Warburg der Briefkopist. Ab seinem Nervenzusammenbruch²² nutzt Warburg zum Kopieren der von ihm versandten Briefe zumeist die Kombination von Schreibmaschine und Kohledurchschlagpapier. Wie medienhistorisch die Bedeutung der Kulturtechnik des Briefkopierbuch-Führens sowie das Wissen um dieselbe verehbt, so wird auch Warburg nach seiner Psychose 1918 kein Kopierbuch seiner Briefe mehr führen. Dies bedeutet keinesfalls, dass der in den Kliniken forcierte Milieuwechsel des Patienten und die Psychopathologisierung der Ordnungstechniken Warburgs nach 1918 oder 1924 eine Abstinenz von Formaten bedeutet. Thomas Hensel hat nachdrücklich die Bedeutung des Schreibtisches als Organisationseinheit des Wissens für Warburg herausgestellt, der als Habitat und Zentrum intellektueller Arbeit eine Konstante für Warburg verkörpert.²³ Der Schreibtisch als bevorzugtes Aktionszentrum werde auch in Kreuzlingen gleichsam zum Anker und zur Arznei: «Towards the end of his stay in Kreuzlingen [...] Warburg's desk becomes his anchor and a remedy and changes to it or on it spark crises and compulsive responses».²⁴

Karl Jaspers schreibt zur Kritik der Psychotherapie um 1900, dass die Heilung psychisch Kranker «durch Modifikation der Lebenssituation» angestrebt werde, deren allgemeinstes Verfahren der sogenannte «Milieuwechsel» sei,²⁵ wozu offensichtlich auch eine extrinsische Unterbrechung aller bisher genutzten Ordnungstechniken Warburgs gehört. Für eine kurze Zeitspanne wird Warburg einer solchen Milieu-Intervention ausgesetzt, die sich aber auf die Gesundung des Patienten kaum auswirkt. Vielmehr lässt sich feststellen, dass die Palette an Wissensformationen aus mittelfristig wechselnden Techniken (Briefkopierbuch und Bibliothekstagebuch) und langfristigeren Organisationstechniken (Zettelkasten und Bibliothek) vor, während und nach der Krankheitsphase besteht und

¹⁷ Vgl. Delphine Gardey: *Schreiben, Rechnen, Ablegen. Wie eine Revolution des Bürolebens unsere Gesellschaft verändert hat*, Göttingen 2019, 129.

¹⁸ Vgl. Cornelia Vismann: *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt/M. 2011, 277.

¹⁹ Zur Mediengeschichte des Briefkopierbuches forscht der Autor im Rahmen seiner Dissertationsschrift. Eine der wenigen kulturwissenschaftlichen Betrachtungen von Briefkopierbüchern um 1900 findet sich in: Konrad Heumann: *Archivierungsspuren*, in: Anne Bohnenkamp, Waltraud Wiethölter (Hg.): *Der Brief, Ereignis & Objekt, Katalog*, Frankfurt/M. 2008, 263–315.

²⁰ Vgl. Diers: *Warburg aus Briefen*, 27f.

²¹ Derrida: *Dissemination*, 104.

²² Vgl. Diers: *Warburg aus Briefen*, 30.

²³ Dies kann auch aus Warburgs an die Mutter gerichtetem Wunsch abgeleitet werden, den Hamburger Mittelweg-Schreibtisch 1897 nach Florenz zu überstellen, da Warburg gerne an diesem Möbel arbeiten möchte. Warburgs Mutter lehnt diesen Wunsch aus Kostengründen allerdings ab. Vgl. Thomas Hensel: *Warburg's Desk*, in: *Philosophy of Photography*, Bd. 8, Nr. 1, 2017, 53–74, hier 54.

²⁴ Ebd., 61.

²⁵ Karl Jaspers: *Wesen und Kritik der Psychotherapie*, München 1955, 12.

in Kreuzlingen einzelne Organisationstechniken sogar von ihm intensiver betrieben werden, auch wenn etwa das Führen eines Briefkopierbuches mit dem ersten Milieuwechsel Warburgs für immer beendet sein wird.

Andere Organisationstechniken werden aber gerade in Kreuzlingen von Warburg in deutlich intensivierter Form genutzt, insbesondere jene, die im direkten Zusammenhang mit seinem zunehmend primären Unternehmen einer Formation seines Wissens stehen, der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (K. B. W.). Seit 1904 arbeitet er energisch an der Öffnung und Institutionalisierung seiner Bibliothek, die schon vor 1918 einen bemerkenswerten Ruf als halböffentliche Forschungseinrichtung hat.²⁶ Während seiner Zeit in psychiatrischer Behandlung organisiert Warburg den sukzessiven Ausbau durch den Ankauf der Bestände aus der Bibliothek Franz Bolls sowie den Neubau, in den die K. B. W. 1926 einzieht. Aus Kreuzlingen schreibt Warburg am 27. Juli 1924 an seinen Bruder Paul, dass «die Basis verbreitert werden [muss]»,²⁷ da die Bibliothek als *Warburg-Seismograph* nur durch gezielte Ankäufe und räumliche Expansion ihren Dienst erfüllen kann: «[I]ch muß Räume haben, nach links: Vortragsaal[,] in der Mitte: Bibliothek, und rechts: Wohnhaus [...]. Erst auf dieser um 2/3 erweiterten Basis kann der Seismograph funken; nichts ist [...] dafür zu hoch bezahlt».²⁸ Aby Warburg, der die größten Teile seiner Forschungen über das Vermögen seiner Brüder finanzierte, verspricht in diesem Brief seinem Bruder Paul Warburg, dass sich die Kosten für das Unternehmen der K. B. W. als das Denken organisierende Institution lohnen werden. Die Bibliothek wird von Aby Warburg als Denkorgan und Akteur der eigenen Forschung verstanden und soll von Paul Warburg ebenfalls als Teil des eigenen Denkapparates erkannt werden: «[I]ch werde nicht müde werden in dem Versuch, den geistigen Menschen bei Dir herauszuholen, ein Geschäft, das ich bei Felix [Warburg, Bruder von Aby und Paul Warburg, FW] leider aufgegeben habe: ich will keine eilig die Welt durchjagenden Menschen, die bei Ankunft schon nach der Abfahrt jappen, wenn ich ihnen klarmachen soll, welche Bedeutung ihr eigenes Denkorgan, die Bibliothek Warburg, zu erringen beginnt».²⁹ Die Bedeutung der eigenen Bibliothek als Denkorgan für Warburg, seine Brüder wie auch jede_n Besucher_in wird im Anamnesebericht ebenfalls erkannt, jedoch völlig anders ausgelegt.

[Warburg k]ennt keine Trennung zwischen Arbeits- und Mußestunden. Dauern in Bibliothek und am Schreibtisch. Sammelt ein ungeheures, sehr wohlgeordnetes Material in seinen Zettelkästen. Vor jedem Fertigmachen große Angst. *Terminangst* höchsten Grades. Jeder Vortrag verschoben. Die sehr spärlichen Publikationen immer verspätet. Korrekturlesen einer kleinen Abhandlung als furchtbare Veranstaltung behandelt. Patient dann wochenlang krank. Sehr komplizierte, äußerlich pedantische Veranstaltungen dabei: Ringbücher, bunte Stifte, Abschriften pp.³⁰

Warburgs Palette an Formationstechniken artikuliert sich nicht in einer Vielzahl von Publikationen, sondern im Schaffen und Prozessieren von Ordnungs- und Schreibtechniken, wie dem Zettelkasten, dem Briefkopierbuch oder dem

²⁶ Vgl. Fritz Saxl: Die Geschichte der Bibliothek Warburg, übers. v. Matthias Fienbork, in: Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg 2012, 433–450, hier 433 f.

²⁷ Binswanger, Warburg: *Die unendliche Heilung*, 117.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., 116.

³⁰ Embden: *Anamnese Warburg*, 261.

Bibliothekstagebuch, welche Embdens Bericht nach «eine ganz unverhältnismäßig große Rolle in seinem Tun und Reden spielen».³¹ Auch Fritz Saxl beschreibt die Intensität, mit der Warburg seine Formate, insbesondere seinen Zettelkasten führte, als Ausdruck von Warburgs «Gelehrtenexistenz».³² Aus unterschiedlicher Perspektive beschreiben Saxl und Embden, wie Warburg dazu prädestiniert war, als Privatgelehrter zu existieren. Dies bedeute weniger, große Theorien zu schaffen, sondern vielmehr jene Formate zu orchestrieren, die seine Existenz als Gelehrter umgeben: Briefkopierbuch, Zettelkasten,³³ Aufstellungssystematik³⁴ oder Bibliothekstagebuch³⁵ – alle Organisationstechniken des Wissenschaftlers kulminieren in der sie umgebenden Formation der K. B. W. Embden sieht in der Zusammenlegung von Wohn- und Arbeitsraum jedoch vor allem einen weiteren Diagnose-Anlass:

Er entwickelte sich, bei seinem Beruf als Privatgelehrter dauernd zu Haus beschäftigt, überhaupt zu einem *krassen Haustyranen* und *Topfgucker*. Bei kleinen Anlässen hemmungslose Zornausbrüche, er redet dann Dolche, begründet das Maß der Erregung mit glänzender Dialektik so, daß er jede winzige Tatsache *sub speciem aeterni* rückt, gerade in *dieser* Tatsache den Urgrund aller Lebensschwierigkeiten aufzeigt.³⁶

III. Das Pharmakon als Medium des Wissens

Sub speciem aeterni – unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit wird laut Embden jeder Anlass zur Erzürrung von Warburg derart als «Urgrund aller Lebensschwierigkeiten» überhöht, dass ihm auch die eigene psychische Erkrankung als Wegmarke im Weltgeschehen erscheinen muss. In einem Brief an seinen Bruder Paul beschreibt er die von ihm erkannt geglaubte Verbindung seiner Krankheit mit den Leidenstationen der Menschheit. Diese Erkenntnis lasse sich aber, wie Warburg an seinen Bruder Paul schreibt, nicht innerhalb eines Briefes erklären. Sie könne aber nach der Rückkehr aus Kreuzlingen in die K. B. W. und durch diese erfolgen:

Von der brutalsten Griffligkeit führt der Weg zur sublimsten Ergriffenheit, *ein* Weg hinauf und wieder hinunter: die Phasen dazwischen sind die Leidenstationen der Menschen: der ewige Jude weiß das am besten. Das klingt so ganz verblasen, weil ich Dir nicht an meinem Bilder-, Karten- und Gedanken-Material die Solidität meiner im Schmerz geborenen Einsichten aufzeigen kann! Es soll in Hamburg geschehen.³⁷

Die Beschreibung des Leidens zwischen «Griffligkeit» und «Ergriffenheit» wird von Warburg gegen Ende seiner Krankenjahre zu Papier gebracht. Die hier als gemeinsam wirkend erkannten Kräfte lassen bereits die nach Kreuzlingen begonnene Arbeitsmethode am Mnemosyne-Bildatlas als eine des sinnlichen Arrangieren antizipieren. Das Arrangieren aus der Ergriffenheit heraus bildet eine Methode, die gängige Ordnungsformate der Wissenschaft unterläuft und verborgene Ordnungen zwischen den Elementen (kontemplativ) wahrnehmbar macht. Insbesondere Georges Didi-Hubermans Blick auf die

³¹ Ebd.

³² Saxl: Die Geschichte der Bibliothek Warburg, 438.

³³ Vgl. Markus Krajewski: *Mobility on slips*. Or: How to invest in paper. The Aby Warburg style, in: *Philosophy of Photography*, Bd. 8, Nr. 1/2, 2017, 97–108.

³⁴ Daniel Schatz: *Das Bibliothekskonzept Aby M. Warburgs im Vergleich mit modernen Methoden der Sacherschließung*, Fachhochschule Potsdam 2002, docplayer.org/115671928-Das-bibliothekskonzept-aby-m-warburgs-im-vergleich-mit-modernen-methoden-der-sacherschliessung.html (16.6.2019).

³⁵ Vgl. Björn Biester: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, 1926–1929*. Annotiertes Sach-, Begriffs- und Ortsregister, Erlangen 2005.

³⁶ Embden: *Anamnese Warburg*, 261.

³⁷ Binswanger, Warburg: *Die unendliche Heilung*, 116f.

Montagearbeit in Warburgs Bilderatlas ist in Bezug auf epistemische Dimensionen des Empathischen erhellend:

Er [der Bilderatlas] zerschlägt die selbstproklamierten Gewissheiten sowohl der Wissenschaft, die sich ihrer Wahrheiten, als auch der Kunst, die sich ihrer Kriterien sicher ist. Er erfindet zwischen all dem liegende Bereiche forschenden Erkundens, heuristische Intervalle. Von definitiven Axiomen will er nichts wissen. Denn er beruht auf einer Erkenntnistheorie, die sich dem Risiko des Sinnlichen, und auf einer Ästhetik, die sich dem Risiko der Disparität aussetzt.³⁸

Der Zusammenhang zwischen den Ordnungsformaten in wissenschaftlichen Schreibprozessen und der Ordnungsformation des Psychischen werde besonders im phantomhaften Geschichtsverständnis Warburgs deutlich. Im Gegensatz zur Darstellung etwa der Renaissance als Epoche einer produktiven Nachahmung der Antike formuliere Warburg seine Kunstgeschichte als «*Phantommodell* [...], in dem die Zeit nicht auf die akademische Weitergabe des Wissens projiziert wird, sondern ihren Ausdruck in einer zwanghaften Wiederkehr und einem geisterhaften «Nachleben» der Formen findet. Also im Ungewußten, Ungedachten und Unbewußten der Zeit.»³⁹ Warburgs Ordnungsformate, die er abseits der etablierten Geschichtswissenschaft sucht und findet, setzen ihn selbst in eine Spannung zwischen Chaos und Ordnung, in deren Zusammenhang seine Psyche zwischen Auflösungen des Selbst und beständigem Herstellen des Selbst durch Zwangshandlungen agiert. Der für Warburg zentrale Begriff der Pathosformel wird für ihn in der ambivalenten Spannung «zwischen dem Wunsch nach Identifizierung und der Notwendigkeit einer Veränderung, zwischen Reinigung und Vermischung, normal und pathologisch, Ordnung und Chaos, Evidentem und Ungedachtem»⁴⁰ zum diagnostizierbaren Leiden, dessen Pharmakon Ordnungsformate sind, die Bewegungen zwischen diesen Polen nicht verhindern, sondern erlauben und befördern. Daher wird auch der Schreibtisch, dessen Signifikanz für Warburg als dispositives Element in der Entstehung des Bilderatlas von Hensel unter anderem über die Funktionen des Vermessens und Anpinnens aufgezeigt wird,⁴¹ bei Didi-Huberman zum Paradebeispiel eines Mobiliars wissenschaftlicher Un/Ordnung: «Die Unordnung ist nur für denjenigen Unvernunft, der sich weigert, die Zerstückelung der Welt zu denken, zu respektieren und in gewisser Weise zu begleiten. Der Tisch [table] wäre also ein vorzüglicher Ort, um diese Zerstückelung (emphatisch) zu versammeln und (abstrakt) zu präsentieren».⁴²

IV. Heilung durch Wissenschaft

Bevor Ordnungstechniken zu Warburgs dosiertem Pharmakon werden, vergehen knapp sechs Jahre mit psychotherapeutischen Diagnose- und Behandlungsbemühungen, deren allererste Maßnahmen dem entsprechen, was von der noch jungen Fachdisziplin im historischen Kontext erwartet werden kann:

³⁸ Georges Didi-Huberman: Hepatische Empathie: Die Affinität des Inkommensurablen nach Aby Warburg, in: *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales – Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften*, Nr. 10, 30.3.2012, 1–19, hier 3.

³⁹ Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder: Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, übers. v. Michael Bischoff, Berlin 2010, 30 f.

⁴⁰ Ebd. 32.

⁴¹ Hensel: Warburg's Desk, 69–72.

⁴² Didi-Huberman: *Hepatische Empathie*, 13 f.

Medikation und Milieuwechsel.⁴³ Um mehr als Symptome zu lindern, kritisiert Jaspers, eignen sich diese Praktiken jedoch kaum. Vielmehr müsse ein potenzielles Sein des Patienten durch eine existenzielle Kommunikation – eine Schicksalsgemeinschaft aus therapierender und therapierter Person – erarbeitet werden.⁴⁴ Dadurch entstehe eine neuartige Gesamtaufgabe der Psychotherapeut_innen, die sowohl spezifische soziale Situationen der Patient_innen als auch deren persönliches Schicksal und das sie umgebende Milieu in der Behandlung berücksichtigen müssten. Die Kommunikation zwischen Binswanger und Warburg kann aber auch als Vorläufer jener psychotherapeutischen Ausrichtung verstanden werden, die Binswanger 1942 als *Daseinsanalyse* bezeichnen wird.⁴⁵ Stimilli zeigt diesbezüglich auf, wie mit einer späteren Schrift Binswangers von 1956 die Behandlung Warburgs als Vorversion der Daseinsanalyse verstanden werden kann, denn dieser unterbreite in *Drei Formen mißglückten Daseins* «eine Definition von Heilung, die paradoxerweise die Definition eines künstlerischen Stils paraphrasiert, nämlich des Manierismus, wie sie im Essay <Zur Physiognomik des Manierismus> von Wilhelm Pinder steht».⁴⁶ Diese Form der Heilung sei aus daseinsanalytischer Perspektive gelungen, wenn Warburg es vollbringe, die Krankheit zum Erkenntnisgegenstand seines Selbst zu machen:

[Die] Schicksalsfrage [besteht] darin, ob es, um mit *Pinder* zu sprechen, gelingt, die <kranke Lebenssphäre> zum <Gegenstand> zu machen, m. a. W. die kranke Individualität darin zu bringen, daß sie die <kranke Lebenssphäre> <durchschaut>. In der Psychiatrie sprechen wir dann von Krankheitseinsicht, und wenn sie durchbricht, sehen wir den Kranken als <gerettet> an.⁴⁷

Bevor bei Warburg allerdings von einer Rettung gesprochen werden kann, gilt es im Sinne des Milieuwechsels zunächst einen Abstand zwischen ihm und seinen Gewohnheiten, also zwischen seinem psychotischen Selbst und seinen Organisationstechniken aufzubauen.

Die am 25. April 1921, zu Beginn der Zeit Warburgs in Kreuzlingen, vorgenommene Tageseinteilung, «um allmählich etwas Ordnung in seine Lebensweise zu bringen»,⁴⁸ beschränkt sich auf Mahlzeiten, Waschzeiten und «Ruhens im Schlafzimmer».⁴⁹ Doch abgesehen von wenigen ruhigeren Tagen Warburgs in seinem ersten Kreuzlinger Sommer bleibt seine Verfassung weitgehend wahnhaft. Am 4. Juni 1921 notiert Binswanger: «Jede kleine Veränderung löst neue Ausbrüche aus. In der Annahme, ihm eine Freude zu machen, wurden ihm ein Stoß seiner wissenschaftlichen Bücher, die erst jetzt über die Grenze gelangten, ins Zimmer gebracht».⁵⁰ Anstatt sich über die Bücher zu freuen, regt Warburg sich jedoch «maßlos auf, da kein Verzeichnis dabei sei, ein Motiv, mit dem er offenbar nur die Erregung über das Neue rationalisiert».⁵¹ Die Krankengeschichte Warburgs, die von Ludwig und Kurt Binswanger beschrieben wird, touchiert hier erstmals jene *Tinctura Warburgii*, welche eine «Heilung mit Defekt»⁵² Warburgs bewirkt: die wissenschaftliche Arbeit.

⁴³ Karl Jaspers beschreibt die Verfahren der Psychotherapie jener Zeit als «Überrumpelungstherapie» und «aufoktroierte[n] Milieuwechsel», Jaspers: *Wesen und Kritik der Psychotherapie*, 26.

⁴⁴ Ebd. 27.

⁴⁵ Vgl. Ludwig Binswanger: *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins*, in: ders.: *Ausgewählte Werke in vier Bänden*, Bd. 2, hg. v. Max Herzog, Hans-jürg Braun, Heidelberg 1993.

⁴⁶ Stimilli: *Tinctura Warburgii*, 17.

⁴⁷ Ludwig Binswanger: *Formen mißglückten Daseins*, in: ders.: *Ausgewählte Werke in vier Bänden*, Bd. 1, 233–418, hier 360.

⁴⁸ Binswanger, Warburg: *Die unendliche Heilung*, 38 f.

⁴⁹ Ebd., 39.

⁵⁰ Ebd., 45.

⁵¹ Ebd.

⁵² Stimilli: *Tinctura Warburgii*, 18.

Am 25. März 1922 ist Warburg «hoherfreut, daß zwei Arbeiten, die er seinerzeit in Rom schrieb, nun im Druck erschienen sind. Sehr stolz darauf. Das wissenschaftliche Interesse wird überhaupt immer mehr wach; ab und zu diktiert er unserer Sekretärin diesbezügliche Briefe an Dr. Saxl.»⁵³ Doch scheint die Erstdiagnose Binswangers sich zunächst als selbsterfüllende Prophezeiung zu bestätigen, wonach Warburg zwar stabilisiert, jedoch nie vollständig geheilt werden könne. Die Erregungszustände und Wahnvorstellungen schwanken in ihrer Intensität, verschwinden aber keinesfalls durch die Rückkehr zur Wissenschaft. Im Mai 1922 ist Warburgs «Befinden sehr wechselnd. Man hat den Eindruck, daß Aufregung fast schlimmer geworden ist in der letzten Zeit, daß aber Patient sich doch schneller beruhigen kann als früher, auch an schlechten Tagen sich unvermittelt ablenken läßt, meistens auf ein wissenschaftliches Thema».⁵⁴ Binswangers Zeilen müssen im Zusammenhang mit der Diagnose verstanden werden, welche wie Chantal Marazia anmerkt, in direkter Verbindung zur Prognose stehen:

Der Begriff der Heilung ist an sich schon zweideutig. Wie in den anderen Zweigen der Medizin, so ist auch in der Psychiatrie die Prognose untrennbar mit der Diagnose verbunden. Am Fall Warburg ließe sich die aufsteigende Kurve von Binswangers Optimismus nachzeichnen, indem man die beiden unterschiedlichen geäußerten Diagnosen als Variablen verwendete. Solange Binswanger an der Eigendiagnose festhält, kann er eine «Wiederherstellung des Zustandes quo ante der akuten Psychose» nur ausschließen. Erst die spätere Hypothese, es könnte sich um einen «manisch-depressiven Mischzustand» handeln, gewährleistet die Möglichkeit einer Heilung.⁵⁵

Das Behandlungsstadium einer Existenz-entwerfenden Kommunikation wird bei Warburg im Laufe der Kreuzlinger Jahre schrittweise etabliert und umfasst neben Gesprächen mit dem Therapeuten Binswanger, die via Brief noch lange nach Warburgs Entlassung weitergeführt werden, ganz substanziell auch die Rückgewinnung der eigenen Organisationstechniken in Verbindung mit kleineren wissenschaftlichen Ausarbeitungen und Vortragsentwürfen. Das Pharmakon ist bei Warburg die Schrift (wie bei Derrida) und zur Zeit des Briefes an seinen Bruder Paul zum Heilmittel dosiert. Die Genesung durch das dosierte Pharmakon wird ab jenem Zeitpunkt denkbar, als Warburg durch Anpassung der Diagnose eine Chance der Rekonvaleszenz zugesprochen wird und sich damit eine potenzielle Existenz realistisch entwerfen lässt. Nach der Untersuchung Warburgs durch den Psychiater Emil Kraepelin im Februar 1923 steht Binswangers Befund der Schizophrenie im Krankenblatt nur noch in Klammern und wird durch Kraepelins Diagnose eines manisch-depressiven Mischzustandes substituiert.⁵⁶ Obwohl der angepasste Befund wesentlich bessere Prognosen für den Geisteszustand Warburgs impliziert,⁵⁷ zeigt die anschließende Opiumkur keine Wirkung: «18. März 1923 – Schluß der Opiumkur. Dieselbe hat keine Beruhigung herbeigeführt. Patient war während derselben so schlecht wie noch nie».⁵⁸ Saxls Besuch, eine knappe

⁵³ Binswanger, Warburg: *Die unendliche Heilung*, 59.

⁵⁴ Ebd., 60.

⁵⁵ Chantal Marazia: *Heil und Heilung*, in: Binswanger, Warburg: *Die unendliche Heilung*, 279–284, hier 280.

⁵⁶ Vgl. ebd., 252.

⁵⁷ Vgl. ebd., 76.

⁵⁸ Ebd., 78. Und auch Didi-Huberman stellt heraus, wie die Notizen für Warburgs ersten Vortrag nach Kreuzlingen von den Erfahrungen der Opiumkur zeugen, die das Opiat als Pharmakon disqualifizieren: «Das erste Wort des Entwurfs lautet: «Hilfe!». Es folgt ein pharmakologischer Hinweis: «... noch unter Opiumkur geschrieben», Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder*, 403.

Woche nach der missglückten Behandlung, wird von Binswanger allerdings positiv bewertet: «Der Besuch Dr. Saxls verläuft befriedigend. Patient ist wieder viel ruhiger geworden. Er arbeitet ziemlich regelmäßig. Vormittags ½ bis 1 Stunde, nachmittags 2 Stunden mit Dr. Saxl an seinem Vortrag, geht mit ihm gemeinsam spazieren».⁵⁹ Der unterschiedliche Erfolg der Behandlungen mit Opium respektive mit wissenschaftlicher Tätigkeit verdeutlicht, welches Pharmakon bei Warburg produktiver wirkt. In dem zum Pharmazeutikum regulierten Ensemble von Organisations-, Wissens- und Formationstechniken des Privatgelehrten wird das Potenzial einer Medientheorie erkennbar, die im Zusammenwirken von Warburg und Derrida und zwischen Formation und Pharmakon entsteht:

Es gibt kein harmloses Heilmittel. Das *pharmakon* kann niemals einfach wohlthuend sein. [...] Zuallererst, weil das wohlthuende Wesen oder die wohlthuende Kraft des *pharmakon* es nicht daran hindert, schmerzhaft zu sein. [...] Dieser mit der Krankheit wie auch mit ihrer Linderung verbundene schmerzhaft Genuß ist bereits an sich ein *pharmakon*. Er partizipiert gleichzeitig am Guten und am Bösen, am Angenehmen und am Unangenehmen. Oder eher noch: in seiner Massierung zeichnen sich diese Gegensätze ab.⁶⁰

Mario Wimmer hat den von Warburg geschaffenen Begriff der «Gehirnausstülpung» als Motiv für eine Wissenschaftstheorie produktiv gemacht.⁶¹ Nach Wimmer lässt sich an diesem Begriff aufzeigen, wie sehr sich intellektuelle Arbeit durch ein Zusammenspiel von Entwurf und Affekt vollzieht. Ganz im Sinne eines Experimentalsystems bleibe es immer fraglich, ob ein wissenschaftlicher Prozess zu validen Ergebnissen führe: «Erst so hebt sich der Zwang, Kopf zu sein, auf und ermöglicht ein Denken, das mit dem operiert, was zuhanden ist und zugleich jenen notwendigen Affekt hervorbringt, der durch vorübergehend stabile Arrangements erst entsteht».⁶² Die Substanz des Pharmakons ist nach Derrida jedoch zumeist flüssig, wie «[d]as Sperma, das Wasser, die Tinte, die Farbe, der parfümierte Anstrich: das *pharmakon* dringt stets als das Flüssige ein, läßt sich trinken, aufsaugen, ins Innere einführen und markiert dieses zunächst mit der Festigkeit des Typos, um es alsdann mit seiner Arznei, seinem Arzneitrunk, seinem Getränk, seiner Mixtur, seinem Gift zu überschwemmen und zu überfluten».⁶³ Im Fall Warburgs sind es wirkmächtige Ordnungstechniken des Wissens, die Warburgs Psyche zeitweise ordnen und arrangieren, jedoch auch die Gefahr bergen, den Gelehrten mit ihrer Macht zu *überfluten*. Durch das Format-Schaffen entsteht ein Pharmakon, welches Denken und Wissenschaft in eine fluide Formation des Un/Ordentlichen transformiert. Im Gegensatz zum Pharmakon-Konzept Derridas, das explizit im Zustand des Flüssigen gedacht wird, bildet Warburgs Pharmakon aber nachweislich auch Materielles (Bildatlas, Zettelkasten, Bibliothekstagebuch), wie es auch seine Materien mitbildet. Eine Medientheorie des Formate-Schaffens könnte das Pharmakon vielversprechend in Stellung

⁵⁹ Binswanger, Warburg: *Die unendliche Heilung*, 78.

⁶⁰ Derrida: *Dissemination*, 111.

⁶¹ Mario Wimmer: *Gehirnausstülpungen. Zur Wissenschaftsgeschichte intellektueller Arbeit*, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 41, Nr. 4, 2018, 449–452, hier 449.

⁶² Ebd., 451.

⁶³ Derrida: *Dissemination*, 170.

bringen, für eine Theorie von Schreibprozessen als Existenzformationen, die fluide Formationen und handfeste Formate des Daseins vereint:

Wissenschaft und Magie, Übergang zwischen Leben und Tod, Supplement des Übels und des Mangels: die Medizin sollte Thoths bevorzugte Domäne bilden. Alle seine Mächte kamen darin zusammen und zur Anwendung. Der Gott der Schrift, der dem Leben ein Ende zu setzen weiß, heilt auch die Kranken. Und sogar die Toten. [...] Der Gott der Schrift ist also ein Gott der Medizin.⁶⁴

64 Ebd., 104f.

DAS GIF

Geschichte und Geltung eines Formats aus dem Geist des Tanzes

G I F (tm)

Graphics Interchange Format (tm)

A standard defining a mechanism
for the storage and transmission
of raster-based graphics information

June 15, 1987

(c) COMPUSERVE INCORPORATED, 1987

[T]he GIF is the file format of the internet generation.
It's our vinyl, our compact disc.

DAVID HAYES,

Head of Creative Strategy bei Tumblr, 2016

Dancing Forever: Einleitung

Im Sommer 1998 schreibt Autor und Produzent Zack Stentz in der Silicon-Valley-Zeitschrift *Metro* anlässlich einer Konferenz der Universal Studios: «I have seen the future of television, and it looks like Fred Astaire dancing with a vacuum cleaner – forever.»¹ Worüber Stentz hier aus dem Häuschen gerät, ist eine dreiteilige Serie von TV-Werbespots der Staubsaugerfirma Dirt Devil. Die Serie zeigt bekannte filmische Tanzszenen des damals bereits seit zehn Jahren verstorbenen Fred Astaire, wobei die jeweiligen *props* gegen Staubsaugermodelle ausgetauscht wurden. Wenn Stentz auf diese Weise die Zukunft, konkret die des Fernsehens, verkündet, dann schreibt er damit zwar nicht über das, worum es an dieser Stelle gehen soll, nämlich ein digitales Bildformat, das GIF, oder genauer: das Animated GIF. Und doch entfaltet der zitierte Satz retrospektiv den Hauch des Prophetischen und ließe sich auf gleich mehreren Ebenen auch als kürzeste medienhistorische und medienästhetische Allegorie auf dieses Format verstehen, das seit mehr als zwei Jahrzehnten eine veritable

¹ Zack Stentz: So Real They're Virtual, in: *Metro*, 3.9.1998, www.metroactive.com/papers/metro/09.03.98/virtualcelebs-9835.html (4.9.2019).

netzbasierte Bildkultur ermöglicht (hat), die besonders in der potenziell unendlichen Bewegung und in der Philosophie des Tanzes zu sich selbst zu kommen scheint. Damit ist das GIF weit mehr als nur ein technischer Standard der Darstellung von Bewegungsbildern bzw. eine Bezeichnung für Animationen im Internet. Seine Verwendung weist ihm vielmehr nicht nur einen Platz im Zentrum heutiger Netzkultur zu, in der das <Gifen> mit geloopten Bewegungsbildern aus Film und Fernsehen eine ubiquitäre Bildpraktik darstellt, sondern im Internetzeitalter insgesamt. Denn bereits seit der Einführung des World Wide Web, vor allem seit der Einführung von Browsern, die die Einbindung von Bild- und Grafikformaten erlaubten, also seit Anfang der 1990er Jahre, dominierte das Animated GIF die Erscheinungsweise von zahllosen Internetseiten, bevölkerten hüpfende, winkende Smileys, blinkende, glitzernde Schriftzüge, flackernde Flammen, wehende Fahnen und das notorische *under-construction*-Zeichen vor allem die persönlichen Websites von Millionen von Internet-User_innen. Seit den frühen 2000er Jahren, also ziemlich genau mit der Entwicklung des Web 2.0, wurden diese im deutschsprachigen Raum ungemein treffend <Zappelgifs> genannten Animationen zunächst völlig unpopulär. Erst in den späten Nullerjahren kam das GIF, allerdings nun in der benannten veränderten ästhetischen Form, wieder zurück. Wenn wir heute über das GIF sprechen, wenn wir GIFs posten und mit und durch sie kommunizieren, dann meinen wir in den allermeisten Fällen eben nicht mehr das animierte Zappelgif, sondern extrem kurze, meist geloopte Clips, bestehend aus Momenten aus Filmen, Fernsehserien und -sendungen oder anderem popkulturellem oder auch privatem Bewegungsbildmaterial, in letzterem Fall vor allem Kinder- und Katzen-Content. Das GIF ist heute, trotz seiner eigentlich überholten Technologie, populärer und ubiquitärer denn je.² Wurden GIFs der neueren Generation zunächst vor allem auf Seiten wie Reddit und 4chan, Portalen wie BuzzFeed und Microblogging-Diensten wie Tumblr hochgeladen und geteilt, erlaubte nach anfänglichen Abwehrbemühungen auch Facebook 2015 das Posten von GIFs in Kommentaren. Einfach zu bedienende Bildbearbeitungssoftware ermöglicht es so ziemlich jeder_jedem, eigene GIFs zu erstellen oder Kurzsequenzen aus digitalem Bewegungsbildmaterial zu extrahieren. Wem das noch zu anstrengend ist, der_die hat die Möglichkeit, auf GIF-Datenbanken und -Suchmaschinen wie Gifsoup oder Giphy zuzugreifen. Auf neueren iPhone-Betriebssystemen ist die Giphy-App zudem neben z. B. Emojis standardmäßig in der Content Library des Nachrichteninterface zu finden, und auch der Instant-Messaging-Dienst WhatsApp hat Giphy standardmäßig integriert.

Zwar stehen die Popularität und Ubiquität des Formats in einem Missverhältnis zum Stand seiner Erforschung. Dennoch sind gerade in den letzten Jahren vereinzelte Untersuchungen erschienen, die sich entweder in einer Makroperspektive seiner Geschichte und einer allgemeineren Einschätzung seiner Rolle in digitaler Kommunikation widmen oder sich mit sehr konkreten, dabei ganz unterschiedlichen theoretischen Zugriffsweisen dem heute dominanten

² Die Popularität des GIFs ist seit mittlerweile einigen Jahren so hoch, dass das *Oxford English Dictionary* es bereits 2012, pünktlich zu seinem 25. Geburtstag, zum Wort des Jahres (im US-amerikanischen Englisch) erklärte, noch vor *selfie*, dem diese Ehre erst im Jahr darauf zuteil wurde.

GIF annähern, beispielsweise das Konzept des Unheimlichen oder die Logik der Sharing Economy.³

Mir wird es im Folgenden um zwei Dinge gehen. Erstens möchte ich zeigen, dass das *graphics interchange format* schon aufgrund seiner, teilweise über 30 Jahre zurückreichenden, technischen Affordanzen darauf angelegt war und ist, eine Existenzweise als *networked object* zu führen, d. h. nicht nur angesehen, sondern «created, used, posted, collected, copied, modified, performed»⁴ zu werden und damit die Bildpraktiken zu ermöglichen, die das Internet, oder besser das *social web*, zu derjenigen Bildkultur machen, die es war und (bislang) ist.⁵ Ich folge damit der These, die Jonathan Sterne am MP3-Format entwickelt hat, wonach die Spezifität eines Formats seine kulturelle und ästhetische Reichweite weitgehend determinieren kann, und zwar auch dann noch, wenn sich die ihm zugrunde liegenden medialen und infrastrukturellen Bedingungen gewandelt haben:

All formats presuppose particular formations of infrastructure with their own codes, protocols, limits, and affordances. Although those models may not remain constant, aspects of the old infrastructural context may persist in the shape and stylization of the format long after they are needed. Some will be the result of defaults chosen at one moment and left unexamined; others will become core parts of the user's experience and therefore noticeable in their absence. In either case, the sensory and functional shape of the format may emerge from the «objective necessities and constraints of data storage» and transmission at the moment of their development, «but they also accrue phenomenological and aesthetic value» as people actually experience them.⁶

Zweitens möchte ich eine damit verbundene kleine Geschichte dieser webbasierten Bildkultur entwickeln, die sich, wie mit Blick auf das eingangs wiedergegebene Zitat von Jack Stentz zu zeigen sein wird, zugleich als Tanzkultur verstehen lässt und das medienphilosophische Potenzial des Formats freilegen wird.

I. Dancing Girl: Eine kurze Medienarchäologie des Animated GIF

Bereits der erste Blick auf GIFs des Web 1.0, also die Zappelgifs des GeoCities-Zeitalters, und GIFs 2.0, d. h. die heute dominierenden Clips aus bereits bestehendem Bewegungsbildmaterial, zeigt: GIFs aus den frühen Tagen des Internets und der Gegenwart eint zweierlei: erstens ein je spezifisches Verhältnis von Stillstand und Bewegung, und zweitens die potenzielle Unendlichkeit der GIF-Bewegung, weshalb das GIF beinahe ausschließlich als Loop Verwendung findet. Ein geradezu paradigmatisches Bildobjekt für das GIF ist aus diesen Gründen der tanzende Körper.

Einige der bekanntesten Animated GIFs aus der Frühzeit des Netzes, neben *under construction* und zappelnden Smileys, zeigen tanzende Figuren, etwa die *Dancing Banana*, das *Dancing Baby* oder das sogenannte *Dancing-* oder *Hula-Girl*, eine brünette Frau in einem roten Kleid (Abb. 1), um die es mir im Folgenden gehen wird.⁷

³ Jason Eppink: A Brief History of the GIF (so far), in: *Journal of Visual Culture*, Jg. 13, Nr. 3, 2014, 298–306; Lance Ulanoff: The Rise and Fall and Rise of the GIF, in: *Mashable*, 10.8.2016, mashable.com/2016/08/10/history-of-the-gif/ (4.9.2019); Kate Miltner, Tim Highfield: Never Gonna GIF You Up: Analyzing the Cultural Significance of the Animated GIF, in: *Social Media + Society*, Jg. 3, Nr. 3, 2017, 1–11; Arild Fetveit: The uncanny mediality of the photographic GIF, in: *NECSUS. European Journal of Media Studies*, Jg. 7, Nr. 1, 2018, 45–65; Graig Uhlin: Playing in the Gif(t) Economy, in: *Games and Culture*, Jg. 9, Nr. 6, 2014, 517–527.

⁴ Eppink: A Brief History.

⁵ Zum Affordanzbegriff vgl. James Gibson: *The Theory of Affordances*, in: Robert Shaw, John Bransford (Hg.): *Perceiving, Acting and Knowing*, New York 1977, 67–82; ders.: *Wahrnehmung und Umwelt*, München 1982. Die Stärke des Konzepts im Kontext meines Arguments liegt in seiner Fokussierung auf die Handlungsoptionen, die ein Gegenstand oder eben eine Technologie eröffnen, und zwar ohne einem einseitigen Technikdeterminismus das Wort zu reden oder rein sozialkonstruktivistisch zu argumentieren. Vielmehr geht es um die wechselseitige Hervorbringung von Nutzung und technischem Artefakt und ein damit einhergehendes Unterlaufen einer klaren Subjekt-Objekt-Unterscheidung. Vgl. auch Joanna McGrenere, Wayne Ho: Affordances: Clarifying and Evolving a Concept, in: *Proceedings of Graphics Interface*, Montréal 2000, 179–186.

⁶ Jonathan Sterne: *MP3. The Meaning of a Format*, Durham, London 2012, 56.

⁷ Vgl. auch Wanda Strauven: Let's Dance. GIF 1.0 versus GIF 2.0, in: Marek Jancovic, Axel Volmar, Alexandra Schneider (Hg.): *Format Matters. Standards, Practices, and Politics in Media Cultures*, Lüneburg 2020, 47–63.



In einem nicht endenden Loop schwofte das Dancing Girl auf zahllosen Internetseiten. Die berühmteste Anekdote über diese Animation ist ein vergessenes, blinkendes, schwarzes Pixel am unteren rechten Rand des Bildes, das vielleicht niemals jemand bemerkte oder das auch niemand zu entfernen wagte.⁸ Die Geschichte dieser Animation, die unterscheidet sie von den meisten GIFs dieser Generation, lässt sich recht präzise zurückverfolgen.⁹ Gemeinsam mit zwei männlichen Tanzpartnern gehörte das Dancing Girl als Teil des <Dance Fever Cast> ursprünglich zu den Animationssamples der Apple-Macintosh-Software VideoWorks und muss als Schwarz-Weiß-Animation 1985 entstanden sein.¹⁰ Die Geschichte des Dancing Girls reicht damit zurück bis in die Vorzeit des WWW und des Multimedia-Zeitalters, und tatsächlich bis in die Vorzeit des GIF-Formats selbst, und das obgleich das *graphics interchange format* selbst bereits ein Fossil der digitalen Epoche darstellt. 1987 wurde es von CompuServe entwickelt und als erstes Farbformat eingeführt.¹¹ CompuServe, der erste Netzwerkdienst, der PC-Nutzer_innen E-Mail-Nutzung, Foren und Chat anbot, erleichterte damit zunächst das Teilen von Bildern. Vor dem Release von GIF 87a, so die offizielle Bezeichnung, mussten Nutzer_innen, die Bilder ansehen wollten, diese herunterladen und anschließend mit einem zusätzlichen Programm öffnen.¹² Das GIF wurde nicht nur so designt, dass Bilder im Moment ihres Empfangs gesehen werden konnten, das Format ermöglichte auch das Speichern mehrerer Bilder in einer Datei. Da die GIF-Dateien im Vergleich zu anderen Grafikformaten nur wenig Speicherplatz brauchten, konnten selbst größere Bilder auch mit langsamen Modems übertragen werden.

Vor allem dank der effizienten, verlustfreien Kompression und CompuServes relativ offener Lizenzpolitik konnte sich das GIF als Dateiformat durchsetzen und bis heute als Bild-Standardformat neben JPEG halten. Mit einem Update im Jahr 1989 wurden weitere, für den Erfolg des Formats unerlässliche Features eingeführt, etwa Transparenz und Animationen, die es, trotz mittlerweile überholter Technologie, zum bis dato nicht zu verdrängenden Softwarestandard machen, der in allen Browsern dargestellt werden kann.¹³ Die Transparenzoption ermöglicht ein Durchscheinen-Lassen der Hintergrundfarbe, sodass die

Abb. 1 Einzelbilder des Dancing Girl von Chuck Poynter, Animated GIF, 1996

⁸ Olia Lialina: In memory of Chuck Poynter, user and GIF maker, in: *One Terabyte of KiloByte Age*. *Digging Through the Geocities Torrent*, 22.3.2011, blog.geocities.institute/archives/2466 (4.9.2019).

⁹ Die Netzkünstlerin Olia Lialina, die sich im Übrigen als Animated-GIF-Model bezeichnet, hat ihre Herkunft recherchiert. Siehe den Blog von Lialina und Dragan Espenschied *One Terabyte of KiloByte Age*: blog.geocities.institute/archives/tag/hulagirl (4.9.2019). Vgl. zur Geschichte des Dancing Girl auch Straußen: *Let's Dance*.

¹⁰ Olia Lialina: *Dancing File Not Closed Yet*, in: *One Terabyte of KiloByte Age*, 30.3.2011, blog.geocities.institute/archives/2559 (4.9.2019).

¹¹ CompuServe Incorporated: *Graphics Interchange Format Specification*, 15.6.1987, online unter www.w3.org/Graphics/GIF/spec-gif87.txt (4.9.2019).

¹² Vgl. Eppink: *A Brief History*.

¹³ CompuServe Incorporated: *Graphics Interchange Format: Version 89a*. *Programming Reference*, 31.7.1990, online unter www.w3.org/Graphics/GIF/spec-gif89a.txt (4.9.2019).

GIFs dem Eindruck nach jede beliebige, vor allem eben auch nicht rechteckige Form annehmen können und sich die Bewegung nicht auf das Innere eines in sich unbewegten Rahmens begrenzt, sondern auf die gesamte Animation übertragen lässt. Wie Olia Lialina betont, ermöglicht diese Transparenz dem GIF zudem «to exist everywhere (on any page and any background), which is historically [...] important for the development of the file format into the medium».¹⁴ GIF-Animationen werden auf diese Weise integraler Bestandteil von Websites.¹⁵ In der animierten Form werden mehrere Einzelbilder in einer einzigen Bilddatei gespeichert, die der Browser automatisch als Sequenz abspielt. Mit diesem Update erlaubte das Format zunächst zwar nur das einmalige Durchlaufen einer Sequenz, der Netscape Navigator 2.ob4 von 1995 nutzte aber schließlich den 1989 eingebauten *application extension block*, um dem GIF seitdem auch den Loop zu ermöglichen.¹⁶ Nebensächlich in welcher Form, der Vorteil einer solchen Animationsmöglichkeit in nur einer Bilddatei lag für frühe Website-Betreiber_innen, Plattformen und Nutzer_innen genauso wie für heutige auf der Hand: Statt Bandbreite und Speicherplatz in Anspruch nehmende Videosequenzen einbetten zu müssen, gab und gibt es mit dem GIF die Möglichkeit, einfache und einzelne Bilder bereitzustellen, die sich gleichwohl wie Videos verhalten.

Damit zurück zum Dancing Girl: Der Hobby-Programmierer Chuck Poynter, ein Pilot der U. S. Air Force, schenkt dem Dancing Girl sein schönes rotes Kleid, wandelt es in ein GIF und fügt außerdem noch einige Frames hinzu.¹⁷ Er versieht die Datei mit seiner Signatur, stellt sie dann zum Download auf seiner Seite *Original Animations for Download* der Allgemeinheit zur freien Verfügung und benutzt das Dancing Girl auch als Emblem seiner Seite. Diese Website, die heute noch von den Nachfahr_innen Poynters konserviert wird, war wohlbekannt in den frühen Jahren des WWW, unter anderem weil sie in Webmaster-Handbüchern Erwähnung fand. Im offiziellen Handbuch zum Netscape Communicator von 1998, das sich als «comprehensive strategy for total mastery of the Internet and of Web Content creation» verstand, wird Poynters Seite als erstklassige Quelle für Animated GIFs genannt. Unter einer Abbildung der Landing-Page der Seite heißt es: «The GIF animation site has lots of cool animated icons.»¹⁸

Das Dancing Girl zeigt deutlich, dass eine Konstellation aus Animations- und Browsersoftware-Entwicklung, Internet-Infrastruktur, Lizenzpolitiken und User_innen-Praktiken dem GIF als Dateiformat zum Durchbruch verhelfen, es zum Ikon des GeoCities-Zeitalters machen und auch seine dominante Erscheinungsform als Endlosschleife vorstrukturieren. Denn der Loop ist auch eine Programmier-Urform. Lev Manovich schreibt hierzu:

It is relevant to recall that the loop gave birth not only to cinema but also to computer programming. Programming involves altering the linear flow of data through control structures, such as <if/then> and <repeat/while>; the loop is the most elementary of these control structures. If we strip the computer from its usual interface and follow the execution of a typical computer program, the computer will reveal itself to be another version of Ford's factory, with a loop as its conveyer belt.¹⁹

¹⁴ Olia Lialina: Animated GIF as a Medium, in: art.teleportacia.org, art.teleportacia.org/observation/GIF-as-medium/ (4.9.2019).

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Eppink: A Brief History.

¹⁷ Lialina: In memory of Chuck Poynter.

¹⁸ Bryan Pfaffenberger: *Netscape Communicator*, Boston 1998, 550.

¹⁹ Lev Manovich: *The Language of New Media*, Cambridge 2002, 317.

Auch in der ersten Multimedia-Software QuickTime, die 1991 eingeführt wurde, ist die Endlosschleife neben der linearen Abspielweise von Anfang an als Standardeinstellung integriert. Manovich bezeichnet den Loop deshalb als «the narrative form appropriate for the computer age».²⁰ Viele der bekanntesten neueren GIFs reflektieren diese Qualität, indem sie Gebrauch machen von Bewegungen, die ein repetitives, zirkuläres oder virtuell infinites Moment in sich tragen, wie etwa der klatschende Orson Welles als Charles Foster Kane in *Citizen Kane*, der Popcorn kauende Michael Jackson oder auch Jeff Bridges als «Dude» in *The Big Lebowski*, wie er seinen White Russian umrührt. Es ist deshalb auch kein Zufall, dass das Internet voll ist von Porno-GIFs. Die Wiederholungshäufigkeit der pornografischen Körperakte machen sie geradezu zu idealtypischem Loop-Material und lassen Porno-GIFs vom ursprünglichen Material beinahe ununterscheidbar werden.²¹

Der Loop, das weiß auch Manovich, ist so alt wie das Bewegtbild selbst. Der GIF-Loop reiht sich so auch in eine Genealogie des Kinos ein. Die prä- und protokinematografischen Apparaturen wie Phenakistiskop, Zoopraxiskop etc. waren nicht nur loopbasiert, sondern im Falle von Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey zugleich untrennbar verbunden mit einer durch die Apparate ermöglichten Epistemologie der Bewegungen und des Ausdrucks der Körper (Abb. 2).

Während das Kino, der Animationsfilm vielleicht einmal ausgenommen, genau jene Charakteristika des präkinematografischen Bewegtbilds nach und nach verdrängt, die es mit dem GIF verbinden – den zirkulären Loop, das repetitive Auf-der-Stelle-Treten der Bewegung vor einem statischen Hintergrund und die uneinheitliche Framezahl –, weichen diese medialen Qualitäten in pornografische Peepshows, aber auch in die Film- und Medienkunst aus, wo sie als medientechnische und medienästhetische Strategien dem linearen Erzählkino entgegenstehen und in dieser Hinsicht mit dem GIF und seinen Features parallel geführt werden können.

Für Giorgio Agamben bildet die Obsession mit Körperbewegungen und Gesten, wie sie im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert sowohl in den wissenschaftlichen Anstrengungen der Physiologie, Psychiatrie, Ergonomie,

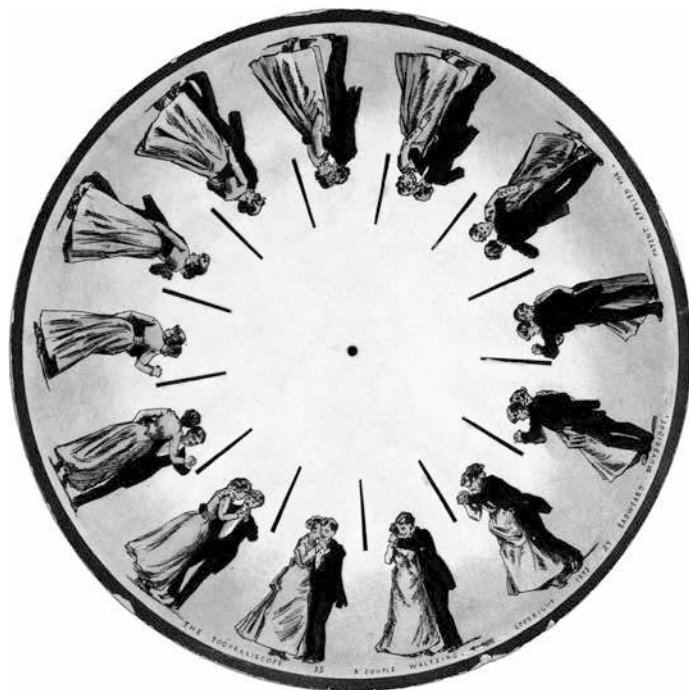


Abb. 2 Zoopraxiskop-Scheibe von Eadweard Muybridge, 1893

²⁰ Ebd.

²¹ Eine der wenigen Auseinandersetzungen mit pornografischen GIFs findet sich bei Tim Keen: *Fleshy motions, temporal sinks: affect and animated gifs*, in: *Porn Studies*, Jg. 3, Nr. 3, 2016, 314–316, [dx.doi.org/10.1080/23268743.2016.1148330](https://doi.org/10.1080/23268743.2016.1148330).

Arbeitswissenschaft und Kunstgeschichte, aber auch im Roman, der Lyrik, dem Tanz, dem Stummfilm etc. beobachtet werden kann, den Anlass für ein zeitdiagnostisches Argument, das dem damaligen Bürgertum einen Verlust seiner Gesten bescheinigt und es genau aus diesem Grund als von ihnen besessen erklärt. In seinen «Noten zur Geste» spricht er der Geste ein medienreflexives, wenn nicht medienphilosophisches Potenzial zu, insofern sie nicht nur kommunikativ wirksam wird, sondern Medialität als solche zum Thema macht: «Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit [medialità], das Sichtbarmachen eines Mittels [mezzo] als solches. Sie lässt das In-einem-Medium-Sein [l'essere-in-un-medio] des Menschen erscheinen und öffnet ihm auf diese Weise die ethische Dimension.»²² Der Geste eignet auf diese Weise ein ähnlicher Doppelcharakter wie dem Bild: zwischen Zeigen und Sich-Zeigen.

Besondere Bedeutsamkeit in Agambens Theorie der Geste kommt einerseits dem Bild, andererseits dem Tanz zu. Gilles Deleuze' Theorie vom Bewegungs-Bild des Kinos weitet er auf die Situation des Bildes in der Moderne im Allgemeinen aus. Wenn ein Bild, wie er mit Bezug auf Deleuze, Muybridge, aber auch auf die Sportfotografie erklärt, so von der «antinomischen Spannung» zwischen dem Stillstellen einer Bewegung und der gleichzeitigen Bewahrung der *dynamis* dieser Bewegung beseelt sei, sollte man weniger von einem Bild als vielmehr von einer Geste sprechen.²³ Das Kino, so Agamben, «führt die Bilder in die Heimat der Geste zurück».²⁴ Der Tanz wiederum sei genau dann und deshalb Geste, wenn und weil er «nichts anderes ist als die Austragung und Darbietung des medialen Charakters der Körperbewegungen».²⁵ Gabriele Brandstetter greift diesen Gedanken zum Zusammenhang von Geste und Tanz auf und spitzt ihn zu, indem sie, insbesondere im modernen Tanz, die deiktische Seite des Tanzes zugunsten eines reinen Sich-Zeigens in Auflösung begriffen sieht: «Nicht als <Botschaften> erscheinen die Gesten im Tanz, sondern als Einheiten, in denen Bewegung auf sich selbst weist.»²⁶

Geste und Tanz soufflieren damit die Antwort auf gleich zwei Fragen, die mit der Medienkultur des GIFs verbunden sind: Erstens diejenige danach, auf welches Bedürfnis der exzessive Einsatz von Animated GIFs im Web der ersten Stunde antwortet, und zweitens die Frage danach, warum die körperliche Bewegung und der Tanz zu einem solch erfolgreichen Motiv und Bildobjekt werden konnten. Wenn wir Agamben respektive Brandstetter darin folgen, dass die Geste pure Potenzialität oder Medialität zum Ausdruck bringt und dass der Tanz die Geste quasi bereinigt, sie befreit von ihrem Etwas-bedeuten-Müssen, dann kann es gar nicht weiter verwundern, dass das Zappel- oder Tanz-GIF am Anfang der Netzkultur steht und die Karriere machen sollte, die ihm noch heute höchste Popularität beschert. Denn dann ließe sich das GIF als Ursache und Garant des sogenannten Sozialen der Netzkultur verstehen, weil es einzig und allein einem Zweck dient – der Herstellung und Aufrechterhaltung der Kommunikation – und in diesem Sinne eine rein phatische Funktion erfüllt. Das Zappelgif, in der Frühzeit des Netzes in den meisten Fällen das einzige dynamische Element

²² Giorgio Agamben: *Noten zur Geste*, in: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Zürich, Berlin 2001, 53–62, hier 60 (Einfügungen i. Orig.).

²³ Ebd., 58.

²⁴ Ebd., 59.

²⁵ Ebd., 60.

²⁶ Gabriele Brandstetter: *Gesten und Gags – im modernen und zeitgenössischen Tanz*, in: Erika Fischer-Lichte, Christoph Wulff (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung und Praxis*, München 2010, 254–265, hier 254.

auf ansonsten völlig statischen Seiten, bringt nicht mehr, aber eben auch nicht weniger zum Ausdruck als Kommunikabilität als solche und ist gleichbedeutend mit «Hello, I have a website» oder «Welcome to my home page». So wie der Loop immer wieder zu seinem Anfang zurückkehrt, kommuniziert das GIF die Tautologie seiner Kommunizierbarkeit. Dem Dancing Girl kommt dabei eine herausgehobene Funktion zu. In seinem In-eins-Fallen von medialem Zappeln und körperlichem Zappeln kann es als Reflexionsfigur dieser Funktion des GIFs für die beginnende Netzkultur verstanden werden. Tanzen wird hier *als* Tanzen vorgeführt. Das Dancing Girl ist bereits eine Geste zweiter Ordnung, deren quasi-epistemologischer Einsatz im Offenlegen der Potenzialität nicht nur des Tanzes als Geste, sondern des Zappelgifs als Geste liegt.

II. The Future of Television. Das Nachleben der Bilder

Wenngleich das Dancing Girl in Gestalt des *Real Dancing Girl*, dem GIF eines _einer anonymen Tumblr-User_in, ein getreues Remake erfahren hat – inklusive des schwarzen Pixels – und sich in technischer Hinsicht von Kontinuität sprechen lässt, müssen doch Verschiebungen und Brüche zwischen GIF 1.0 und GIF 2.0 konstatiert werden, und zwar sowohl seine dominante ästhetische Erscheinungsweise als auch die mit ihm verbundenen Bildpraktiken betreffend.²⁷ Tanzt das GIF 1.0 selbst, bildet der Tanz für das GIF 2.0 wenngleich ein privilegiertes, so doch nur noch ein Bildmotiv unter anderen. Wanda Strauven hat in einem kürzlich erschienenen Artikel die Unterschiede zwischen den beiden GIF-Arten sehr ausführlich herausgearbeitet, die sie ebenfalls GIF 1.0 und GIF 2.0 nennt. So weist sie überzeugend und unter Bezug auf Olia Lialina darauf hin, dass im Unterschied zum GIF 1.0., welches dank seiner Transparenzfunktion zum integralen Bestandteil ganzer Seiten werden kann, das GIF 2.0, vor allem in Form der geloopten Clips, eher <Inhalt> von Seiten und weniger Teil von ihnen ist.²⁸

Ungebrochen ist auch beim GIF 2.0 ohne Zweifel jedoch das Interesse an Geste und Gebärde. Besonders interessant erscheint das GIF 2.0 dort, wo es sich als eine Form der bewegtbildbasierten Kommunikation etabliert und wo es als Antwort auf andere Bilder oder auch Texte in Onlineforen, *comment threads*, Chats, Online-Rollenspielen, Fan-Fiction etc. verwendet wird. GIFs tragen in diesen Zusammenhängen genau dort das Gestische und Non-Verbale der Kommunikation wieder ein, wo es durch textbasierte computervermittelte Kommunikation ersetzt wurde. In den Worten Andreas Hetzels: «Die Geste steht hier für ein verkörpertes, adressiertes, je konkretes Sagen, das jedem gesagten Gehalt vorausgeht. In der Geste eröffnet sich allererst die Möglichkeit einer Kommunikation [...]»²⁹ Dies geht so weit, dass für Smartphone-Betriebssysteme Tastatur-Apps entwickelt wurden, die die Buchstaben durch auswählbare GIFs ersetzen. Internetseiten und Apps wie Giphy oder Gifuniverse müssen vor dem Hintergrund von Agambens medienhistorischer These in der Aby Warburgs

²⁷ *Real_Dancing_Girl, realdancinggirl.tumblr.com/WHOAMI* (4.9.2019).

Die Seite bezieht sich auf die Arbeit von Olia Lialina.

²⁸ Vgl. Strauven: *Let's Dance*.

²⁹ Andreas Hetzel: *Jenseits von Stimme und Schrift. Anmerkungen zu einer Rhetorik der Geste*. Vortrag auf der 6. interdisziplinären, internationalen Graduiertenkonferenz an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen/Nürnberg: «Grenz//Gänge. Kultur – Medien – Ökonomie», 5.–7.11.2004, siehe auch www.gradnet.de/drupal/?q=node/28 (4.9.2019).

Atlasprojekt und das Kino die Schlüsselpositionen zur Wiedergewinnung der verlorenen Geste besetzen, als veritable Archive filmischer – und televisueller – Gesten verstanden werden.

Kritik an einer Sichtweise, die von Agambens These ausgehend das Kino als sichtbares Gestenvokabular begreift, übt allerdings Gertrud Koch:

Aus den Filmen lernen wir die Gesten der Kultur, wir lernen, wie man die Haare zurückwirft, wie man fest um das Whiskeyglas greift, um Virilität zu markieren, wie man die Gesten der Augenbrauen bedient etc. etc. etc. Allerdings erscheinen die Gesten der Filmschauspieler meist a-brechtianisch als naturalisierte Körpertechniken, zu denen wir selbst uns mimetisch nachahmend statt beobachtend-kritisch verhalten. Im Kino führen die Schauspieler das Gestenrepertoire der Kultur und Gesellschaft vor, ohne es uns als solches zu zeigen.³⁰

Genau hier liegt der entscheidende Unterschied zwischen dem Originalmaterial des Films oder Fernsehens und den daraus extrahierten GIFs. Das GIF befreit die Geste zunächst aus ihrem filmischen oder televisuellen Kontext, d. h. etwa ihrem Platz in der Kausalkette von Ereignissen eines Films. Es ersetzt narratives Telos durch radikale Offenheit. Dieser dekontextualisierte Status der Geste, potenziert noch durch den konstitutiven Loop des GIFs, verschafft ihr zuallererst die Potenzialität des Agamben'schen Gestenbegriffs. Ich zitiere noch einmal Agamben zum Tanz als Geste:

Zwischen Möglichkeit und faktischer Wirklichkeit, worin er sich erschöpft, führt der Tanz ein mittleres Sein, in dem Potenz und Akt, Mittel und Zweck sich ausgleichen und einander hervorbringen. Dieses Gleichgewicht, das das eine im anderen enthüllt, ist keine Negation, wohl aber eine wechselseitige Exposition, nicht Stasis, sondern wechselseitiges Beben der Potenz im Akt und des Aktes in der Potenz.³¹

Der dekontextualisierte, befreite Zustand der Geste ermöglicht es ihr zugleich, zu einem idealen Objekt der Zirkulation und Kommunikation in einer Ökologie der Netze zu werden. Der Bewegungsexzess des Loops bewahrt sie dabei im Gebrauch davor, einfach rekontextualisiert zu werden. Seine Repetitivität ist der Garant für den Erhalt ihrer Potenzialität.

Exzess und Wiederholung sind auch die Stichworte für meinen letzten Punkt. Für Agamben, durch dessen Brille ich mich dem GIF als Geste und seiner Medienkultur genähert habe, sind die Geste und ihre Theorie nicht Selbstzweck, sondern die Bedeutung der Geste liegt in ihrer besonderen Handlungsdimension und – damit verbunden – ihrer ethisch-politischen Motiviertheit. Das pragmatische Besondere der Geste ist ihr Status eines Dazwischen, zwischen Handlung als Vollzug (*praxis*) und Handlung als Herstellung (*poiesis*): «Die Geste ist also dadurch gekennzeichnet, dass man in ihr weder etwas hervorbringt bzw. macht noch ausführt bzw. handelt, sondern etwas übernimmt und trägt.»³² Gerade dieses Übernehmen und damit auch Annehmen charakterisiert gleich in doppelter Hinsicht den spezifischen Handlungszusammenhang des GIFs 2.0. Denn die Kultur des GIFs ist auch in Zeiten der totalen Durchkommerzialisierung des

³⁰ Gertrud Koch: Die Gesten des Films, die filmische Geste – Gibt es einen Gestus des Films?, in: Fischer-Lichte, Wulff (Hg.): *Gesten*, 145–153, hier 146.

³¹ Die um zwei Abschnitte erweiterte Version des Textes von Agamben findet sich in: Jutta Georg-Lauer (Hg.): *Postmoderne und Politik*, Tübingen 1992, 97–107, hier 107.

³² Agamben: *Noten zur Geste*, 59.

Netzes – und dies ist eine weitere formatspezifische Kontinuität – eine Kultur der *commons*, in diesem Fall eine Kultur der Zuschauer_innen.³³ Letztere betrachten das Kino und das Fernsehen a posteriori auf ihre gestische Verwertbarkeit hin, übernehmen Bilder, nehmen sie an, d. h. appropriieren sie, decken vielleicht gänzlich andere filmische Qualitäten in ihnen auf als ihre narrativen. Sie deuten sie und deuten sie um, etwa durch <falsche Untertitel> und beziehen sie auf das Aufführen der eigenen Identität und Geschichte im Alltag. Ein für diese Logik einschlägiges Blog, dabei nur ein Beispiel unter vielen, die ähnlich funktionieren, ist *PhD Stress. The life of a queer grad student unfolded*.³⁴ Dieses Blog ist besonders brillant dort, wo die Imagination und Planung eines Ereignisses, etwa ein Vortrag oder ein Bewerbungsgespräch, bebildert wird mit einem großen Auftritt, nur um es gleichzeitig mit einem ironischen *cat-fail*-GIF zu konterkarieren. Von der Gefahr einer Naturalisierung des Gestischen kann im *social web* und seinen GIFs damit keine Rede sein. In der Repetitivität des Loops und der Serialität des Nebeneinanders der gleichen Gesten, aus denen ich in den entsprechenden Datenbanken auswählen kann, um mein Leben bildlich zu kommentieren, werden, etwa im Fall einer Geste des Haarewerfens, Kategorien der Identität wie <Geschlecht> als «seriell eingeübte permanente Aktualisierung kultureller und sozietärer Einschreibungen»³⁵ nicht nur zelebriert, sondern ofengelegt. Die damit unweigerlich einhergehende verschiebende Wiederholung, die den Kern subkultureller Entwürfe ausmacht, wird so zum Kern und performativen Gag unzähliger Blogs.

Die Bildpraktiken des GIFs 2.0 sind damit also selbst Gesten, Gesten des Annehmens und Übernehmens, aber eines reflexiven Übernehmens, das sowohl um den performativen Charakter als auch um die mediale Verfügbarkeit von Rollenmodellen, Identitäten und Körperlichkeiten weiß, die die Selbststilisierungen und Inszenierungen alltäglichen Handelns immer schon beeinflussen. Das Gestische des Kinos, das für Agamben zugleich das Politische des Kinos darstellt, wird in der Medienkultur des GIFs 2.0 zu einer Formatpolitik der Zuschauer_innen.

³³ Vgl. auch Uhlir: *Playing in the Gif(t) Economy*.

³⁴ Siehe phdstress.com/ (4.9.2019).

³⁵ Karin Bruns: *Vom freien Ausdruck uniform(iert)er Körper. Geste und Tanz zwischen narrativem Kino und den experimentellen Filmen* Miranda Pennels, in: Reinhold Göring, Timo Skrandies, Stephan Trinkaus (Hg.): *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Bielefeld 2015, 199–214, hier 201.



Abb. 1 Susanne Brügger: *10314*, 29,7 × 39 cm, Selbstverlag, 1986
(Orig. in Farbe)

INDESIGN ALS METHODE?

Wahrnehmungstheoretische Überlegungen zu analogen und digitalen Displaykulturen der Fotografie

Da der Raum kein Zentrum hat, ist er auch umkehrbar.

Dieser Satz steht nicht nur im *Reich der Zeichen* von Roland Barthes,¹ sondern auch auf der ersten Doppelseite des Fotobuchs *10314* von Susanne Brügger (Abb. 1). Ihre Arbeit zum Porträt verhandelt das Buch nicht als Raum, sondern als Display, als variabel beispielbare und potenziell unendlich gedachte Fläche. Das Porträt wird in seiner tiefenpsychologischen Anlage gestört und zu einer Reihe von Rechtecken unterschiedlichster Qualität, die wie *overlapping windows* die Doppelseite bevölkern. Das Buch kennt kein Zentrum und ist auch für die Lesenden umdreh- oder umkehrbar, da Brügger einem Computerprogramm und damit dem gelenkten Zufall die wichtigsten gestalterischen Entscheidungen überließ.²

Barthes' Satz adressiert aber auch eine der Thesen dieses Beitrags. Einen Raum – egal ob Buch oder Wand – als Display, als variabel beispielbare und potenziell unendlich gedachte Fläche wahrzunehmen, ist weder Folge noch <Eigenschaft> digitaler Layoutprogramme. <InDesign als Methode> heißt somit auch, die Kontinuität von künstlerischen Positionen zu betonen, die vor und nach InDesign die Doppelseite im Fotobuch primär als Display konzeptualisieren.

Ein Display, soviel sei terminologisch vorausgeschickt, ist ein Präsentationsmodus und Zeigesystem, das im künstlerischen Kontext vorkommen kann, aber nicht muss.³ Kunstwissenschaftlich ist der Displaybegriff in jüngster Zeit vor allem durch die Forschungen von Ursula Frohne, Anette Urban und Lilian Haberer definiert und ausdifferenziert worden.⁴ Ausstellungsdisplays und somit Orte «ästhetischer Ordnungen» – und um jene Displays als Buch, Wand und Screen soll es in diesem Beitrag gehen – sind vor allem durch die «Oberfläche als verbindende[s] Element zwischen Publikum und Objekten» gekennzeichnet, die dadurch – so fassen sie die Forschungen zum Display zusammen – einen «Dialograum» zwischen Subjekt, Raum, Architektur und Objekt» ermöglichen.⁵ Jener Raum ist allerdings

¹ Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/M. 1981, 149.

² Brügger nutzte dafür den «BASIC für den Sinclair ZX81, einen der frühen Computer für Musiker, bei dem es sich mehr um einen eingebildeten Taschenrechner handelte. Dieses Programm bestimmte nur die Koordinaten der jeweils linken oberen Ecke und die rudimentären Angaben wie viele und welche Bilder pro Seite, Drehung, Qualität etc.» E-Mail von Susanne Brügger, 7.9.2019.

³ Das Display wurde z. B. von Walter Kiesler in seinem Handbuch zum Ladendesign thematisiert. Vgl. Walter Kiesler: *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, New York 1930. Verschiedene Semantisierungen des Displays sind hier zusammengefasst: Christine Haupt-Stummer: *Display – ein umstrittenes Feld*, in: ARGE schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien u. a. 2013, 93–100.

⁴ Vgl. Ursula Frohne, Lilian Haberer, Anette Urban: *Displays und Dispositive. Ästhetische Ordnungen*, in: dies. (Hg.): *Display/Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*, Leiden u. a. 2019, 9–58.

⁵ Ebd., 11, 17, 18.



Abb. 2 *Werkbundaussstellung Film und Foto (FiFo) von László Moholy-Nagy, John Heartfield, El Lissitzky u. a., Städtische Ausstellungshallen Stuttgart, 1929 (Orig. in Farbe)*

⁶ Vgl. Jens Schröter: *Statt einer Einleitung: Versuch zur Differenz zwischen dem Medialen und dem Display*, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien und Kulturwissenschaften*, Jg. 6, Nr. 2, 2013; *Display I: Analog*, hg. v. Jens Schröter, Tristan Thielmann, 2006, 7–12, hier 7. ⁷ Ebd., 8.

⁸ Zit. n. Frohne, Haberer, Urban: *Displays und Dispositive*, 20.

⁹ Tristan Thielmann: *Statt einer Einleitung: Eine Mediengeschichte des Displays*, in: *Navigationen*, Jg. 6, Nr. 2, 2013, 13–30, hier 29.

¹⁰ Johanna Drucker bezeichnet das GUI außerdem als «*encounter between systems*». Vgl. Johanna Drucker: *Reading Interface*, in: *PLMA*, Bd. 128, Nr. 1, 2013, 213–220, hier 216.

¹¹ Näheres u. a. hier: Lilian Haberer, Ursula Frohne: *Kinematographische Räume – Zur filmischen Ästhetik in Kunstinstallationen und inszenierter Fotografie. Einführung*, in: dies. (Hg.): *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012, 9–52.

¹² Vgl. Ursula Frohne: *Situative Displays eines Kinos im «erweiterten Feld»*, in: Frohne, Haberer, Urban: *Display/Dispositiv*, 101–138, hier 106f.

¹³ Näheres u. a. hier: Alessandra Mauro (Hg.): *Photoshow. Landmark Exhibitions that Defined the History of Photography*, London 2014.

immer durch die Sichtbarkeit des Displays und die Unsichtbarkeit der dahinter- oder darunterliegenden Operationen gekennzeichnet, wie es bereits in der frühesten begrifflichen Verwendung des Displays als Schaufenster der Fall war, das die dahinterliegende Ladenfläche verbarg.⁶ Bei Displays geht es somit auch um «Komplexitätsreduktion(en) – mit einer Eigenlogik».⁷

Die flache Zeigefunktion ist auch für die hier verhandelten Displays elementar, wobei die Latenz der präsentierten Objekte auf den Displays ihre Kontinuität betont. Dass Wand, Buch und Screen unterschiedliche Medien mit unterschiedlichen Funktionen sind, muss an dieser Stelle sicher nicht extra betont werden. In den hier vorgestellten Arbeiten werden sie aber als Displays semantisiert, wobei sie sowohl nach Manovich «frontal zugänglich und rechtwinklig begrenzt»⁸ als auch nach Thielmann «ubiquitär»⁹ angesehen werden: als tendenziell unendliche Fläche voller Rechtecke, die aber, und damit unterscheidet sich das Display vom GUI (*Graphical User Interface*), keine direkten Handlungsoptionen für die Benutzenden vorsehen.¹⁰ Wir haben bei den hier verhandelten Displays nicht die Möglichkeit, etwas anzuklicken, es gibt keine Inputgeräte, keinen sensiblen Screen, keine Maus, keinen Joystick.

Als Begriff ist das Display anderen Begriffen wie dem Screen, dem GUI, dem Buch oder der Wand übergeordnet, weil es kein Objekt, sondern eine Funktionsweise und eine ästhetische Anordnung bezeichnet, die jederzeit auch aus GUIs, Screens, Wänden und Büchern bestehen könnte. Wenn Displays weniger Objekte als Verfahren sind, kann man verschiedene Medien, die Wand, das Buch, den Screen, als Displays verstehen.

I. Installative und informatische Displays

Installative Ausstellungsformate sind älter, als man denken würde. Frühe freie Displayformen finden sich nicht erst bei Richard Hamilton und der britischen Independent Group, die in einer Ausstellung mit dem sprechenden Namen *an Exhibit* 1957 letztendlich die Zeige- und Bewegungsregimes,¹¹ die Ausstellung selbst ausstellten, sondern schon mehr als 30 Jahre früher: Eine der ersten und folgenreichsten war die *Raumstadt* von Friedrich Kiesler von 1925. Das interaktive, modulare Trägersystem sollte durch Radio, Film, Werbung und andere Informationsträger das multisensorische Erlebnis «Stadt» erfahrbar machen. Es war in die Zukunft gerichtet und darauf aus, die lineare Präsentation von Bildern zu unterlaufen, um jede Form des Dekorativen zu vermeiden. Kiesler wollte die Installation sogar mit lichtempfindlichen

Platten ausstatten, damit man nicht nur Bilder senden, sondern auch empfangen konnte.¹² Die Form, die er dafür kreierte, schwebte an der Decke und ließ den Gedanken nicht unwahrscheinlich erscheinen, dass er Mitglied der De-Stijl-Bewegung war. Für die fotografische Entwicklung muss an dieser Stelle natürlich auch auf die Werkbund-Ausstellung *Film und Foto* von 1929 aufmerksam gemacht werden (Abb. 2).¹³ Dieses Ausstellungsdesign – unter anderem verantwortet durch László Moholy-Nagy, John Heartfield sowie El Lissitzky – verband Ästhetiken einer musealen mit jenen einer Messearchitektur.

Doch diese Displayformen, auch wenn sie dezidiert rektangulär konzipiert waren, wollten von der Wand weg den Raum und damit auch die Betrachtenden agentivieren. Die Arbeiten, die ich besprechen möchte, wollen dezidiert zur Wand hin. Die Wand und die Seite sind für sie potenziell unendlich gedachte Weißräume, die als Flächen erfahrbar werden sollen.

Die Arbeiten eint aber noch ein anderer – nicht weniger entscheidender – Aspekt: Sie sind ohne ihr Trägermaterial undenkbar, sie existieren nicht unabhängig von ihm. Susanne Brügger, Volker Heinze und Roe Ethridge arbeiten nicht mit Serien von Fotografien, die dann irgendwie ins Buch oder an die Wand zu bringen sind:¹⁴ Die Wand oder das Buch bestimmen ihre Serie, die Auswahl, die Anordnung, die Kommunikation, die Bild und Träger führen.¹⁵

Neben der Verwendung von Displays im Ausstellungsdesign gibt es noch eine technikhistorische Geschichte, die hier nicht unterschlagen werden soll und die die Vorstellung des Displays als Seite konkretisiert. InDesign ist ein Programm, das die Doppelseite als Grundlage editorischer Entscheidungen geprägt hat. Die Software kann vieles, aber als Wand, als Projektionsfläche zeigt sie voreingestellt eine Doppelseite. Diese Form des vergleichenden Sehens ist nicht folgenlos geblieben und geht mit der gedruckten Buchdoppelseite konform, wobei beide nicht deckungsgleich sind. Die Verbindung von Monitordisplay und Papier ist nämlich nicht arbiträr und kann technikhistorisch belegt werden: Die ersten PCs mit einem grafischen User-Interface wurden 1972 von dem etablierten Kopiergeräte-Hersteller Xerox verantwortet. Und die Monitore jener Xerox Alto PCs hatten auch nicht von ungefähr die Form eines hochrechteckigen DIN-A4-Papiers (Abb. 3). *What you see is what you get*, lautete das Ziel: Das, was auf dem Monitor erschien, konnte 1:1 auf Papier übertragen werden. WYSIWYG ist durch eine Programmiersprache möglich gemacht worden, die maßgeblich von John Warnock entwickelt wurde, übrigens der gleiche Entwickler, der – als er Xerox 1980 verließ – Mitbegründer von Adobe Systems wurde und dort mit Postscript eine Sprache entwickelte, die das Grafikdesign und das Print-Publishing vollständig transformierte. Nun konnten Wörter und Buchstaben auf



Abb. 3 Xerox Alto, der am PARC entwickelte erste Computer mit grafischer Benutzeroberfläche und Maus

¹⁴ Ich «überspringe» hier bewusst Wolfgang Tillmans, z. B. sein Fotobuch *Neue Welt* (2012) mit überlappenden Bildlayouts. Vgl. zu Tillmans: Bettina Dunker: *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, Paderborn u. a. 2018; Felix Thürlemann: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, München 2013.

¹⁵ Ob sie dann noch in Serien arbeiten, muss mit Dunker zweifelhaft erscheinen. Sie macht deutlich, dass es einen Punkt gibt, an dem der Plural die Serie überfordert. Martina Dobbe sieht dagegen eine Serie erst enden, wenn die «Äquivalenz der einzelnen Elemente verloren» geht und «Wiederholung und Variation eines bestimmten Bildmusters» in der Masse versinkt. Martina Dobbe: *Einsheit und Vielheit. Zur Bildökonomie des Seriellen*, in: Emmanuel Alloa, Francesca Falk (Hg.): *Bildökonomie. Haushalten mit Sichtbarkeiten*, München 2013, 29–53, hier 39; Dunker: *Bilder-Plural*, 12.

jede Größe skaliert und in jeden Winkel gedreht und komplexe Textgrafiken ermöglicht werden.¹⁶

Dieser technikhistorische Anriss ist buchgeschichtlich allerdings mehr als vorbereitet worden: Die Doppelseite war auch analog oft das Kernstück dessen, was designt wurde. Tom Gretton hat in seinen Arbeiten zur Journalliteratur vor allem die «commodity form» als taxonomisches Element der Gestaltung betont.¹⁷ Und auch Bücher und die aus ihnen abgeleiteten digitalen Layoutprogramme besitzen als Grundlage eine Taxonomie, die sich nicht nur aus ihrer Lesbarkeit, sondern auch aus ihrer Druck- und Verteilbarkeit herleiten lässt.¹⁸ Seine quantitative Untersuchung zur illustrierten Zeitschrift zeigt auch, dass es nichtsymmetrische Layouts – also Layouts mit mehreren Bildern pro Seite, die nicht zentriert angeordnet waren – bereits vor 1850 gab.¹⁹ Er weist nach, dass schon 1860 die Gestalter_innen die Seite, nicht den Artikel, zur Layout-Grundlage machten, auf der Text und Bilder gewichtet wurden.²⁰ Carlos Spoerhase bestätigt diese Tendenz auch für die sogenannte Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Ihm zufolge betonten in den 1920er Jahren Theoretiker des Buches wie Valéry, Benjamin und Moholy-Nagy angesichts der «ästhetischen Innovationsvorgaben ephemerer Drucksachen wie Zeitungen, Zeitschriften und Plakate» vor allem die Doppelseite des Buches und vernachlässigten seine Taktilität und Räumlichkeit.²¹ Spoerhase macht das u. a. anhand von Valérys Beschäftigung mit Mallarmé deutlich, der sich explizit zur Vorbildhaftigkeit vom Plakat- für das Buchdesign geäußert hatte.²²

Während Photoshop kürzlich seinen 25. Geburtstag feierte, ist InDesign – bei dem Adobe-Produkte – gerade volljährig geworden.²³ Analog zur Forschung zum Einfluss von Photoshop auf die digitale Fotografie,²⁴ stellt sich die Frage, wie digitale Layoutprogramme den Buchmarkt verändert haben.

II. Affordanz

Den Aspekt der installativen Kopplung von Fotografie und Fläche kann man theoretisch mit dem Begriff Affordanz versehen. Über diesen aus der Wahrnehmungspsychologie²⁵ geborgten Terminus, der von James J. Gibson geprägt wurde, lässt sich auch ein Bezug zur Medienökologie herstellen, da Gibson vor allem den ökologischen Wert der Affordanz oder des Angebots betont, das die Umwelt der Wahrnehmung macht. Die Archäolog_innen Christina Tsouparopoulou und Diamantis Panagiotopoulos und der Ethnologe Richard Fox haben Gibsons Ansatz wie folgt umrissen:

Er argumentierte, die natürliche Wahrnehmung unserer Welt sei eine direkte, die nicht auf Ideen/Vorstellungen als Mittler angewiesen sei. Zudem würden nicht die Eigenschaften der Objekte wahrgenommen, sondern ihre Affordanzen – jene Handlungsoptionen also, die uns unsere Umwelt in verschiedenen Formen anböte.²⁶

Es gilt also, die Affordanzen einer weißen Fläche in den Blick zu nehmen und dabei die Wechselbeziehung zu betonen: zwischen Fläche und künstlerischer

¹⁶ Vgl. Jacob Gaboury: 3. What You See Is What You Get, in: *Still Searching ...* [Blog des Fotomuseums Winterthur], 21.6.2019, www.fotomuseum.ch/de/explore/still-searching/articles/156292_what_you_see_is_what_you_get (4.12.2019).

¹⁷ Tom Gretton: *The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris*, in: *Art History*, Bd. 33, Nr. 4, 2010, 680–709, hier 682.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. ebd., 693.

²⁰ Vgl. ebd., 695.

²¹ Carlos Spoerhase: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne*, Göttingen 2016, 9.

²² Vgl. ebd., 15.

²³ Selbstverständlich gibt es noch andere digitale Layoutprogramme als InDesign. Älter und bei vielen Grafiker_innen beliebter ist z. B. QuarkXPress, eine Software, die 1987 für den Apple Macintosh veröffentlicht wurde.

²⁴ Vgl. z. B. Mostakin Tushar Wahab: *Digital Catharsis, Photoshop as Art. A perspective shifting mechanism to alter interpretations of visual language*, University of New South Wales 2012 [Master-Thesis].

²⁵ Methodisch habe ich diesen Ansatz gewählt, da er sich gut mit den wahrnehmungsphilosophischen Überlegungen von Manfred Sommer, die ich unter Punkt VI thematisieren werde, kombinieren lässt.

²⁶ Richard Fox, Diamantis Panagiotopoulos, Christina Tsouparopoulou: *Affordanz*, in: Thomas Meier, Michael R. Ott, Rebecca Sauer (Hg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin 2015, 63–70, hier 64. Die kulturwissenschaftliche Verwendung des Begriffs nähert sich auch Konzepten der ANT an, z. B. wenn es um Verwendungsvorgaben und die Implementierung derselben geht. Vgl. Andréa Belliger, David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006.

Inanspruchnahme, aber auch zwischen Fläche und Rezipierenden, wobei die Fläche selbstverständlich nichts ist, was vorgängig ist, was immer schon da war. Sie wird ebenso gemacht wie der Stuhl, der einem das Sitzen anbietet.

Durch diese begriffliche Brille betrachtet, interessieren mich die wechselseitigen Angebote von Displays – als Wand, als Foto, als Seite oder als Screen – im Hinblick auf ihr Trägermaterial. Welche kulturellen und materiellen Beziehungen werden aktiviert und welche Rolle spielen Digitalisierung und Layoutprogramme?



III. Susanne Brügger: «10314», 1986

Susanne Brüggers Arbeit *10314* existiert sowohl als Wandarbeit als auch als Buch (Abb. 4). Das Computerprogramm, mit dem sie die Anordnung der Bilder dem gelenkten Zufall überließ, bestimmte nicht nur die Anordnung, sondern auch die Qualität der Tonwerte. So entstanden nicht nur *overlapping windows*, sondern unterschiedliche Ebenen wechselnder Transparenz sowie wechselnder Qualität, Brüggers Verfahren betonte damit eine mediale Eigenschaft der Fotografie, die seit Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz als fester Teil ihrer Medienspezifität gilt: die Reproduzierbarkeit.²⁷

Während überlappende Monitorfenster bezugslos zueinander als «schweben[de]» Ebenen konzipiert sind,²⁸ durchdringen sich die Porträts bei Brügger und treten miteinander in Kontakt. Und zwar nicht trotz, sondern wegen ihres ungesättigten Status, ihres Daseins als *poor images*.²⁹ Das «schlechte», transparente Bild wird in ihrer Arbeit zum kommunikativ verbindenden Bild. Damit hat sie lange vor Bitraten und JPEG-Komprimierungen den schnellen Teilbarkeitslogiken des Internets eine Eigenschaft vorexerziert, die erst die Digitalisierung realisieren konnte: je «schlechter» das Bild, desto kommunikativer, desto leichter ist es teilbar. Und desto eher bleibt es Fläche, während die opaken *overlapping windows* das Display «über die rechteckige, materielle Einfassung des Monitors hinaus potenziell unendlich fortsetzen», wie Margarete Pratschke verdeutlicht.³⁰

Wie das Display ist auch das Gesicht eine Schnittstelle zur Welt. Indem Brügger mit eigenen, aber auch mit gefundenen Fotografien arbeitet und relevante Gestaltungsprozesse zufallsgeneriert werden, entscheidet sie sich, den

Abb. 4 *10314* von Susanne Brügger im Museum Folkwang Essen, 1986 (Orig. in Farbe)

²⁷ Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M. 1996.

²⁸ Margarete Pratschke: «Overlapping windows». Architektonische Raumkonzepte als Vorbilder des digitalen Bildraums grafischer Benutzeroberflächen, in: Jörg H. Gleiter, Norbert Korrek, Gerd Zimmermann (Hg.): *Die Realität des Imaginären: Architektur und das digitale Bild*, Weimar 2008, 211–218, hier 211.

²⁹ Vgl. Hito Steyerl: *In Defense of the Poor Image* (2009), in: Fotomuseum Winterthur, Museum Folkwang (Hg.): *Manifeste! Eine andere Geschichte der Fotografie*, Göttingen 2014, 363–369.

³⁰ Pratschke: «Overlapping windows», 212.



Abb. 5 *Der Schein des Vertrauten* von Volker Heinze im Museum Folkwang Essen, 1986 (Orig. in Farbe)

³¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, 258.

³² So der Titel eines Kapitels in der Anthologie von Petra Löffler und Leander Scholz (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln 2004.

³³ Aus einem Gespräch mit dem Künstler am 9.9.2019. Wobei man erwähnen sollte, das zahlreiche Arbeiten der Ausstellung installativ gehängt waren und Ute Eskildsen die Künstler_innen explizit dazu ermutigte. Das Fotobuch +—o wird seit Jahren als Wiederveröffentlichung vom Steidl Verlag angekündigt.

³⁴ Aus einem Gespräch mit dem Künstler am 9.9.2019.

³⁵ Ute Eskildsen: *Die Realitäten der Bilder*, in: dies. (Hg.): *Reste des Authentischen. Deutsche Fotobilder der 80er Jahre*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Essen 1986, 6. Der Katalog wurde übrigens auch von Volker Heinze designt.

³⁶ «Das genannte Format entspricht einer maximalen ökonomischen Größe für Auflagenbücher. Die meisten Buchbindemaschinen können eine Rückenlänge von mehr als 32 cm nicht verarbeiten.» Aus einer E-Mail von Volker Heinze, 15.12.2019.

eigenen Anspruch als Bildautorin in Frage zu stellen und nicht die Psychologie, sondern die Kontingenz der Gattung in ihren pluralen Erscheinungsformen zu betonen. «Es ist nicht so einfach, das Gesicht aufzulösen», schreiben Gilles Deleuze und Félix Guattari, denn «[d]as Gesicht ist eine starke Organisation». ³¹ Susanne Brügger versucht diese Organisation zu schwächen und sie in ihren Organisationsprinzipien, in ihrer «facialen Semantik», ³² zu hinterfragen.

IV. Volker Heinze: «Der Schein des Vertrauten», 1986

Dass die «Qualität» von Fotografie ganz unterschiedliche Ausprägungen haben kann, hat auch den Düsseldorfer Fotografen Volker Heinze interessiert. Seine Arbeit *Der Schein des Vertrauten* war im gleichen Jahr, in dem Susanne Brüggers *10314* entstand, in der von Ute Eskildsen kuratierten Ausstellung *Reste des Authentischen* im Museum Folkwang zu sehen (Abb. 5). Und auch von dieser Arbeit existiert ein Fotobuch, das mit 30×40cm ähnlich groß ist wie Brüggers *10314*, parallel entstand und der Wand als Vorbild, aber nicht als Folie diente (Abb. 6). ³³

Ein Küchentisch eröffnet als größter Abzug die Wand und das Buch. Kurz darauf liest man «Es wird geknipst, was auf den Tisch kommt». Das kann man bereits eine Programmatik nennen. Der Tisch ist bei Volker Heinze kein Stilleben, keine kunsthistorische Gattung, sondern sein Küchentisch und eine opake Fläche, in die der_die Rezipierende nicht eintauchen kann. Ebenso wie Susanne Brügger möchte er die Sujets von ihrer «Bedeutung» befreien und vermeidet Symbolik explizit. Im Fotobuch wird tatsächlich oft gezeigt, was auf den Tisch kam. Oder wer am Tisch saß (Abb. 7). «Medienspezifik des Maximalen» nennt Volker Heinze seinen ästhetischen Ansatz. ³⁴ Maximal ist die Ausdrucksqualität, die bei Heinze nicht mit anderen Qualitätsmaßstäben – etwa jenen der *straight photography* – korreliert. Er überzeichnet die Eigenschaften der Fotografie, beispielsweise mit den von Ute Eskildsen so genannten «falschfarbgetauchten Interieur-Köpfe[n]» oder «überpräzise[n] FarbFotogesicht[ern]» ³⁵ (Abb. 8) und mit Ausschnitten, die viel zu eng sind, um so etwas wie ein Motiv zuzulassen. Außerdem produzierte er das Buch im für Buchbindemaschinen größtmöglichen Format, ³⁶ was dazu führte, dass das Buch – wie bei Brügger – weniger als Objekt rezipiert wurde, das man in der Hand hält, sondern als eines, das flach, groß (und potenziell in unendlicher Ausdehnung) auf Tischen liegt. Die damals noch gar nicht so alte Farbfotografie wurde von ihm technisch bis zu dem Maße provoziert, dass sie zurückschlagen



musste. Die Gestaltung der Fläche in der Ausstellung und im Buch betont hier vor allem die Latenz und Kontingenz des Scheins, den Rest des Authentischen. Ohne schützendes Trägermaterial direkt an die Wand geklebt, hat seine Hängung etwas Abstoßendes. Abstoßend in dem Sinne, dass der_ die Betrachtende sofort von der Wand zurückgedrängt wird: Er_sie braucht – wie beim Screen – die ganze Fläche. Diese Wandbehandlung lässt – wie bei Susanne Brügger – sogar Ecken zu: Heinzes Installation ist über zwei rechtwinklige Kanten geführt worden, wobei der an der linken Ecke angebrachte Titel *Der Schein des Vertrauten* typografisch die räumliche Distanz der Wände zu ebenen vermag, während auch die rechte Wand einen flacheren Winkel zu haben scheint: Heinze spiegelt hier seine installative Strategie, indem er seine Serie mit einem großen querformatigen Print ebenso beendet, wie er sie – mit dem Küchentisch – begonnen hat.³⁷

Auch im Buch dürfen nur die opaken Fotos seitenfüllend sein, die transparenten, die, in denen man Raum entwickeln kann, in die man «eintauchen» kann, werden klein gehalten (Abb. 9). Dadurch wird das «eingängigere» Bild abstrakter, der_ die Rezipierende hat Mühe, muss näherkommen, entziffern: eine Ausgleichsbewegung angesichts größerer Bildformate mit opakeren Sujets. Florian Ebner nennt diese visuelle Strategie eine «Verklärung des Bildraums als Übersetzungsform einer amorphen, gesichtslosen und verworrenen Wirklichkeit».³⁸

Abb. 6–9 Volker Heinze: +–0, 30 × 40 cm, Selbstverlag, 1986 (Orig. in Farbe)

³⁷ Dem Küchentisch begegnen die Betrachter_innen ebenfalls abschließend auf der rechten Wand wieder; diesmal als Hochformat.

³⁸ Florian Ebner: Was hat das Bild mit dir zu tun? Über eine rebellische Generation und ihre Suche nach einer anderen Fotografie, in: ders., Felix Hoffmann, Inka Schube, Thomas Weski (Hg.): *Werkstatt für Fotografie 1976–1986*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen u. a., London 2016, 277–287, hier 284.



Abb. 10–13 Roe Ethridge:
Le Luxe, 25,4 × 28,6 cm, London
2011 (Orig. in Farbe)

Und man kann die kleiner und immer kleiner werdende Fotografie auch als optisches Winken, als Abschied verstehen: Die immer minimaler gesetzten Bilder sind die letzten Seiten des Fotobuchs *+–0*.

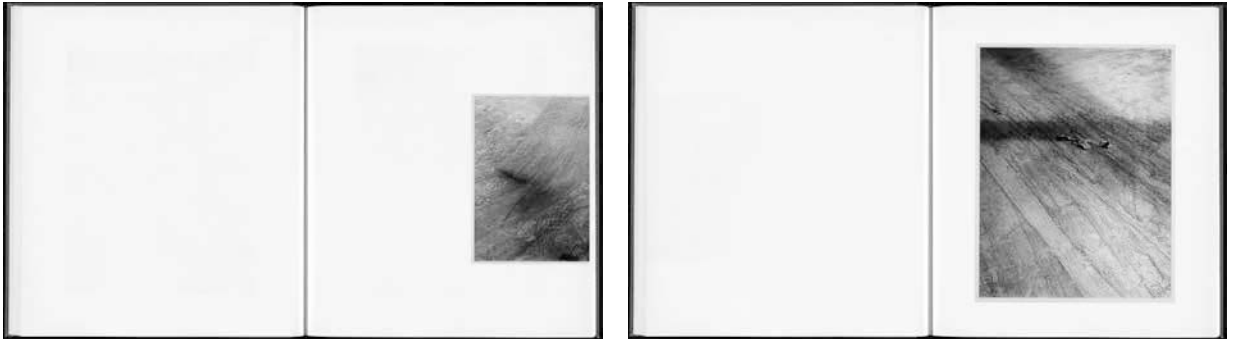
V. Roe Ethridge: «Le Luxe», 2011

Diese Auseinandersetzung mit dem Buch wird digital u. a. von Roe Ethridge fortgesetzt. Der US-amerikanische Fotograf hat in seinem 2011 erschienenen Fotobuch *Le Luxe Material* unterschiedlichster Provenienz verarbeitet: Zeitungsausschnitte, Corporate- und Werbeaufträge werden im Buch ebenso verschmolzen wie Editorials und im Selbstauftrag erstellte Fotografien. Einer der Aufträge war die fotografische Dokumentation des Baus des Goldman-Sachs-Gebäudes in Lower Manhattan, die Ethridge von 2005 bis 2010 anfertigte und die das Grundgerüst des Buches liefert.³⁹

Auf Seite 34 von *Le Luxe* wird das Layoutprogramm – Ethridge arbeitet ausschließlich in InDesign⁴⁰ – dazu verwendet, Größenverhältnisse zu thematisieren (Abb. 10). Zwei Fotos sind nebeneinander auf der rechten Seite angeordnet, das rechte kleiner als das linke. Das linke zeigt einen Schwarzen Bauarbeiter, der – wohl in großer Höhe – über ein Bodenbrett läuft. Das rechte Foto zoomt aus. Man nimmt die Baustelle aus der Vogelperspektive wahr. Im Hintergrund ein schwarzes Hochhaus. Diese Anordnung parallelisiert formal die beiden mittleren Elemente der Bilder: den Bauarbeiter und das Hochhaus, obwohl das kleinere Foto den größeren Bildausschnitt bietet. Gleichzeitig empfindet man die Anordnung beider Bilder als Trichter oder mathematisches Größer-als-Zeichen, das Foto des Bauarbeiters wird durch die Größe klar hierarchisiert. Damit wird natürlich auch seine Funktion hinsichtlich des Baus hervorgehoben. Die Umkehrung von Bildausschnitt und tatsächlicher Bildgröße macht den Reiz dieser Seite aus und zeigt, dass sich Motiv und Maß sehr einfach variieren lassen. So wird auch die starke zentrale Einfluchtperspektive des Hochhauses beinahe zerstört, da es durch den kleinen Print wie bei Heinze sehr abstrahiert und in seiner räumlichen Wirkung stark limitiert wird. Das Layoutprogramm vermag diese

³⁹ Maria Lokke: Roe Ethridge's «Le Luxe», in: *The New Yorker*, 27.6.2011, www.newyorker.com/culture/photo-booth/roe-ethridges-le-luxe (13.9.2019).

⁴⁰ Vgl. David Company: Roe Ethridge on Getting It Exactly Wrong, in: *The PhotoBook Review*, Nr. 15, 2019, aperture.org/blog/roe-ethridge-david-company/ (15.9.2019).



Effekte leicht herzustellen, da man Bildformate digital mit magnetischen Hilfslinien und ohne materiellen Aufwand ändern kann.

Ein bisschen weiter hinten zeigt Ethridge auf drei Doppelseiten Boden. Höchstwahrscheinlich Baustellenboden, wie die umgebenden Sujets nahelegen, auf jeden Fall opaken, staubbedeckten Boden, annähernd monochrom, mit Spuren von Fahrzeugen und schweren Stiefeln versehen. Doch unabhängig vom Sujet zeigt uns Ethridge durch die Größe und Platzierung der Einzelbilder auf den Doppelseiten auch einen Wahrnehmungsvorgang. Das erste Foto (Abb. 11) ist mittig auf der rechten Seite platziert, durch den weißen Rand wie in einem Passepartout eingefasst. Es ist das unbestimmteste der drei Fotos, man kann nicht erkennen, wie nah man dem Boden ist, man sieht lineare Reifenspuren und das Licht fällt von oben ein, was nicht genug ist, um sich als Betrachtende_r zu positionieren.

Was macht man dann? Man bückt sich, versucht den Boden nach Identifizierbarem abzusuchen, verengt sein Blickfeld, um näherzukommen. Das passiert auf der zweiten Doppelseite (Abb. 12). Während das Motiv größer wird, sind Ausschnitt und Größe des Bildes kleiner geworden und an den Rand gerückt. Jetzt erkennt man Fußspuren, Dinge, zu denen die_der Betrachtende sich verhalten, die sie_er in ein Größenverhältnis, in eine Entfernung zu ihrer_seiner Position bringen kann. Frisch orientiert vermag sie_er das Blickfeld wieder zu weiten, sich aufzurichten und mit den am Boden gewonnenen Orientierungsmarkern weiter wahrzunehmen. Das zeigt die letzte Abbildung (Abb. 13), die in derselben Größe und Position wie die erste auf der Seite platziert wurde. Doch anders als bei der unbestimmten ersten Seite gibt es jetzt Richtung, Lenkung und Detail, das opake Bodenfeld erscheint gegliedert und sich dem Raster der Bilddoppelseite angepasst zu haben.

VI. Die digitale Semiose

Diese Wahrnehmungsschleife gibt es analog wie digital. Auch in Grafikprogrammen beginnt man bei der Sequenzierung eines Fotobuchs unbestimmt und opak. Um die passende formale Entsprechung zu finden, zoomt man in die

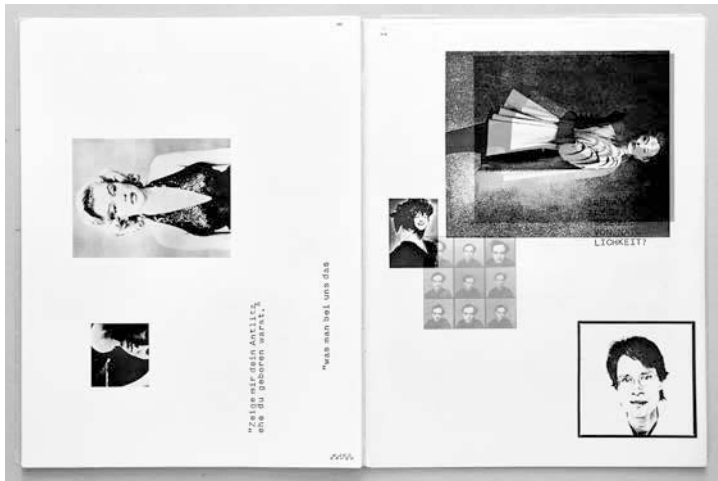


Abb. 14 Susanne Brügger: 10314, 29,7 × 39 cm, Selbstverlag, 1986 (Orig. in Farbe)

Er fängt früh an: Rechteckig werden erstmals Felder gepflügt, später Häuser gebaut und Stoffe gewoben. Und die Bilder wandern aus den Höhlen an die Wände, um dort mit dem offenen Fenster um den Blick nach außen zu konkurrieren. Wenn ein Fenster entsteht, indem es aus der Wand herausgeschnitten wird, ist der dadurch entstandene Ausschnitt immer dahinter, in einer Ferne, auf die man – geschützt durch das Fenster – blicken kann. Der Blick ist als Sinn ein Zeichen der Distanz. Wenn Wände und Fenster anthropologisch in ein Davor und Dahinter teilen, was chronologisch ein Davor und Danach assoziiert, ist es das, was sich im digitalen Display und den davon abgeleiteten – auch analogen – Medien ändert: Der potenziell unendliche Screen ist keine diskrete Wand mehr und das Bild auf ihm nur begrifflich ein Fenster, weil es auf und nicht hinter einer Bildfläche erscheint. Doch was ist es dann? Und was ist es im Bereich der Fotografie, die aufgrund ihrer Indexikalität noch die stabilsten Fenster baut?

Die Erfahrung und die Idee ist folgende: Wenn einem eine Mauer den Blick auf die Wirklichkeit verstellt und nur ein kleines Fenster – etwa vom Typ einer Schießscharte – offen läßt, dann sieht man, ein paar Schritte von dieser Öffnung entfernt, in ihr zwar mehr als nichts, aber doch nicht etwas. Statt fertiger Dinge zeigen sich da höchstens ein paar kleinere Farbflächen und kurze Linien, vielleicht auch nur zwei Farben, die aneinander grenzen. Es ist ein leichtes, dieses wenige Gegenstandslose, das die Öffnung ausfüllt, auf einem kleinen Blatt Papier festzuhalten.⁴²

Diesen Vorgang der Abstraktion kann man bei Susanne Brügger, bei Volker Heinze wie auch bei Roe Ethridge beobachten: Ethridge verringert die Bildgröße einer weitwinkligen Fotografie und kippt den dargestellten Raum damit in die Fläche (siehe Abb. 10). Auch Volker Heinze lässt seinen programmatischen Küchentisch im Fotobuch als kleine, opake, hinterklebte Fläche einer Spiegelfolie erscheinen, auf der man auf den ersten Blick nur sich selbst sieht (siehe Abb. 6). Susanne Brügger arbeitet bereits konzeptionell mit visuellen

⁴¹ Manfred Sommer: *Von der Bildfläche. Eine Architektur der Linearität*, Berlin 2016.

⁴² Ebd., 44 f.

Schießscharten, indem sie auch die Wahl des Bildausschnittes dem Computer überlässt (Abb. 14), und ihre Gesichter abstrahieren sich durch die unterschiedlichen Sättigungs- und Reproduktionsspuren ebenfalls zunehmend zu Punkt, Punkt, Komma, Strich. Grafikprogramme spielen mit der linearen Reduktion und semiotischen Einführung der Schießscharte. Eine Schießscharte, die man jederzeit erweitern könnte, die man aber bewusst klein hält. Ähnliches hat Ethridge über seine Erfahrung mit InDesign gesagt:

I feel like it goes back to the notion of writing the whole musical score. I can see the images as thumbnails, almost like they are equivalent to notes in a score. Then I can bring the image forward and see it in direct relation to its page left, page right, verso, etc.⁴⁵

Fotografien als Noten. Noten, die von den Seiten gespielt werden. Diese Analogisierung spricht nicht nur für die digitale Semiose des Bildes, sie lässt auch auf die Aufführungspraxis jener digitalen Noten schließen. Denn in Grafikprogrammen ist der Screen keine Wand, aus der man Fenster fräst, er ist ein Gitternetz. Durch das Netz sieht man «kleinere Farbflächen und kurze Linien», «mehr als nichts», «aber doch nicht etwas».⁴⁴ Durch diese Parzellierung wird das Gezeigte annähernd gegenstandslos, da es lediglich als Teil, als Ausschnitt konzeptualisiert ist und seine Materialität an das Weiß abgibt, das jederzeit ein weiteres Türchen des Gitternetzes öffnen könnte. Der Körper wird im Netz gezähmt, doch gleichzeitig hilft das Netz der Repräsentation, der Zeichenwerdung, der Bildwerdung der Realität. «Das Gitternetz ist der Versuch, gewissermaßen ohne eine Mauer die Distanz zu ihr zu wahren, also den Vorteil des engen Fensterchens zu erhalten und trotzdem ein großes Stück der Wirklichkeit in ein gegenständliches Bild zu fassen.»⁴⁶

Diese Form der digitalen Semiose, die bereits vor der Digitalisierung Fotograf_innen interessierte, war der Typografie längst bekannt. Bereits Albrecht Dürer ließ seinen <Lehrling> alle Großbuchstaben des lateinischen Alphabets in Quadrate einpassen (Abb. 15). Durch die konstruktive Ähnlichkeit des Zeichnens von Schrift und Bild wird auch in Layoutprogrammen das Kästchen, das Text- oder Bildfeld zum Partner in der semiotischen Annäherung von Schrift und Bild. Beide müssen in das Feld passen. Oder das Feld muss sich ihnen anpassen. Aber beide reagieren mit dem Feld, mit der geometrischen Grundannahme der Fläche, einer Fläche, die Schrift nicht anders abzubilden vermag denn als Bild.

Felix Thürlemann hat diese Bildwerdung als Semiose bekanntlich – in Anlehnung an den Hypertext – «hyperimage» genannt, wobei er vor allem die Latenz der Bilder betont und Phänomene beschreibt, die explizit «nicht auf Dauer gestellt sind und [...] für neue Konstellationen offen bleiben».⁴⁶ Diese Latenz ist bei allen drei Bilderpluralen, die ich besprochen habe, vorhanden. Außerdem eint sie, dass jedes Bild von den anderen Bildern kommentiert und gedeutet

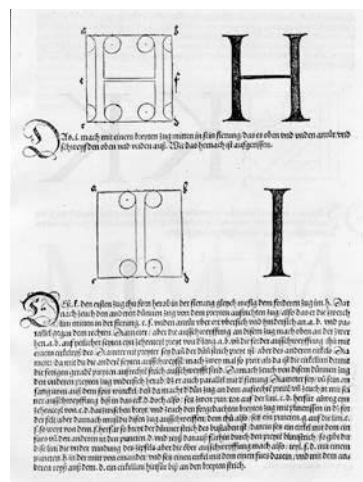


Abb. 15 Albrecht Dürer: *Uderweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheit, in Linien, Ebenen unnd gantzen corporen*, Nürnberg 1525

43 Zit. n. Campany: Roe Ethridge on Getting It Exactly Wrong.
 44 Sommer: *Von der Bildfläche*, 44 f.
 45 Ebd.
 46 Thürlemann: *Mehr als ein Bild*, 7.

und damit einer Semiose – einer Zeichenwerdung – unterworfen wird.⁴⁷ Damit ist das Fotografische dem Grafischen in den Arbeiten von Brügger, Heinze und Ethridge nicht mehr entgegengesetzt. Es ist einer ihrer Modi.

VII. Bewegte Betrachtende

Dass das Verweigern einer bildimmanenten Perspektivität jenes Spiel von Raum, Grund und Figuration, den Blick in ein <Dahinter> obsolet werden lässt und stattdessen das Bild als mehr oder minder opaken Spiegel dem Betrachter_innenraum überantwortet, ist ein oft konstatiertes Befund moderner Repräsentationsverluste. Der Blick der Betrachtenden wird am <Eintauchen> in die Bildoberfläche gehindert und durch einen ausweglosen Irrgarten der Selbstreferenzialität von Oberflächen letztlich wieder auf sich selbst verwiesen. Durch das kollektive Allgemeine der Fotografie entstehen unterschiedliche Arten des Weltbezugs und damit eine referenzielle Multimodalität.⁴⁸ Durch diesen Verweigerungsakt – der im Genderdiskurs auch als eine hierarchische Umkehrung des Bild-Betrachter_in-Verhältnisses markiert wurde, als ein Unvermögen des_der selbstbewussten Betrachtenden, in das Bild <eindringen> zu können – ist die von Wolfram Pichler und Ralph Ubl so benannte «Gewalt des Blicks»⁴⁹ durch die Oberflächenzersplitterung gezähmt worden.

Die eingangs erwähnte Affordanz der weißen – tendenziell unendlich gedachten – Fläche besteht also darin, die Betrachtenden von ihren vormals zentralperspektivisch fixierten Standpunkten zu holen, nicht nur das Bild, sondern auch sich selbst zu flexibilisieren und beweglich zu machen. Das verlangt Roe Ethridge, wenn er in sein Buchlayout dezidierte Bewegungsimpulse integriert, aber auch Susanne Brügger, deren Buch man drehen und wenden muss und die mit den unterschiedlichen Reproduktionsqualitäten und Ausschnitten auch vor der Wand verschiedene Betrachtungsabstände einfordert. Und ebenso stößt Volker Heinze's Wand nicht nur ab. Besonders im Fotobuch arbeitet er ebenfalls mit unterschiedlichen visuellen und haptischen Affordanzen, der betrachtende Körper muss sich immer wieder neu an die Doppelseiten anpassen. Solche verhaltensorientierten, weniger repräsentationalen Aspekte hat auch Johanna Drucker im Sinn, wenn sie von «gooeyness» spricht, einer «mutable, mediating activity», die das GUI dem Display zu leihen scheint.⁵⁰ Die Forschungen zum verteilten Bild von Winfried Gerling, Susanne Holschbach und Petra Löffler haben die digitalen Konsument_innen in ihren körpernahen Praktiken zu Prosument_innen werden lassen.⁵¹ Diese Beweglichkeit wird – lange vor der GoPro-Kamera – durch die visuelle Semiose auch den Rezipient_innen von fotografischen Displaystrukturen abverlangt, die jene Verteiltheit von Informationen und Sichtbarkeiten einfangen wollen. Waren es ephemere Materialien wie das Plakat, die das Buch im 20. Jahrhundert herausforderten,⁵² sind es nun ebenfalls ephemere Formen des Displays, zu denen sich die Fotografie und das Fotobuch verhalten müssen.

⁴⁷ Ebd., 20.

⁴⁸ Vgl. Klaus Sachs-Hombach, John Bateman, Robin Curtis, Beate Ochsner, Sebastian Thies: Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung, in: MEDIENwissenschaft, Nr. 1, 2018, 8–26, hier 17.

⁴⁹ Wolfram Pichler, Ralph Ubl: Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche, in: *Neue Rundschau*, Bd. 113, Nr. 4, 2002, 50–71, hier 57.

⁵⁰ Drucker: *Reading Interface*, 213. Wie alltagsweltlich und räumlich unsere Erfahrungen mit Interfaces rückgebunden werden, erläutert Drucker z. B. durch die sprachpragmatische Beobachtung, dass wir auf eine Website «gehen». Vgl. ebd., 214.

⁵¹ Winfried Gerling, Susanne Holschbach, Petra Löffler: *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld 2018.

⁵² «Die Moderne setzt, wie man mit Lissitzky sagen könnte, tatsächlich mit einem massiven, ästhetisch motivierten <Buchproblem> ein, das aus der Druckkultur selbst erwächst: Die medienreflexive Essayistik reagiert darauf, indem sie das Verhältnis der etablierten Buchform zur Materialästhetik des Ephemeren neu zu bestimmen versucht.» Spoerhase: *Linie, Fläche, Raum*, 43.

Dennoch vermag das Display komplementär dazu auch etwas anzubieten, das Peter Osborne ein «gemeinsame[s] Jetzt» nennt.⁵³ Wenn die hier behandelten Displays analog zu *overlapping windows* «in ihrem Ursprung auf der Vorstellung des Screens als Schreibtischfläche in einer Büroumgebung, auf der Papier abgelegt wird», beruhen, wie Margarete Pratschke hergeleitet hat,⁵⁴ lassen sich Verbindungen zu Peter Osbornes Charakterisierung des digitalen Bildes als «verteilt» herstellen.⁵⁵ Die Verteilung von Information und Sichtbarkeit, die Teilbarkeit und mehrfache Präsenz des digitalen Bildes ist nicht nur von Osborne beschrieben worden, der allerdings die Folgen für die Rezipient_innen auf aufschlussreiche Weise beschreibt: Es gibt seiner Ansicht nach in vielen postkonzeptuellen Kunstwerken eine Stasis, die «das gemeinsame Jetzt der Zeit des Betrachtens» möglich macht.⁵⁶ Es ist ein augenblickliches, ein kontingentes Jetzt, das jederzeit aktualisiert werden kann. Und dadurch erlangen die disparaten Dokumente einen Moment der Zeitgenossenschaft.

«Die absolute Stasis des Rasters, die Abwesenheit einer Hierarchie, eines Zentrums, einer Flexion, betont nicht nur seinen antireferentiellen Charakter, sondern, wichtiger, seinen Widerstand gegen jegliche Form von Erzählung.»⁵⁷ Diese fast schon berühmten Worte von Rosalind Krauss assistieren der These, dass die Rasterstruktur digitaler Displays alles auf ihnen Vorhandene in die strukturelle Latenz von Stillstand und Bewegung einpflegen.

VIII. Schlussbemerkung

Ich habe drei Positionen vorgestellt, die alle drei nicht die Fotografie, sondern das Trägermaterial zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen machen, wobei jenes Trägermaterial Eigenschaften eines elektronischen Displays erhält, indem es flach, weiß und potenziell unendlich gedacht wird. Alle drei Arbeiten nutzen diese Displaystruktur, um Eigenschaften der analogen bzw. digitalen Fotografie, nicht das fotografische Sujet per se zu reflektieren. Als Ort, «an de[m] der Schnitt zwischen der selbst rätselhaften Maschinerie und dem Nutzer [...] auf ästhetische Weise geregelt werden muss»,⁵⁸ ist das Display bei allen drei Künstler_innen semantisiert. Susanne Brüggers Displays verbergen die «rätselhafte Maschinerie» der zufallsgenerierten Rechenoperationen, mit denen sie die aktuelle ästhetische Ordnung als latent und kontingent ausstellt, wobei sie – trotz der digitale Screens adressierenden Ästhetik – dezidiert auch Negativrahmen und andere analoge Versatzstücke der Fotografie sichtbar macht. Volker Heinzes Schnittstelle, sein verborgener Raum, sind die physikalischen und chemischen Grundstrukturen der Fotografie, die bei einer transparenten, mimetischen Fotografie unsichtbar sind, bei ihm aber ausgestellt werden und dadurch die Materialität und Prozessualität betonen, die dieser scheinbar «automatischen» Technik anhaftet. Das Unsichtbare hinter Ethridges Displays ist hingegen die Rasterstruktur des digitalen Layoutprogramms. Seine Doppelseiten verweisen auf die latente Öffnung der von

⁵³ Peter Osborne: Das verteilte Bild, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 99, Berlin 2015, 75–87, hier 81.

⁵⁴ Pratschke: «Overlapping windows», 212.

⁵⁵ Osborne: Das verteilte Bild, 79.

⁵⁶ Ebd., 81.

⁵⁷ Rosalind E. Krauss: Die Originalität der Avantgarde, in: Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, Ostfildern-Ruit 1998, 1317–1322, hier 1318.

⁵⁸ Schröter: *Statt einer Einleitung*, 7.

Sommer beschriebenen «Schießscharten» und ihre Affordanz in der Semiotisierung des Bildes, wenn wie in Abbildung 12 die magnetischen Hilfslinien von InDesign dazu verwendet werden, die Vergleichbarkeit der zentralen Vertikalen in den Fotografien zu betonen.

Festzuhalten bleibt demnach nicht nur, dass es fotografische Displays – lange bevor Wolfgang Tillmans sie berühmt gemacht hat – im Ausstellungsraum wie im Fotobuch gab, sondern auch, dass damit wieder einmal einem Verständnis der Unterscheidung analog/digital als binärer Opposition widersprochen werden muss. Oder wie Jens Schröter formuliert:

Dadurch wird deutlich, dass der Umbruch von analog zu digital nicht die Form eines reinen Einschnitts, sondern eher die einer «autochthonen Transformation» besitzt, in der [...] Differenzen und Kontinuitäten gleichermaßen irreduzibel sind. Medienumbrüche sind keine absoluten Einschnitte und Risse, sondern Umordnungen komplexer Konstellationen. Deswegen heißen sie ja auch Umbrüche im Gegensatz zu Brüchen.⁵⁹

Die innere Textur gewebter Leinwand wird im Pixel digital zitiert. Doch determiniert das Pixel das Bild in einem anderen Sinne als das Korn die Fotografie oder die Leinwand das Gemälde. Wenn von Gerling, Holschbach und Löffler die «entscheidende Differenz zur analogen Fotografie» «nicht vorrangig im technologischen Wandel vom Korn zum Pixel, [...] sondern in den Praktiken, [...] genauer gesagt: in der Vernetzung und Verteilung von Fotografien und Filmen» gesehen wird,⁶⁰ muss man bereits hier eine vordigitale Evidenz vermuten: Wie schon in den Bild/Text-Experimenten der Avantgarde⁶¹ nehmen die hier besprochenen Ansätze – von Künstler_innen mit eigenen Erfahrungen im Kommunikationsdesign⁶² – digitale Praktiken vorweg, während im Zuge der Rezeption von Derridas Schriften zur Dekonstruktion die repräsentative Logik von Schrift und Bild per se in Zweifel gezogen wird.⁶³

Das ist etwas, was man die Selbstreflexivität des digitalen Bildes nennen könnte. Indem es seine eigene Verteilbarkeit thematisiert, performt es sie, führt sie auf und etabliert damit Strukturen ihrer Aufführung. Wenn somit in diesem Aufsatz Digitalität nicht als Eigenschaft, sondern als Verfahren analysiert wird, stimmt es vielleicht, wenn Pichler und Ubl sagen, dass «das Buch kein Träger für die Fotografie mehr [ist], eher ein Bildvehikel».⁶⁴ Aber selbst dann stehen wir am Anfang, nicht am Ende eines Diskurses.

⁵⁹ Jens Schröter: *Analog/Digital. Opposition oder Kontinuum?*, in: ders., Alexander Böhnke (Hg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004, 7–30, hier 29.

⁶⁰ Ebd., 8.

⁶¹ Ich denke hierbei nicht nur, aber vor allem an László Moholy-Nagy: *Malerei, Fotografie, Film*, München 1927. Moholy-Nagy «deutet die Epochenschwelle als einen Übergang von einer typographischen Eindimensionalität zu einer typographischen Zweidimensionalität, also als Erweiterung der Horizontalen um die Vertikale, als Ausdehnung der Linie zur Fläche.» Spoerhase: *Linie, Fläche, Raum*, 29. Aber auch aus der Werbung kamen Impulse für eine multimediale, rektangulär als Fläche organisierte Seitenstruktur. Vgl. Don May: *101 Roughs. A handbook of advertising layout*, Chicago 1942.

⁶² Brügger und Heinze haben einen Abschluss in Visueller Kommunikation. Ethridge hat jahrelang als Fotograf für grafische Umgebungen, Zeitschriften und Kataloge gearbeitet.

⁶³ Vgl. Ellen Lupton, J. Abbott Miller: *Design Writing Research. Writings on Graphic Design*, New York 1996; Hugh Aldersey-Williams, Katherine & Michael McCoy, Daralice Bowles u. a.: *Cranbrook Design: The New Discourse*, New York 1990.

⁶⁴ Wolfram Pichler, Ralph Ubl: *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014, 23.

DER KURZFILM ALS (KLEINES) FORMAT

An einem frühen Sonntagmorgen im August 1976 raste Claude Lelouch mit einem Mercedes Benz 450SEL 6.9 durch die Straßen von Paris. Der Film, der dabei entstand – *C'était un rendez-vous*¹ – entspricht einer ziemlich genau acht Minuten langen Plansequenz und zeigt Lelouchs waghalsige Autofahrt, die in einem Tunnel der Pariser *périphérique* ungefähr auf der Höhe der Metrostation Porte Dauphine beginnt und auf dem Montmartre mit Blick auf die Stadt und die Basilika Sacré-Cœur im Hintergrund endet. Um den Film im titelgebenden *rendez-vous* mit seiner Freundin münden zu lassen, musste Lelouch die Strecke von gut 10,5 Kilometern komme was wolle in unter zehn Minuten abgefahren haben, denn die zeitliche Länge des Films war limitiert durch die Länge von ca. 300 Metern 35mm-Farbfilm, die Lelouch gemäß eigenen Angaben vom Dreh von *Si c'était à refaire*² noch übrig geblieben waren und die nun verwertet werden wollten.³

Die über das Beispiel nachvollziehbare notwendige Limitierung auf eine bestimmte Filmlänge – oder, anders gesagt, auf eine gewisse Kürze – scheint heute angesichts der Möglichkeit digitaler Filmaufnahmen auf der Produktionsebene und dem im westlichen Kontext fast flächendeckend verfügbaren Breitbandinternet (bzw. der damit verbundenen vermeintlich unbegrenzten Streamingkapazität auf Rezeptionsebene) eigentlich obsolet. Doch obwohl weder teures Filmmaterial noch Rechenleistung gespart werden müssen, erfreut sich, auch unter digitalen Vorzeichen, der Kurzfilm sowohl bei Filmemacher_innen wie auch beim Publikum, vor allem im Rahmen von Filmfestivals und online, enormer Beliebtheit.⁴ Die medien- und filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit kurzen Filmen spiegelt seine immense Popularität jedoch kaum wider, was, folgt man Angela Haardt, von 1990 bis 1997 Leiterin der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen, daran liegen mag, dass das Vokabular fehlt, um überhaupt präzise und reflektiert über den Kurzfilm zu sprechen. Haardt konstatiert zum 50. Jubiläum des Festivals:

¹ Regie: Claude Lelouch, F 1976.

² Regie: Claude Lelouch, F 1976.

³ «Neuf minutes trente secondes de pellicule, c'est ce qui me restait à la fin du tournage de *«Si c'était à refaire»*, au moment des rendus. Trouvant dommage de laisser perdre ces précieux trois cents mètres de pellicule, j'en ai profité pour réaliser un projet qui me tenait à cœur depuis longtemps [...]» Claude Lelouch, zitiert auf der offiziellen Website des Regisseurs, *Les Films 13*, www.lesfilms13.com/cetai-un-rendez-vous/ (1.1.2020).

⁴ Dies lässt sich anhand der publizierten Statistiken in Bezug auf die Filmeinreichungen und die Besucher_innenzahlen von Kurzfilmfestivals feststellen.

Kurzfilm ist ein relationaler und aus der Negation entstandener Begriff: nicht abendfüllend. Man ordnet ihn verschiedenen Genres zu, scheitert aber an den Unzulänglichkeiten der mageren Begriffsbildung für das Medium Film allgemein und der Vielfältigkeit der kurzen Formen im Besonderen. So hat er nie eine kongruente Geschichte ausbilden können, zerfällt in Einzelgeschichten von Genres und deren Untergruppierungen, wird Nationalgeschichten zugeschlagen (und da meist vernachlässigt); oder es bilden sich – in der Zwischenzeit ganz den globalen Trends folgend – unerwartete Zusammenhänge in Filmszenen aus, die international vernetzt sind, aber möglicherweise die Nachbarproduktion, die einem anderen Kontext angehört, nicht mehr wahrnehmen.⁵

Diese «Unzulänglichkeiten der mageren Begriffsbildung» – zusätzlich zur Tatsache, dass kurze Filme selten einem Publikum (Film- und Medienwissenschaftler_innen inbegriffen) außerhalb der zeitlich beschränkten Festivalauswertung bekannt werden und nur ein Bruchteil der Gesamtproduktion in öffentlichen Videotheken oder Archiven abrufbar ist – haben Konsequenzen für die Bedeutung des Kurzfilms im akademischen Kontext, wo er aufgrund seiner schweren Fassbarkeit vernachlässigt wird. Versteht man den Kurzfilm als Format nach David Joselit, d. h. als «constellation of links» und als «a heterogeneous and often provisional structure that channels content»,⁶ verschiebt sich das Erkenntnisinteresse vom einzelnen Film als Analyseobjekt zu Fragen der Zirkulation, der Rezeption und der diskursgeschichtlichen Positionierung von kurzen Filmen zwischen Kunst und Kino, da der Kurzfilm – dessen «Länge» die normative Dauer einer Filmvorführung unterschreitet – in einem programmatischen Kontext kaum je für sich alleine steht.

Vom frühen Stummfilm über den sogenannten Visitenkarten-Kurzfilm, der potenziellen Produzent_innen oder Investor_innen das Können einer_eines jungen Filmschaffenden unter Beweis stellen soll, bis zum kurzen Werk, das zwischen Filmfestival und Galerie zirkuliert: Unter einem Kurzfilm versteht man üblicherweise jeden Film, der auf einer Leinwand oder einem Monitor gezeigt werden kann, solange er nicht länger als 15, 30, 60 Minuten dauert.⁷ Der Kurzfilm mag seine historischen Wurzeln im ersten Film, der je vorgeführt wurde, haben – trotzdem wurde er nicht 1895 geboren. Der Kurzfilm existiert als Kategorie erst seit dem Moment, in dem *feature film* und *one-reel*, d. h. verschiedene Filmformate, voneinander unterschieden wurden. Damit einher ging die sofortige Unterordnung seines Stellenwerts gegenüber dem längeren Film, was auch die Bezeichnung *feature*, also die spezielle Qualität oder das herausgehobene Attribut von etwas, anzeigt. «A feature film was a film that cost more to make, more to buy, more to rent, and sometimes, even though not always, it cost more to see. That usually meant longer films and after 1909 <feature> was the term generally used for any multireel film», schreibt Eileen Bowser.⁸ Der Kurzfilm etabliert sich parallel zur kommerziellen Filmindustrie, begünstigt u. a. durch die Entwicklung von kostengünstigen Schmalfilm-Formaten. Sowohl die historische Avantgarde in den 1920er und 30er Jahren wie auch die Nachkriegsavantgarde experimentierte mit kurzen Filmen und läutete so jeweils frühe Blütezeiten des Kurzfilms

⁵ Angela Haardt: A Different History. 50 Years of Short Film in Oberhausen, in: *Katalog 50. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Oberhausen 2004, 73–84, hier 73.

⁶ David Joselit: *After Art*, Princeton 2013, 52.

⁷ Selbst bei den Längenangaben gehen die Definitionen und Meinungen auseinander. Ich beziehe mich hier auf die Wettbewerbsregulationen der größeren Kurzfilmfestivals im europäischen und amerikanischen Raum. Das Locarno Film Festival akzeptiert seit 2019 Filme bis 59 Minuten, Oberhausen setzt die Grenze bei 35, Rotterdam bei 60 Minuten, die Berlinale und die Internationalen Kurzfilmtage Winterthur liegen bei 30, das Sundance Festival bei 49 Minuten.

⁸ Eileen Bowser: *The Transformation of Cinema, 1907–1915*, Berkeley 1990, 191.

abseits vom Familien-, Amateur- und Gebrauchsfilm ein. In den 1960er Jahren verlor der Kurzfilm, der bis zu diesem Zeitpunkt als Vorfilm im Kino eine breite Öffentlichkeit erreicht hatte, endgültig seine Daseinsberechtigung als Teil der zu diesem Zeitpunkt dominanten Auswertungsform Kino. Ist im Folgenden von Kurzfilmen oder kurzen Filmen die Rede, beziehe ich mich daher explizit auf Werke, die nicht der normativen Länge für eine Kinoauswertung entsprechen und historisch in Nummernprogrammen – aktuell in Kurzfilmprogrammen hauptsächlich bei Festivals, im Fernsehen oder als Spezialvorführungen im Kino – als vorrangigem öffentlichem Präsentationsmodus gezeigt werden. Als Format gedacht ist der Kurzfilm kein audiovisuelles Artefakt, das für sich alleine steht, sondern ein Element innerhalb einer spezifischen Verhältnisbestimmung, bei der stets die internen Verweise, die das Werk mit sich trägt, sowie die weiteren Elemente innerhalb des Programms und auf übergeordneter Ebene auch die verhältnisbestimmende Institution mitbedacht werden müssen.

Der zu Beginn erwähnte Kurzfilm *C'était un rendez-vous* verhandelt den Formatbegriff im funktionalen Sinne, d. h. als Verhältnis verschiedener Parameter der Bemessung – in diesem spezifischen Fall zwischen der Länge des Filmstreifens, der Distanz einer Route und der Geschwindigkeit eines Autos. Für die Bestimmung des <Formats Kurzfilm> als dynamischem Begriff zur Beschreibung heterogener Inhalte in kurzer Form sind die werkästhetischen, technischen oder narrativen Gegebenheiten eines Kürze-Imperativs weniger von Interesse als dessen Implikationen in Bezug auf seine Distribution und Präsentation. Ich beziehe mich hier wie bereits erwähnt explizit auf den Kunsthistoriker David Joselit, dessen Formatbegriff, wie er ihn in *After Art* (2013) entwickelt, maßgebend ist für eine Theorie des Kurzfilms als Format. Joselit interessiert sich weniger für die eigentliche Produktion von Bildern,⁹ sondern vielmehr dafür, was <danach> kommt, nämlich für die Bedingungen und Auswirkungen ihrer Zirkulation in heterogenen Netzwerken. Sein Formatbegriff wird von Metaphern aus dem Feld der digitalen Zirkulation gestützt: *links, connection, network* etc. Das Internet, genauer das Web 2.0 und damit verbunden die explosiv wachsende Anzahl an Bildern und ihre Verbreitung, dient Joselit als Denkfigur. Er geht bei seinem Formatbegriff nicht von einem (Kunst-)Objekt aus, sondern von einem Netzwerk, das auf verschiedenen Ebenen – von der Produktion bis hin zur Rezeption – Verhältnisse herstellt zwischen dem Kunstwerk und seiner Umwelt unter den Bedingungen seiner Zirkulation:

The artwork almost always contains vestiges of what might be called the roots – or infrastructural extensions – of its entanglements in the world. These might include the means of production of the image, the human effort that brought it into being, its mode of circulation, the historical events that condition it, etc. The artwork's format solidifies and makes visible that connective tissue, reinforcing the idea that the work of art encompasses both an image and its extensions. The term format [...] points to how an image is situated within a set of relations that condition how efficacious it may be. Formats attract attention and exercise power.¹⁰

⁹ Unter einem Bild versteht Joselit eine Einheit visueller Informationen, die eine Vielfalt von Formaten – im technischen Sinne – annehmen kann.

¹⁰ David Joselit: *Against Representation*. In conversation with David Andrew Tasman, in: *DIS Magazine*, 2015, dismagazine.com/blog/75654/david-joselit-against-representation/ (3.11.2019).

Das Format eines Kunstwerks hat keine Vergegenständlichung zur Folge, sondern besteht in der Art und Weise, wie ein Kunstwerk – ein Bild, ein Film, ein Buch – sich in der Welt verhält, in welchen Verhältnissen, auch der Macht und Abhängigkeit, es steht. Der Kernpunkt von Joselits Theorie zum Format liegt in der politischen Dimension, in der Art und Weise, wie Formate wirkungsmächtig werden. Joselit spricht in diesem Zusammenhang von der Währung, die sich in einem System etabliert, in dem Dynamiken des Austausches und der Bestimmung von Werteverhältnissen dominant sind. Dabei denkt er die Währung nicht nur im monetären Sinne, sondern auch als politische, kulturelle und soziale Größe.¹¹ *After Art* liest sich stellenweise auch als ideologisch geprägtes Manifest für einen gerechteren oder zumindest demokratischeren Zugang zu Bildern und den – nicht nur monetären – Währungen, für die sie stellvertretend stehen. Indem Formate die Geschwindigkeit der Zirkulation und die Auffindbarkeit von Bildern regulieren, bestimmen sie maßgeblich auch deren <Währung>. Der Kurzfilm eignet sich als <kleines> Format, das sich u. a. durch oft stark komprimierte Datenmengen oder Materialanforderungen sowie eine kurze Spieldauer auszeichnet. Die dadurch gewonnene Freiheit in Bezug auf den Umlauf, die Verbreitung, das Teilen und die Kombinationsmöglichkeiten in einem breiten Spektrum von Auswertungskanälen ermöglicht es, Fragen zur Zirkulation von Filmen auszuhandeln.

Im Folgenden möchte ich die Arbeit des US-amerikanischen Filmemachers und Künstlers James N. Kienitz Wilkins als Beispiel dafür vorstellen, wie Joselits Formatbegriff medienreflexiv aufgegriffen werden kann. Kienitz Wilkins' Kurzfilme setzen sich mit der Wirkungsmacht und der Währung von zirkulierenden Bildern auseinander. Erstmals in der internationalen Kurzfilmszene auf sich aufmerksam gemacht hat Kienitz Wilkins 2014/15 mit der *Andre*-Trilogie bestehend aus *Special Features* (USA 2014), *Tester* (USA 2015) und abschließend *B-Roll with Andre* (USA 2015). Alle drei Filme versuchen mittels gestellter Interviews oder eingekauftem Material (*stock imagery* oder private Aufnahmen, die auf Datenträgern online verkauft wurden), die ominöse Figur Andre, den die Zuschauer_innen nie direkt zu Gesicht bekommen, zu erfassen. Im Rahmen der Trilogie untersucht und hinterfragt Kienitz Wilkins einerseits die vorherrschenden Produktionsbedingungen der Filmindustrie – in welcher der Kurzfilm aufgrund seines marginalen ökonomischen Status häufig gar nicht mitbedacht wird – und andererseits interessieren ihn Fragen nach der filmischen Repräsentation und ihrem Bezug zum Wissen. Speziell in *B-Roll with Andre* problematisiert der Regisseur die Annahme, dass das, was wir sehen, hören, spüren – alles, was erfahrbar ist –, nicht immer schon durch normative Vorgaben vor-formatiert ist, um Erkenntnis vermittelbar zu machen. Er verweigert ostentativ die Verknüpfung von Bildern mit einer spezifischen Bedeutung:¹² Sowohl auf der Ebene der Bilder wie auch auf der der gesprochenen Sprache bleibt den Zuschauer_innen ein abschließendes Urteil über den Charakter von Andre und darüber, ob er tatsächlich einen Mord begangen hat, verwehrt. Der Kurzfilm stellt die

¹¹ Joselits Ausweitung des Währungsbegriffs über das Feld des Ökonomischen hinaus auf die Dimensionen des Kulturellen, Sozialen oder auch Symbolischen lässt sich auf den Kapital-Begriff, wie ihn Pierre Bourdieu bestimmt, zurückführen.

¹² Joselits überspitzte Analyse dieser für ihn regressiven Form der Kunstanalyse: «Assigning a meaning is merely another way of setting an artwork's price in the currency of knowledge, transforming it into a certain kind of commodity for collectors to buy and for museums to <sell> to their audiences», Joselit: *After Art*, 45 f.

Normalisierung von Wissensgenerierung in der Auseinandersetzung mit einem Film in Frage, indem er ihre Formatiertheit ausstellt und der Idee eines reinen, eines unbeschriebenen Filmbildes gegenüberstellt – eines Bildes ohne Format. *B-Roll with Andre* thematisiert also die mit Joselit erwähnte Ausdehnung über das eigentliche Bild hinaus, das Bindegewebe, wie man im Anschluss an Joselits Begriff des *entanglement* formulieren könnte. Dieses



Abb. 1 *B-Roll with Andre*,
Regie: James N. Kienitz Wilkins,
USA 2015 (Orig. in Farbe)

setzt sich zusammen aus Informationen zur Intention der Künstler_innen und den historischen Gegebenheiten, der Produktion von Bildern und ihrer Verbreitung und Rezeption. Auf der Bildebene oft höchst simpel gestaltet, bekommen Kienitz Wilkins' Filme durch den starken Fokus auf gesprochene Sprache einen performativen Charakter. Die Filme wurden in sukzessive höher auflösenden digitalen Formaten (zuerst BetaSP, dann MiniDV, schließlich HD) gedreht bzw. als *footage* auf Amazon oder eBay eingekauft. Nicht der abwesende Protagonist Andre entwickelt sich als Figur, sondern seine Repräsentation, medienreflexiv dargestellt über die Wahl des Drehformats. Den Grund für den technischen Fortschritt bei der Auswahl des Drehformats wird im letzten Kurzfilm der Trilogie evident: In *B-Roll with Andre* interessiert sich Kienitz Wilkins für die Idee einer reinen, ungefilterten und unvoreingenommenen Darstellung, die er mit dem höchsten Grad der Bildauflösung verknüpft. In einer Art Augenzeugenbericht, der von einem mysteriösen Mann in einem Kapuzenpulli abgelegt wird, der mit Andre Zeit im Gefängnis verbracht hat, erfahren wir von Andres Besessenheit von Bildschärfe.

B-Roll with Andre präsentiert sich selbst als Zusammenschluss von Bildmaterial aus unterschiedlichsten Quellen und von unterschiedlichster Qualität. Im Zentrum steht ein Loop aus *stock footage*, den Kienitz Wilkins für rund 40 Dollar im Internet erworben hat und der mit dem Titel «mysterious thug» ein mediales Gangsterklischee bedient. Von niedrigauflösenden Bildern von Google Street View und CCTV über GoPro- und iPhone-Material bis hin zur kommerziellen Inszenierung von 4K-Kameras und mit einer ganzen Reihe an Versatzstücken und Zitaten aus der Film- und Kunstwelt wird der Film zu einem Streifzug durch unsere zeitgenössische Bilderwelt. Wilkins interessiert sich für den Einfluss, den die konstante Verfügbarkeit von Bildern und der Überfluss an audiovisuellem Material auf künstlerische und soziale Praktiken haben. Das Bedeutsame an diesen Bildern ist nicht unbedingt ihr Inhalt oder ihre Ästhetik, sondern eher die Reflexion darüber, woher sie stammen und wie allgegenwärtig sie verfügbar sind, wie sie in Netzwerken miteinander verbunden sind und wie sie rezipiert

werden. Joselit hat als Ergänzung zu seinem Formatbegriff den Terminus «Epistemology of Search» eingeführt.¹³ So wird darauf verwiesen, dass in der heutigen digitalen Bilderwelt, deren ausschlaggebendes Merkmal die Überproduktion ist, nicht so sehr die Herstellung von neuen Bildern einen ästhetischen oder epistemologischen Wert hat, sondern deren Recherche und anschließender Zusammenschluss in neuen Zusammenhängen: «[W]hat matters more in our contemporary digital world is not making content, but configuring it, searching for it, finding what you need and making meaning from it.»¹⁴ Der Erzähler in *B-Roll with Andre* adressiert diesen Zusammenhang zwischen Bildern und deren Bedeutung durch Auffindung und Neukontextualisierung ausdrücklich, wenn er anmerkt, dass im Film verwendete GoPro-Aufnahmen, die als Indizienbeweise in Andres Gerichtsfall behandelt werden, weder ohne Zweifel Andre als Täter zugeordnet werden können, noch in sich irgendetwas bedeuten. Erst die Platzierung in einem gewissen Kontext, der – so der Subtext seiner Erzählung – in diesem Fall bereits durch ein soziales Machtgefälle zwischen *weißer* Polizei und Schwarzem Täter vorbelastet ist, gibt den Bildern Bedeutung. Andre, so der Erzähler, fühlte sich stets «misrepresented».¹⁵ Die Lösung für dieses Problem sind laut Andre Bilder, die nicht «formatiert», die nicht Teil einer Verhältnisbestimmung sind, sondern für sich alleine stehen:

He [Andre] was crazy about the promises of new technology. Imagine a camera that doesn't have a focus, a camera with no single point of focus, it takes it all in. And imagine it's so confident ... So resolute ... It doesn't even have a resolution. It takes the world as it comes, the entire world for the taking.¹⁶

Mit zunehmender Bildauflösung übersteigen die Informationen das, was das menschliche Auge verarbeiten kann. Andres Vision stellt in Aussicht, dass die Überwindung der «standard definition» eine Form der Wahrnehmung erlaubt, die nicht mehr durch ein Format überhaupt greifbar gemacht wird, sondern reine, unformatierte Wahrnehmung möglich macht. Während man für einige Momente wieder das eingekaufte Bildmaterial des gesichtslosen Erzählers sieht, verbindet dieser die Frage nach dem Wert von Bildern mit der Referenz auf Tugenden wie Wahrheit und <Gut>-Sein:

Sometimes he'd [Andre] go on and on about resolutions. Being a resolute person. Had this thing about resolutions in digital cameras, like there's a moral reason to pursue the higher resolutions. You actually become a better person. Like according to Plato, you know, Plato's divided line ... There's the visible world, with its shadows, reflections, and images ... All that crap is subpar. It's all belief and opinion. The appearances of things. Think about the camera your mom gave you in 1999: It's all illusion, according to Andre. That's just standard. Standard definition. But then we move higher, getting into the HD. High definition. What feels like the physical world comes to life. But still. It's still an illusion, he would say. Why? Cause there's something better, something not limited by our vision and our senses. So OK. Now what? Now there's 2K, 4K, 6K resolution. Now we start getting mathematical. Our eyes can't take in all the information, it's not about our eyes anymore. It's about

¹³ Ebd., 56.

¹⁴ David Joselit: The Epistemology of Search. An Interview with David Joselit, in: *A.R.P.A Journal*, 13.11.2014, www.arpajournal.net/the-epistemology-of-search (11.9.2019).

¹⁵ James N. Kienitz Wilkins: *B-Roll with Andre* [persönliches Transkript des Filmemachers].

¹⁶ Ebd.

thinking. Calculating the benefits. But yo, something's amiss. We need to get to the highest level: Understanding. Pure ideas, pure Form. The Good that is Good unto itself. That's what Andre wanted. It's where he wanted to be. He was crazy about the promises of new technology. [...] Probably why he was so fucking frustrated, why he was so impatient, why he was so dangerous. He wanted to be Good.¹⁷

Wert, hier in einen moralisch-philosophischen Kontext gestellt, wird in *B-Roll with Andre* mit tech-

nischen Formaten verknüpft. Denkt man über dieses konkrete Beispiel hinaus generell an den Kurzfilm als Format, so formen die Muster von Verbindungen und Links, die Kienitz Wilkins' Film auffächert, ein Beziehungsgefüge mit externen sozialen, kulturellen, politischen und ökonomischen Faktoren. Der Regisseur selbst reflektiert die soziopolitische Ebene seines Schaffens in Bezug auf diese Dimensionen:

Beyond aesthetics, the more important thing to me is the political dimension of access. I don't have any money. I make films. What do I do? How do I self-define? [...] So the pontifications of the characters have direct real-world relationship to the restrictions and challenges and fantasies within my own practice. I'm not saying these characters are me, but to avoid talking about what is directly in front of us – the image-making vessels, the power structures, relationship to money, delegation of labor, branding, construction of impossible fantasies, the things that are overlooked or obnoxious – is not only false, but just boring. And if I ever get rich, I expect to be very boring.¹⁸

B-Roll with Andre ist Teil einer Trilogie von Filmen, die Bezüge untereinander herstellen und aus Bildmaterial aus unterschiedlichen Quellen und mit unterschiedlichen Drehformaten bestehen. Über die Aneinanderreihung von technischen Formaten und der Narration eines Erzählers verhandelt der Kurzfilm verschiedene Beziehungsgefüge: Die Verbindungen – Links – zwischen Bildauflösung und Wahrheit. Die Verbindung zwischen Bildern und Wissen. Die Verbindung zwischen Wissen und Repräsentation. Die Verbindung zwischen Repräsentation und Zugang zu Kameras, die Repräsentation inszenieren. Die Verbindung zwischen der *big-cinema*-Industrie und der prekären Existenz als Kurzfilmemacher. Das ist nicht die Bedeutung des Films, sondern sein Format.



Abb. 2 *B-Roll with Andre*,
Regie: James N. Kienitz Wilkins,
USA 2015 (Orig. in Farbe)

¹⁷ Ebd.

¹⁸ James N. Kienitz Wilkins: James N. Kienitz Wilkins in Conversation with Herb Shellenberger, in: *The Brooklyn Rail*, März 2016, brooklynrail.org/2016/03/film/james-n-kienitz-wilkins-with-herb-shellenberger (4.12.2019).

FORMATE UND USER_INNEN ALS AKTEUR_INNEN DER INNOVATION

Peter Sloterdijk beschreibt die Favorisierung des Neuen als «Neophilie», die von einem ästhetischen Diskurs geprägt wird, in dem das Neue besser zu sein scheint, nur weil es anders ist als das Althergebrachte.¹ Mit Referenz auf den digitalen Wandel werden in ökonomischen und in Bildungssystemen zu Beginn des 21. Jahrhunderts geistreiche Erfinder_innen beschworen, Start-ups zu gründen und digitale Disruptionen voranzutreiben.² Parallel dazu werden sogenannte «learning and innovation skills» zu pädagogischen Kernkonzepten für das 21. Jahrhundert erhoben.³ Der Begriff der Innovation erleidet dabei als Synonym für alles Neue, vieles Gute und manches bloß Funktionierende das Schicksal, an Aussagekraft zu verlieren und letztendlich zu einer bloßen Wortschablone zu verkommen.

Aus Perspektive der Medienwissenschaften sind Innovationen jedoch grundlegende erkenntnisgenerierende Momente des Gesellschaftsvollzugs, die sich für kulturelle Analysen insbesondere eignen, da Zusammenhänge sozialer Verbindungen und kultureller Äußerungen in Zeiten des Wandels stärker sichtbar werden als in Phasen der Stabilität. Im Zuge digitaler Transformationen findet, in Wechselbeziehung von Kultur und digitalen Medien, ein Wandel von Produktions- sowie Produktstrategien statt und es entstehen neue Verfahren ästhetischer Gestaltung, welche die Art, wie kulturelle Produktion stattfindet, grundsätzlich verändern.

Innovationsforschung und Medientheorie

Vom lateinischen *innovare* (erneuern) stammend, wird der Begriff der Innovation 1939 von Joseph Schumpeter bereits präzise als Quelle wirtschaftlichen und sozialen Wandels definiert, wobei er die drei Phasen der Invention, Innovation und Diffusion unterscheidet.⁴ Demzufolge zeige sich in der Inventionsphase ein erster funktionstüchtiger Prototyp, der sich in der Phase der Innovation mit einem eigenen Namen, einem ökonomischen Markt und rechtlichen Steuerungsmaßnahmen etablieren könne und in der Phase der Diffusion die

¹ Peter Sloterdijk: Zwischen Neophilie und Neophobie. Zur Anthropologie der Innovation, Vortrag in Wien, 25.4.2016.

² Vgl. Kurt Matzler, Franz Bailom, Stephan Friedrich von den Eichen, Markus Anschöber: *Digital Disruption*, München 2016.

³ Das Non-Profit-Unternehmen Partnership for 21st Century Learning (P21) erarbeitet mit Wirtschaftsvertreter_innen und Bildungsfachleuten das «Framework for 21st Century Learning», www.battelleforkids.org/networks/p21 (29.12.2019).

⁴ Vgl. Joseph Alois Schumpeter: *Business Cycles: a theoretical, historical, and statistical analysis of the capitalist process*, London 1939.

Ausbreitung auf einem Markt fände.⁵ Die von Schumpeter vorgeschlagene Phasenabfolge ist nicht teleologisch, sondern dynamisch zu verstehen. Das Verhältnis von Invention und Innovation ist nicht als ein zwangsläufiges konzipiert. Eine Invention ziehe nicht immer eine Innovation nach sich, insbesondere dann nicht, wenn sie ohne praktischen Bedarf bleibe. Eine Innovation setze ebenso nicht notwendigerweise eine, sie kausal bedingende, Invention voraus, sie könne auch eine bereits in der Phase der Innovation oder Diffusion befindliche Anwendung weiterentwickeln.⁶

Schumpeter führt das Zustandekommen von Innovationen ursächlich auf personalisierte Unternehmer_innen als «schöpferische Zerstörer» zurück und haftet damit einer Denktradition an, die ihren Ursprung in der Philosophie des deutschen Idealismus hat und das «Neue» der kreativen Leistung eines geistreichen Genies zuschreibt. In der «neo-schumpeterianischen» Innovationsforschung ab den 1970er Jahren löst sich die individualgeschichtliche Vorstellung von menschlichen Unternehmer_innen auf und das Unternehmer_innentum wird fortan nicht als soziale Kategorie, sondern als wirtschaftliche Funktion betrachtet.⁷

In der aktuellen Innovationsforschung wird Schumpeters Werk für die Konzeption sogenannter freier oder, wie sie Eric von Hippel bezeichnet, «offener Innovationen» wiederentdeckt.⁸ Dabei handelt es sich um die Vermarktung neuer Produktideen und Produktionsweisen und um die Anerkennung der damit in Verbindung stehenden Leistungen durch die User_innen dieser Produkte. In der Analyse offener Innovation werden die strategische Internalisierung externer Wissensquellen, wie z. B. von Zulieferern, Forschungseinrichtungen und insbesondere User_innen sowie die Externalisierung internen Wissens durch die Vermarktung von Patenten und Lizenzen untersucht.⁹ Der Ausgangspunkt dabei ist die Annahme, dass die Orte der Wissensentwicklung (Invention), der Marktreife (Innovation) und der Kommerzialisierung (Diffusion) getrennt voneinander liegen und von unterschiedlichen Protagonist_innen geprägt sein können.¹⁰

Eine Verbindung von Innovationsforschung und Medientheorie soll im vorliegenden Artikel über die Akteur-Netzwerk-Theorie hergestellt werden. Bruno Latour beschreibt technische Geräte als «Black Box», Kollektive fest miteinander verknüpfter Akteur_innen, die sich durch ihre stabile Form und Dauerhaftigkeit auszeichnen.¹¹ Eingaben in eine Black Box liefern erwartbare Ausgaben, wobei Prozesse des Aufbaus einer Black Box zugleich verdeckt und kausale Verbindungen, die sich zu stabilisierter Technik etabliert haben, naturalisiert werden.¹² Das wechselseitige Übersetzen und Zusammenwirken von Akteur_innen bezeichnet Michel Callon des Weiteren als Handlungsprogramm. Eine Black Box werde durch Handlungsprogramme konstituiert und kann durch Interaktionen mit Akteur_innen anders ausgerichteter Handlungsprogramme auch wieder geöffnet und neu definiert werden.¹³

In der Verbindung der Konzepte der offenen Innovation und der Akteur-Netzwerk-Theorie soll im Folgenden danach gefragt werden, wann welche

⁵ Die Phase der Diffusion wird insbesondere von Everett Rogers detailliert beschrieben, vgl. Everett Rogers: *Diffusion of Innovations*, New York 2003.

⁶ Vgl. Schumpeter: *Business Cycles*.

⁷ Vgl. Alexander Ebner: Joseph A. Schumpeter und die Geschichte der ökonomischen Analyse, in: Joseph Schumpeter: *Geschichte der ökonomischen Analyse*, Bd. I/II, Göttingen 2009, X–XLI.

⁸ Eric von Hippel: *Free Innovation*, Cambridge 2016.

⁹ Oliver Gassmann, Ellen Enkel: Open Innovation, in: *Zeitschrift für Führung und Organisation*, Bd. 3, 2006, 132–138.

¹⁰ Michael Bartl: Open Innovation. Der offene Umgang mit Wissen verändert das Innovationsmanagement, in: *pen Journal of Knowledge Management*, Nr. 1, 2010, www.community-of-knowledge.de/beitrag/open-innovation-der-offene-umgang-mit-wissen-veraendert-das-innovationsmanagement/ (22.4.2015).

¹¹ Vgl. Bruno Latour: Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen. Auf dem Weg durch Dädalus' Labyrinth, in: ders.: *Die Hoffnung der Pandora: Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt/M. 2000, 211–264.

¹² Vgl. Bruno Latour: Technik ist stabilisierte Gesellschaft, in: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006, 369–405. Madeleine Akrich: Die De-Skription technischer Objekte, in: Belliger, Krieger (Hg.): *ANThology*, 407–428, hier 427.

¹³ Michel Callon: Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung: Die Domestikation der Kammmuscheln und der Fischer der St. Briec-Bucht, in: Belliger, Krieger (Hg.): *ANThology*, 146–164.

Akteur_innen in ein Netzwerk eingebunden und wie ihre Funktionen und Identitäten stabilisiert werden. Statt eine biografische Erzählung der Figur des_der Erfinder_in als autonomes Subjekt zu bemühen, werden Erfindungen als unvorhergesehene und ungeplante Prozesse verstanden, in denen sich menschliche Freiheitsgrade und medientechnische Präskriptionen gegenseitig beeinflussen. Kausalität wird, Latour folgend, nicht auf technische oder soziale Determinierung zurückgeführt, sondern auf die gegenseitige Ermöglichung und Beschränkung von Handlungsoptionen.¹⁴ Intentionen von Akteur_innen ändern sich durch das Hinzukommen neuer Akteur_innen, die ihr eigenes Handlungsprogramm mitbringen. Akteur_innen übersetzen sich wechselseitig in jeder konkreten Situation, welche durch das Eintreten weiterer Akteur_innen neu konfiguriert wird.

Im vorliegenden Artikel wird die Invention der sogenannten Machinima untersucht, computeranimierte Filme, die in virtuellen Echtzeit-3D-Umgebungen mit Computerspielen produziert werden.¹⁵ Machinimas entstanden im Kontext früher Ego-Shooter-Spiele¹⁶ der späten 1990er Jahre als offene Medieninnovationen, die durch Urheberrechtsverletzungen von User_innen realisiert und von der Medienindustrie in den Folgejahren kommerziell wiederangeeignet wurden. Das Ego-Shooter-Spiel *Quake* aus dem Jahr 1996 bot die Möglichkeit, Spielsequenzen aufzuzeichnen und diese in sogenannten Demodateien mit der Endung *.dem* abzuspeichern.¹⁷ Das Dateiformat für Spielsequenzaufnahmen, im Weiteren kurz Demoformat genannt, nimmt eine wesentliche Rolle in der Entwicklung der Machinimas ein, wie die folgende Analyse zeigen soll.

Ich möchte mich Jonathan Sterne anschließen, der in seiner Formattheorie anhand der Entwicklung des aktuellen Standard-Audioformats (MP3) festgestellt hat, dass das Format als wesentlicher Bestandteil der Medialität des Mediums nicht nur in dessen Hard- und Software, sondern umfassender in der Artikulation mit bestimmten Praktiken, Institutionen und Wertvorstellungen von Relevanz ist.¹⁸ Das Dateiformat legt das Protokoll fest, welches regelt, was erlaubte Werte sind, wie der Aufbau der Datei und der Austausch zwischen verschiedenen Instanzen gestaltet ist und welche Bedeutung die Daten für die Interpretation haben. Das Demoformat hat dementsprechend Einfluss auf die user_innengenerierten Praktiken der Mediengestaltung und die technischen Infrastrukturen, die Möglichkeiten ästhetischer Produktionen sowie die Sozialisation von User_innen. Mit dem analytischen Konzept der Black Box sollen das Ego-Shooter-Spiel *Quake* und das Demoformat analysiert und der These nachgegangen werden, dass offene Innovationen aus dem Öffnen der Handlungsprogramme technischer Geräte, der Dekonstruktion ihrer Zusammensetzung, der Rekombination mit neuen Akteur_innen und einer erneuten Stabilisierung bestehen.

Die Darstellung beginnt mit einer historischen Einordnung des Phänomens der Machinimas, seiner ökonomischen und kulturellen Relevanz sowie einer Theoretisierung mithilfe der Akteur-Netzwerk-Theorie. Es folgt eine beispielhafte Analyse des technisch-menschlichen Zugriffs auf die Demodateien mittels

¹⁴ Vgl. Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt/M. 2010, 123.

¹⁵ Vgl. Paul Marino: *3D Game-Based Filmmaking: The Art of Machinima*, Scottsdale 2004.

¹⁶ Vgl. Henry Lowood: *Found Technology: Players as Innovators in the Making of Machinima*, in: Tara McPherson (Hg.): *Digital Youth, Innovation, and the Unexpected*, Cambridge 2008, 165–196. Dave Morris, Matt Kelland, Dave Lloyd: *Machinima. Making Animated Movies in 3D Virtual Environments*, Lewes 2005. Friedrich Kirschner: *From Games to Movies: Machinima and Modifications*, in: Erik Champion (Hg.): *Game Mods: Design, Theory and Criticism*, Pittsburgh 2012, 149–166.

¹⁷ Obgleich sich gewisse Ähnlichkeiten zum Mediengebrauch des Computerspiels zeigen, besteht kein Zusammenhang zwischen den *Quake*-Demoaufnahmen und der sogenannten Demoszene. Die Demoszene entstand in den 1980er Jahren, im Zuge derer Cracker_innen vom Kopierschutz befreite Computerspiele mit Intros ausstatteten. Die Szene entwickelte sich in den 1990er Jahren zu einer eigenständigen Form digitaler Kunst. Vgl. Doreen Hartmann: *Digital Art Natives: Praktiken, Artefakte und Strukturen der Computer-Demoszene*, Berlin 2017.

¹⁸ Vgl. Jonathan Sterne: *MP3. The Meaning of a Format*, Durham, London 2012, 10 f.

Praktiken des Hacking und die Herstellung der ersten Machinima-Filme. Der Artikel schließt mit einer Diskussion der Netzwerkbildung im Rahmen offener Innovationen unter Bezugnahme auf Urheberrechtsverletzungen von User_innen und den Einfluss des technischen Formats.

Machinima

Bei Machinima werden modifizierte virtuelle Umgebungen des Spiels, Objekte und Avatare verwendet, um Szenarien darzustellen, welche aufgezeichnet und nachbearbeitet werden.¹⁹ Die Neuheit des Phänomens der Machinima zeigt sich in unterschiedlichen Dimensionen. Filmtechnisch betrachtet ist die Unabgeschlossenheit der Filmproduktion und grundsätzliche Erweiterbarkeit des Filmmaterials hervorzuheben. Die dem Film zugrunde liegende Demodatei beinhaltet keine linear aufeinanderfolgenden Filmbilder, sondern Anweisungen an die Game Engine, die in Echtzeit ausgeführt werden und prinzipiell verändert, gelöscht oder erweitert werden können.²⁰ *Recamming* wird das nachträgliche Hinzufügen von Spieler_inneneingaben zu einer Demodatei mittels user_innengenerierter Werkzeuge genannt.²¹ Ebenso hervorzuheben ist die mit Machinima neu entstandene soziale Praxis des Filmemachens. Der Zugang zu preisgünstigen Technologien der Computeranimation führte zu einer Vervielfachung der Filmproduktionen von Amateur_innen und zur Entstehung vielfältiger Online-Communities.²²

Machinimas entwickelten sich über die Jahre zu einer erfolgreichen Form der Computer-Spiel-Kunst sowie zur Produktionsweise für Serien, Werbespots und Präsentationen für Web und Fernsehen.²³ Die kommerziell vorherrschende Form der Machinima-Produktion wurde lange Zeit vom Entertainment-Netzwerk Machinima Inc. betrieben. Dieses startete 2005 mit der Übernahme der User_innen-Website www.machinima.com und wurde mit Investitionen in Höhe von insgesamt rund 250 Mio. US-Dollar zum globalen Medienunternehmen ausgebaut, dessen wesentliche Programmbereiche 2019 von Rooster Teeth Productions übernommen wurden.

Die Entstehung der Machinimas, so die These, geht zurück auf die Zweckentfremdung vorhandener Medientechnik durch produktive Medienaneignung, Transformation und Weiterentwicklung des Computerspiels, mit dem Ergebnis einer anderen medialen Ausdrucksform und eines geänderten medialen Settings. Die über die Jahre erfolgte Entwicklung von Machinima geht weiterhin einher mit der Kommodifizierung ursprünglich user_innengenerierter Machinima-Techniken, -Ästhetiken und -Organisationsformen.²⁴

Die Produktion früher Machinimas bedurfte technischer Kenntnisse und ging über andere Spieler_innen-intendierte Störungsphänomene in Computerspielen, wie z. B. *Cheating* oder *Modding*, weit hinaus.²⁵ In den Praktiken und Prinzipien der frühen Machinima-Produktion lassen sich weitgehende Übereinstimmungen mit den Charakteristika der Hacker_innen-Kultur, wie

¹⁹ Vgl. Henry Lowood, Michael Nitsche (Hg.): *The Machinima Reader*, Cambridge 2011. Phylis Johnson, Donald Pettit: *Machinima. The Art and Practice of Virtual Filmmaking*, Jefferson 2012. Jenna Ng (Hg.): *Understanding Machinima. Essays on Filmmaking in Virtual Worlds*, New York 2013.

²⁰ Als Game Engine wird ein Softwaresystem bezeichnet, das den Spielverlauf steuert und dafür Elemente wie Spielphysik, Grafikdarstellungen und Audiodesign, Steuerung und Netzwerkanbindung organisiert.

²¹ Vgl. Anthony Bailey: *Plunging The Synch?*, in: machinima.com, 2000, hdl.handle.net/11346/WKLM (7.2.2020).

²² Führende Quake-Movie-Plattformen waren: The Cineplex (1997–2000), Quake Movie Library (1997–2000) und Psyk's Popcorn Jungle (1998–2001). Ende 2000 wurden die verteilten Webseiten in ein Machinima-Portal, www.machinima.com, zusammengefasst, welches 2005 von Machinima Inc. übernommen wurde.

²³ Aktuelle Beispiele ausgezeichneter künstlerischer Machinima-Filme sind *Alma* (Luca Miranda, IT 2018, Milan Machinima Film Festival 2019) oder *Plastic Scoop* (Andy Hughes, GB 2019, Cornwall Film Festival 2019).

²⁴ Machinima-Techniken sind z. B. Editoren in Spielen wie *Grand Theft Auto* oder exklusive Animations-Software wie *MovieStorm*. Machinima-Ästhetiken finden sich z. B. in Promotionvideos wie jenem zu *Terminator Salvation*. Die Organisationsform der Machinima wurde in Form der Plattformorganisationen von Machinima Inc. kommodifiziert.

²⁵ Vgl. Philipp Bojahr: *Störungen des Computerspiels*, in: Games Coop (Hg.): *Theorien des Computerspiels*, Hamburg 2012, 158. Benjamin Beil, Pablo Abend: *Editor-Games*. Das Spiel mit dem Spiel als methodische Herausforderung der Game Studies, in: Benjamin Beil, Gundoff S. Freyermuth, Lisa Gotto (Hg.): *New Game Plus. Perspektiven der Game Studies. Genres – Künste – Diskurse*, Bielefeld 2014, 27–62.

sie Steven Levy zusammenfasst, finden.²⁶ Hierunter fallen Grundsätze wie das freie Experimentieren mit Computern und Computeranwendungen, das Veröffentlichlichen von dabei entwickelten Wissensbeständen und Werkzeugen und die grundsätzliche Beurteilung von daran beteiligten Personen, den Hacker_innen, nach einem auf diese Praktiken bezogenen Leistungsprinzip. Praktiken der frühen Machinima-Produktionen, wie das Eingreifen in Speicherformate, Spieleprogrammierung und -design, erweiterten die Medienfunktionen des Ego-Shooter-Computerspiels und weisen, Claus Pias folgend, auch dahingehend Charakteristika des Hacking auf.²⁷

Das Demoformat wurde als Technik zum Speichern und Bewegen von Daten entwickelt, wobei angesichts geringer Datentransferraten in den 1990er Jahren eine wesentliche Entwicklungsbedingung die Notwendigkeit der Datenkomprimierung war. Das Demoformat war perfekt geeignet für das sich in den 1990er Jahren ausbreitende End-to-End-Netzwerk des Internets, in dem Personal Computer an beiden Enden des Datentransfers mit der Kodierung und Dekodierung von transferierten Dateien die Aufgabe der Datenverarbeitung übernahmen. Die Kodierungsphase hat die Aufgabe, die Datei auf das kleinstmögliche Maß zu reduzieren, und die Dekodierungsphase hat die Aufgabe, sie in den Ursprungszustand zurückzusetzen. Zwischen Kodierung und Dekodierung ist Raum vorhanden, den User_innen für ästhetische Interventionen mittels Dateimanipulation nutzen können.

Mit einem Beispiel soll im Folgenden konkret herausgearbeitet werden, wie sich die beteiligten Akteur_innen zueinander verhielten, sowie das Öffnen der Black Box und die Einführung des neuen Handlungsprogramms konkret nachvollziehbar gemacht werden. Das Ziel ist, zu zeigen, wie aus der Zweckentfremdung des Computerspiels *Quake*, insbesondere dem Experimentieren mit dem Demoformat, die Entwicklung der neuen Filmform, der Machinimas, hervorging.²⁸ Das Demoformat und das Hacken desselben werden im Weiteren im Kontext der Arbeiten des Spieler_innen-Clans United Rangers Films diskutiert.

Handlungsprogramme

Im Folgenden möchte ich von Handlungsprogrammen sprechen, wenn damit das Zusammenwirken der gegenseitigen Handlungsermöglichungen und -beschränkungen von Akteur_innen gemeint ist, und schließe damit an die oben gegebene Definition von Callon an. Untersuchte Handlungsprogramme sind sowohl der von Spieleherstellern intendierte Spielvollzug des Computerspiels *Quake* als auch die im Weiteren von Machinima-Produzent_innen intendierte Verwendung des Spiels zur Filmproduktion.

Es wird danach gefragt, welche Handlungsmöglichkeiten auf welche Art und Weise entgegen dem vorliegenden Handlungsprogramm des Computerspiels *Quake*, was Spielregeln, aber auch technische Vorgaben der Spielprogrammierung und des Demoformats betrifft, ergriffen und stabilisiert werden

²⁶ Steven Levy: *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*, New York 1984.

²⁷ Claus Pias: Der Hacker, in: Eva Horn, Stefan Kaufmann, Ulrich Brückling (Hg.): *Grenzüberschreiter. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin 2002, 248–270.

²⁸ Zur Invention des DEM-Formats im Kontext des aufkommenden Spiele-Hacking und -Modding der 1990er Jahre vgl. Thomas Veigl: *Machinima. Kultur, Ästhetik und Ökonomie einer digitalen User Innovation*, Glückstadt 2019.



Abb. 1 Screenshots aus: *Torn Apart II: Ranger Down!*, United Rangers Films, USA 1996

konnten. Das Handlungsprogramm des Spiels legt die Entscheidungen fest, die an das technische Gerät delegiert bzw. der Spieler_inneninitiative überlassen werden sollen. Gelungenes Gameplay setzt voraus, dass das inskribierte Setting von Spieler_innen im Gebrauch gemäß dem Handlungsprogramm verstanden und demnach erwartungsgemäß gehandelt wird. Die Stabilisierung dieses Handlungsprogramms definiert die Akteur_innen als Spieler_innen. Da die Spieler_innen zwar nicht alle Entscheidungen treffen können, aber bestimmte treffen müssen, können sie sich, wo dies möglich ist, auch immer gegen das Handlungsprogramm entscheiden.

Als alternatives Handlungsprogramm wird die Zweckentfremdung des Spiels untersucht und danach gefragt, welche Handlungsmöglichkeiten ergriffen wurden, um von Spieler_innen intendierte Störungen im medialen Vollzug des Spiels zugunsten des medialen Vollzugs des Films herbeizuführen. Es werden Praktiken des Hacking benannt, die Änderungen des Handlungsprogramms nach sich zogen. Welche Rolle das Demoformat in der Ausrichtung auf das Netzwerk der Quake Movies einnahm, soll im Weiteren im Kontext des Films *Rangers Torn Apart 2* der United Ranger Films untersucht werden.

Rangers Torn Apart 2

Nobody knew that a Clan can be a group of people doing something other than playing.

CHRIS BIRKE, United Rangers Films

1996 formierten sich Spieler_innen des neuen Ego-Shooter-Spiels *Quake* der Firma id Software in sogenannten Clans, um in kompetitiven Mehrspieler_innenmodi gegeneinander anzutreten und dies mit Demoaufnahmen zu dokumentieren. Heath Brown, Gründer des Ranger-Clans, verfasste bereits vor der Veröffentlichung von *Quake* Science-Fiction-Geschichten, die als Vorlage der Filmproduktionen dienen sollten.²⁹ Chris Birke, der die Spielaktivitäten des Ranger-Clans mit Demoaufnahmen dokumentierte, brachte 1996 die Idee auf,

²⁹ Hugh Hancock: *Ranger Gone AWOL*, 1.1.2000, hdl.handle.net/11346/03TU (7.2.2020).

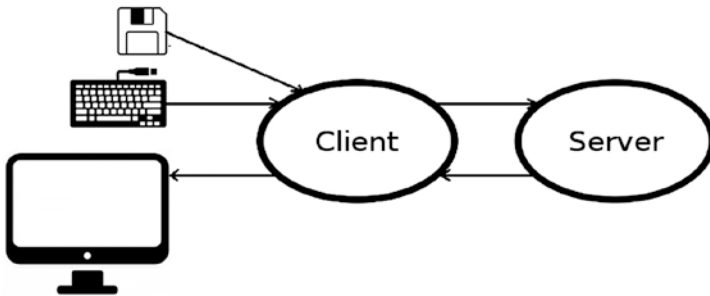


Abb. 2 Client-Server-Architektur in *Quake*

Browns Geschichten mit dem Spiel *Quake* unter Mitwirkung der Clanmitglieder nachzustellen.³⁰ Mit den Produktionen der United Rangers Films begann eine lange Reihe von sogenannten *Quake*-Movies, aus denen um 2000 die ersten Machinimas hervorgingen.³¹

Mit dem Kurzfilm *Rangers Torn Apart 2* (Abb. 1) gelang es erst-

mal, Audio- und Bildschnitt in einer *Quake*-Demodatei vorzunehmen.³² *Quake*-Spieledemos müssen mit ihrem Herkunftsspiel geladen und wiedergegeben werden und sind nicht für die Bearbeitung vorgesehen. Der Audio- und Bildschnitt musste demnach mittels Bearbeitung der Demodateien angefertigt werden. Für die weitere Diskussion des Formats der *Quake*-Demodateien und seiner Rolle als Akteur im Netzwerk der *Quake*-Movies ist es notwendig, auf die damit zusammenhängende Spielarchitektur von *Quake* einzugehen (Abb. 2).

Die *Quake*-Engine arbeitet standardmäßig mit einem Client-Server-Modell, welches vorsieht, bei Spielbeginn einen Game-Server zu starten. Der zentrale Game-Server errechnet aus den Client-Daten, den Spieler_inneneingaben, die Zustandsänderungen der Spielwelt und schickt die geänderten Bildkonfigurationen an die Clients retour, die die Daten für die Bildschirmausgaben interpretieren. Im Einzelspieler_innenmodus führt die *Quake*-Engine einen Spieler_innen-Client aus, der mit dem Game-Server Spieler_inneneingaben und Informationen über Situationsänderungen im Spiel austauscht. Im Mehrspieler_innenmodus können das bis zu 16 Spieler_innen-Clients sein, die, zumeist über ein lokales Netzwerk, im Kontakt mit dem Game-Server stehen.

Bei der Aufnahme einer Demodatei im Mehrspieler_innenmodus startet der aufzeichnende Client den Game-Server und weitere Spieler_innen verbinden sich als Clients mit diesem. In der Demodatei werden alle Spieler_inneneingaben gespeichert, die der Game-Server zum aufzeichnenden Client schickt.³³ Bei einer Demowiedergabe im Einzelspieler_innenmodus kommuniziert der Client, im Unterschied zur Spielsituation in Echtzeit, anstatt der Spieler_inneneingaben die Positionsänderungen aus der geladenen Demodatei an den Game-Server. Dieser berechnet, gemäß den Zeitmarken, die chronologischen Zustandsänderungen und der Client interpretiert diese als Bildschirmausgabe. Als Demodateien gespeicherte *Quake*-Movies benötigen daher immer das Spiel *Quake*, um geladen und als Bildschirmausgabe zeitbasiert linear wiedergegeben werden zu können.³⁴

Chris Birke zufolge wurden die Spielsituationen bei den United-Rangers-Films-Produktionen im Mehrspieler_innenmodus aufgenommen und, um verschiedene Aufnahmen als Montage zusammenfügen sowie Audioelemente und angepasste Animationen einfügen zu können, die Demodateien wurden zu

³⁰ Vgl. Caboos15: Talking with Caboos15 [Interview mit Chris Birke], 18.4.2010, www.youtube.com/watch?v=bZdLRfrkVJE (7.2.2020).

³¹ Vgl. Henry Lowood: High-Performance Play. The Making of Machinima, in: Andy Clarke, Grethe Mitchell (Hg.): *Videogames and Art*, Bristol, Chicago 2007, 59–79. Thomas Veigl: Machinima. On the Invention and Innovation of a New Visual Media Technology, in: Oliver Grau, Thomas Veigl (Hg.): *Imagery in the 21st Century*, Cambridge 2011, 81–96.

³² Siehe Veigl: *Machinima*, 130–139.

³³ Uwe Girlich: The unofficial DEM format description, 1.8.1999, www.quakewiki.net/archives/demospecs/dem/dem.html (26.01.2016).

³⁴ Vgl. Jan M. Paul van Waveren: The DOOM III Network Architecture (id Software), 6.3.2006, 5–8, mrelusive.com/publications/papers/The-DOOM-III-Network-Architecture.pdf (7.2.2020).

Beginn mit Hex-Editoren und später mit dem Little Movie Processing Center (LMPC) nachbearbeitet.³⁵

Mittels Hex-Editoren (Abb. 3) können Dateinformationen als Bytes in Hexadezimalzahlen dargestellt und bearbeitbar gemacht werden. Weiterhin lässt sich das Dateiformat analysieren und Beschädigungen der Formatstruktur les- und behebbar machen. Die Analyse des

Demoformats änderte das Handlungsprogramm des Ego-Shooter-Spiels und ermöglichte die Rekombination der Demodatei durch menschliche Interventionen. Im neuen Handlungsprogramm des *Quake*-Movie-Netzwerks wurde der Hex-Editor nunmehr als Akteur der Nachbearbeitung der Demodatei eingebunden, der es erlaubte, Zustände einzelner Entitäten der Demodatei zu ändern und neue Inhalte hinzuzufügen.³⁶ Dialoge und Geräuschkulissen legten die United Ranger Films der Demodatei als Audiodateien separat bei und programmierten in der Demodatei den entsprechenden Abspielbefehl.³⁷ Damit wurde die nachträgliche Bearbeitung von Demoaufnahmen als neue Form des Filmemachens möglich.

Uwe Girlich programmierte für die leichtere Bearbeitung von Spieleaufnahmen das LMPC, ein Dienstprogramm mit Kommandozeileingabe. Es war im Vergleich mit den Hex-Editoren mit weitreichenderen Eingriffs- und Gestaltungsmöglichkeiten ausgestattet und erlaubte die ausführbare Demodatei in eine bearbeitbare Textdatei zu dekompileieren, mit einem Texteditor zu modifizieren und anschließend in das Demoformat zu kompilieren.³⁸ Girlich analysierte und beschrieb bereits das LMP-Dateiformat des *Quake*-Vorgängerspiels *Doom* und legte damit einen Grundstein für die späteren *Quake*-Movies.³⁹ Die Offenlegung grundlegender Struktur- und Funktionselemente des Dateiformats entspricht einer Praxis des Hacking, welche die Entwicklung neuer Netzwerkeigenschaften ermöglichte. Durch die Modifikation von Demodateien konnten Untertitel in die Aufnahme eingefügt, spieler_innenunabhängige stationäre Kameras simuliert und die Abspielgeschwindigkeit geändert werden. Die ins Demoformat eingeschriebenen Handlungsmöglichkeiten wurden durch die Einbeziehung neuer technischer Akteur_innen auf die Erstellung von *Quake*-Movies ausgeweitet.

Es zeigt sich bisher, dass user_innengenerierte Werkzeuge und Prozesse als Akteur_innen der Demobearbeitung, und damit der ersten Machinima-Filme, von essenzieller Bedeutung waren. Die Analyse an diesem Punkt zu schließen, könnte jedoch den Schluss nahelegen, dass User_innen als schöpferische Erfinder_innensubjekte zu identifizieren sind, die über Handlungsmacht verfügen, währenddessen die Spieltechnologie bloß ein passives Zwischenglied ist. Die Handlungsmöglichkeiten von User_innen konnten sich jedoch nur in

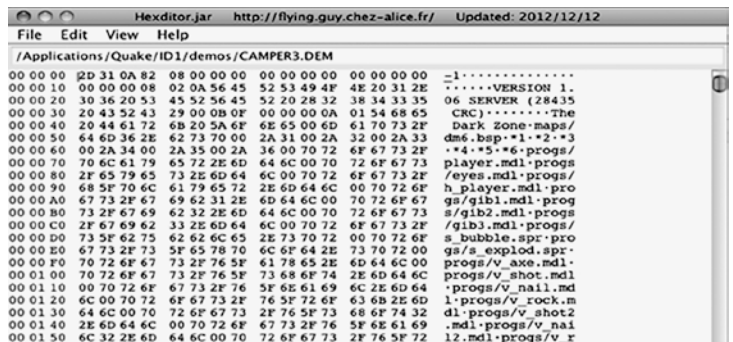


Abb. 3 Hex Editor mit geladener Demodatei (Screenshot)

³⁵ Vgl. Katie Salen: *Ranger Gone Bad II: «Assault on Gloom Keep»*, 1996, Vortrag am Walker Art Center, Minneapolis 2002.

³⁶ Eine Entität wird in der Datenmodellierung ein eindeutig zu bestimmendes Objekt genannt, über welches Informationen gespeichert oder verarbeitet werden sollen. Das Objekt kann eine Spielfigur, eine Waffe, ein Zustand eines Raumes und vieles mehr sein.

³⁷ Vgl. Director's note im *Abspann von Rangers Gone Bad 3* (Regie: Matthew van Sickler, Heath Brown) 2000.

³⁸ Vgl. Uwe Girlich: *The unofficial DEM format description*, 1.8.1999, www.quakewiki.net/archives/demospecs/dem/dem.html (22.09.2019).

³⁹ Uwe Girlich: *The unofficial LMP format description*, 24.10.1994, www.gamers.org/docs/FAQ/lmp.faq.html (28.11.2016).

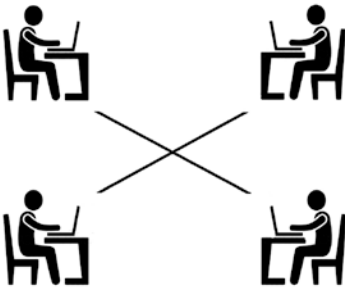


Abb. 4 Peer-to-Peer-Multiplayer-Architektur in *Doom*

Verbindung mit der Spieltechnologie von *Quake* entfalten, in welcher die Handlungsoptionen grundsätzlich angelegt waren. Mensch und Technik geben sich in ihren konkreten Verbindungen bestimmte Handlungsmöglichkeiten, was im Folgenden anhand des Vergleichs der Dateiformate und Spielarchitekturen von *Quake* und seinem Vorgänger *Doom* anschaulich gemacht werden soll.

Spieler_innen der *Doom*-Community fertigten bereits Spieleaufnahmen an, ohne jedoch den *Quake*-Movies vergleichbare *Doom*-Movies hervorzubringen. Die Rekonstruktion der Produktionsumgebung zeigt, wie zu sehen sein wird, dass das LMP-Format der

Doom-Aufnahmedateien nicht für die Postproduktion, also den Audio- und Bildschnitt, geeignet war, was ursächlich auf die Spielarchitektur zurückging.⁴⁰

Im Netzwerkverbund von *Doom* konnten maximal vier Spieler_innen gleichzeitig teilnehmen. In der Peer-to-Peer-Architektur (Abb. 4) wurden die Spieler_inneneingaben der maximal drei Mitspieler_innen an die Rechner aller Spieler_innen geschickt, mit der jeweils lokalen Game Engine errechnet und am Bildschirm ausgegeben. Spieleaufnahmen wurden in Form von Eingaben des_der aufnehmenden Spieler_in im LMP-Dateiformat gespeichert, dessen Kodierung zugleich die Zustände der weiteren Entitäten dokumentierte, diese aber nicht beinhaltete. Die Kodierung der Eingaben beinhaltete somit die notwendigen Informationen über die insgesamt vorzufindende und zu reproduzierende Gesamtsituation, oder anders ausgedrückt, die Zustandsänderungen aller Entitäten waren völlig abhängig von der Kodierung der Spieler_inneneingaben in der LMP-Datei und wurden während ihrer Ausführung am lokalen Rechner als Bildschirmausgabe interpretiert.⁴¹

Für die LMP-Modifikation bedeutete dies, dass jede noch so kleine Änderung einer Eingabe in der LMP-Datei den gesamten weiteren Ablauf bis zur Unkenntlichkeit verändert hätte, sodass *glitches* in Form von Sprüngen hätten entstehen oder Figuren in Wände hätten laufen können.⁴² Jede Form der Inszenierung von *Doom*-Movies wäre somit auf das Gelingen einer einzigen Aufnahme angewiesen gewesen, da jede Form der Nachbearbeitung der LMP-Datei, unter Beibehaltung der Kontrolle über die Inszenierung, unmöglich war.

Im Gegensatz dazu wurden *Quake*-Demodateien, gemäß der Client-Server-Architektur (Abb. 5), zentral ausgeführt und mussten, um das Gameplay wiederzugeben, alle Inputs und Bewegungen aller Entitäten beinhalten. Hier liegt der Schlüssel für die Ermöglichung der Nachbearbeitung der Demodateien. Zustandsänderungen einzelner Entitäten oder das Hinzufügen neuer Inhalte hatten keine determinierenden Wirkungen auf Zustände anderer Entitäten. Dadurch wurde die nachträgliche Bearbeitung von Spielaufnahmen möglich.

Es lässt sich somit festhalten, dass die dezentrale Architektur von *Doom* zu dezentral organisierten LMP-Dateien führte, die keine Möglichkeit der Nachbearbeitung zuließen. Die zentrale Architektur von *Quake* andererseits führte zu zentral organisierten Demodateien, welche die Möglichkeit der Nachbearbeitung boten.

⁴⁰ Girlich: The unofficial DEM format description.

⁴¹ Vgl. van Waveren: DOOM III.

⁴² Vgl. Girlich: The unofficial DEM format description.

Für das *Quake*-Movie-Netzwerk bedeutet dies, dass seine Entstehung weder den Intentionen der Spieleindustrie, noch dem Willen der Spieler_innen, noch den technischen Gegebenheiten alleine, sondern der speziellen Aktualisierung der medialen Möglichkeiten geschuldet war, Audio- und Bildschnitt durch Demobearbeitungen anfertigen zu können. Die Demodatei, der Hex-Editor, das LMPC und die filmenden Spieler_innen konnten sich gegenseitig jene Aktionsmöglichkeiten bieten, um das Handlungsprogramm des Spiels zu öffnen und so ein neues Handlungsprogramm des *Quake*-Movie-Netzwerks zu begründen. Im Öffnen und Rekombinieren menschlich-technischer Netzwerke lässt sich die Invention, die Schaffung eines Prototyps neuer Filmtechnik erkennen. Dies war nicht zu einem beliebigen Zeitpunkt, von beliebigen Protagonist_innen und mit beliebiger Technologie umsetzbar, sondern es handelte sich um die konkrete, historisch kontingente Aktualisierung von Handlungsmöglichkeiten menschlicher und technischer Akteur_innen.

User_innengenerierte Werkzeuge zur Optimierung der Demobearbeitung blieben auch in der Phase der Innovation von Machinimas von großer Bedeutung. Auf kleinere Hilfsprogramme folgten bald verschiedene *Quake*-Demoeditoren, die das Bearbeiten der Demodateien mit grafischen Benutzeroberflächen erleichterten. *Film At 11* von Eric Stern (1997) ermöglichte das Laden und Speichern von Demodateien sowie das Entfernen und Hinzufügen von Audio- und Videoelementen.⁴³ David Wrights *KeyGrip* (1997) erlaubte es erstmals, neue Aufnahmen direkt aus der laufenden Demoaufnahme anzufertigen. Einen wesentlichen Schritt zur Professionalisierung der Machinima-Produktion läutete Hugh Hancock (Strange Company) 1999 in Kooperation mit Monolith Productions Inc. ein. Mit dem Littech Film Producer, basierend auf der LithTech-Engine, wurde erstmals eine Produktionsumgebung geboten, die für die Generierung von Filmbildern optimiert war, mit Bildmerkmalen wie z. B. der Tiefenschärfe.⁴⁴

Die Spieleindustrie orientierte sich an diesen user_innengenerierten Softwareprodukten und stattete ihre Produkte zunehmend mit Machinima-Funktionen wie Kameratools, Level- und Figureneditoren aus.⁴⁵ Darüber hinaus erschienen dezidierte Animationsprogramme wie *Movie Storm* und *iClone* ohne direkte Spielanbindung. Die Ausbreitung von Machinima-Programmen über den Computerspiel- und Computeranimationsmarkt markiert die Phase der Diffusion von Machinima.

Offene Innovation und Urheberrecht

Bei offenen Innovationen wie Machinima motiviert ein für Zweckentfremdungen ausgelegtes technisches Produkt die User_innen zum Experimentieren mit dem Medium dazu, Wissen einzubringen, Affinitäten und Bedürfnisse öffentlich zu formulieren und damit an der Produktentwicklung mitzuarbeiten.⁴⁶

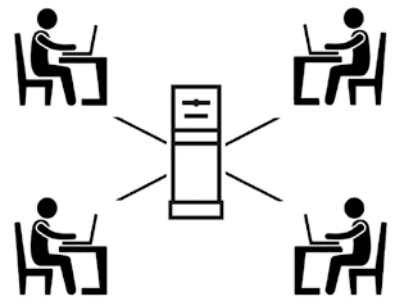


Abb. 5 Client-Server-Multiplayer-Architektur in *Quake*

⁴³ Vgl. Stephen Heaslip: Demo Editor, in: *Blue's News*, 25.3.1997, www.bluesnews.com/archives/march97-4.html (22.4.2015).

⁴⁴ Hugh Hancock: Littech Overview Part 3, 2000, hdl.handle.net/11346/5KWN (7.2.2020).

⁴⁵ Integrierte Machinima-Funktionen finden sich z. B. in *The Sims 2*, *The Movies*, *Halo 3*, *Second Life*, *GTA5*. Als Machinima-Pakete können *Source Film Maker* (*Half Life*), *Matinee* (*Unreal Tournament*), *Machinima* (*Doom 3*) genannt werden.

⁴⁶ Vgl. Alexander Knorr: Die kulturelle Aneignung des Spielraums. Vom virtuellen Spielen zum Modifizieren und zurück, in: Matthias Bopp, Rolf F. Nohr, Serjoscha Wiemer (Hg.): *Shooter. Eine multidisziplinäre Einführung*, Münster 2009, 217–246.

Der Dreh- und Angelpunkt zur eigenständigen kommerziellen Kulturproduktion ist das Urheberrecht und es trifft m. E. zu, dass, wie es Christian Fuchs formuliert, der Eigentumskonflikt in der Informationsgesellschaft zusehends um die strategische ökonomische Ressource des Wissens geführt wird.⁴⁷ Beim Demo-Hacking kamen wesentliche Teile des notwendigen Wissens aus der Spieler_innenpraxis. Viele der Protagonist_innen brachten profunde Kenntnisse ein, wie z. B. Uwe Girlich im Zuge der Entwicklung des LMPC oder Chris Birke, Heath Brown und die Mitglieder der United Ranger Films, die durch ihre Arbeiten mit der Spieltechnologie und dem Demoformat zu Expert_innen auf dem Gebiet der *Quake*-Programmierung wurden, was zu Anstellungen bei den führenden Ego-Shooter-Herstellern ihrer Zeit, id Software, Ion Storm oder Valve, führte. Die Spieleindustrie profitierte somit von den erarbeiteten Kompetenzen der Spieler_innen und Hacker_innen, die zu einem großen Teil in der Spieleentwicklung angewandt wurden. Mit dem produzierten Wissen schufen *Quake*-Movie-Produzent_innen Filme und Werkzeuge, die frei zur Verfügung standen, waren von deren Kommerzialisierung aber ausgeschlossen. Mit Lars Bo Jeppesen kann dieser Zusammenhang auch als kostenloses Outsourcing der Komplementärgut-Herstellung an User_innen beschrieben werden.⁴⁸

Die Produktion von Machinima-Filmen lässt sich aus ökonomischer Sicht mit Modding vergleichen. Beide als reine Freizeitaktivitäten oder Erweiterungen des Spiels zu betrachten, würde ihrem prekären Status als unbezahlte Arbeit jedoch nicht gerecht. Julian Kücklich hat das Modding mit dem Begriff «playbour», im Sinne eines neuen Verhältnisses von Arbeit und Spiel, beschrieben.⁴⁹ Neben etablierten Formen der Arbeit ist das Modding insofern mit Lohnarbeit vergleichbar, als dass die produzierten Güter nicht besessen werden können, mit freiberuflicher Tätigkeit in der Hinsicht, dass *modder* ein finanzielles und rechtliches Risiko tragen, und mit freiwilliger Arbeit, da Modding nicht zwingend mit finanziellen Motiven verbunden ist. Der weitverbreitete Terminus des «prosumer»⁵⁰ ist hingegen irreführend, da damit impliziert wird, jede_r User_in sei ermächtigt, zugleich Konsument_in und Produzent_in zu sein. Tatsächlich scheint es vielmehr so, Kücklich folgend, als fände ein Wechsel von der Produktion zur Distribution statt. Nachdem Modifikationen die Lebensdauer der Spiele verlängerten und die Umsatzzahlen erhöhten, leisteten die Spieler_innen mit ihren Reproduktionsarbeiten einen wesentlichen Anteil an der Distribution des Ausgangsprodukts.⁵¹ Die kontinuierliche Aktualisierung der Werke ist extrem arbeitsintensiv und ein beträchtlicher Teil davon wurde durch unbezahlte Arbeit von Spieler_innen verrichtet. Die Beispiele des Demo-Hacking wurden durchgehend durch Gratisarbeit hergestellt, die im Fall der United Rangers Films zu regulären Arbeitsverhältnissen führte und damit unbezahlten Praktika ähnelte. Mit dem investierten Arbeitseinsatz zur Weiterentwicklung bestimmter Fähigkeiten und deren praktischer Anwendung in Form der produzierten *Quake*-Movies akkumulierten die beteiligten Protagonist_innen symbolisches Kapital, auf Basis dessen sich Angebote zur bezahlten

⁴⁷ Vgl. Christian Fuchs: Information and Communication Technologies and Society. A Contribution to the Critique of the Political Economy of the Internet, in: *European Journal of Communication*, Bd. 24, Nr. 1, 2009, 69–87.

⁴⁸ Vgl. Lars Bo Jeppesen: Profiting from innovative user communities: How firms organize the production of user modifications in the computer games industry, in: *Copenhagen Business School, IVS/CBS Working Papers*, 2004, openarchive.cbs.dk/bitstream/handle/10398/7227/wp2004-03_main_doc.pdf (14.11.2015).

⁴⁹ Vgl. Julian Kücklich: Precarious Playbour: Modders and the Digital Games Industry, in: *The Fibreculture Journal*, Nr. 5, 2005, [fibreculturejournal.org/fcj-025-precious-playbour-modders-and-the-digital-games-industry/](https://www.fibreculturejournal.org/fcj-025-precious-playbour-modders-and-the-digital-games-industry/) (28.09.2015).

⁵⁰ Vgl. Alvin Toffler: *The Third Wave*, New York 1984.

⁵¹ Vgl. Kücklich: Precarious Playbour.

Mitarbeit bei Spieleherstellern ergaben. Die Ausbeutung besteht in der Inwertsetzung des Vergnügens der Spieler_innen, deren Aktivitäten potenziell produktiv sind und schnell in die Ausbeutung unbezahlter Arbeit enthusiastischer User_innen umschlagen können.⁵²

Wie eingangs erwähnt, erleben wir im ökonomischen und bildungspolitischen Diskurs aktuell einen Innovationsdruck, der sich in einer hegemonialen ökonomischen Sichtweise zeigt, die Innovation lediglich mit Wertschöpfung gleichsetzt und die eigentliche Erfindungsarbeit, die Invention, außer Acht lässt.⁵³ Gestützt wird diese Sichtweise von einem technozentrisch formulierten Urheberrecht, das die soziale Realität von User_innen in offenen Innovationen ignoriert. In der digitalen Netzwerkkultur wird diese Sichtweise jedoch zunehmend, auch in demokratiepolitischer Hinsicht, problematisch, da ein wesentlicher Teil der menschlichen Innovationsleistung rechtlich und wirtschaftlich ausgenutzt und strategisch ausgeschlossen wird. Wendy Chun kritisiert an der gegenwärtigen Auffassung von Software, dass sie den Anteil der menschlichen Interaktion unterbewerte, und bezieht dies nicht bloß auf Aktivitäten des Hacking, sondern auf jegliche User_innen-Interaktionen mit Software.⁵⁴ Insofern ein Quellcode nicht voraussetzungslos ausgeführt werde, sondern je nach Bedarf und Nutzer_inneneingaben in Abhängigkeit von einem Netzwerk an Maschinen und Menschen, werde er erst nach seiner Ausführung zum Quellcode und sei zuvor vielmehr als Ressource zu betrachten denn als Quelle.⁵⁵ In der von Chun beschriebenen techno-deterministischen Auffassung liegt auch die Grundlage für eine rechtliche Auffassung und eine politische Ökonomie, die Software für sich genommen als schützenswerte Akteurin betrachten, selbst wenn sie in sozialen und maschinellen Verbindungen kokreativ entwickelt wurde und fortwährend kokreativ aktualisiert werden muss, um ihren Gebrauchswert zu entfalten und produktiv zu sein.

Fazit

Der Artikel zeigt, dass sich die Schaffung von Neuem begrifflich nicht im Terminus der Innovation erschöpft, sondern differenziert mit den idealtypischen Phasen der Invention, Innovation und Diffusion zu beschreiben ist. Das Konzept der offenen Innovation, in Kombination mit der Akteur-Netzwerk-Theorie, gibt die Möglichkeit, Erfindungen bzw. Inventionen als neu entstehende Netzwerke von User_innen und Medientechnologien zu verstehen, die eine bestehende technische Black Box durch Aushandlungen und Änderungen von Handlungsprogrammen öffnen und neu zusammensetzen können. Im Weiteren können sich diese in den Phasen der Innovationen und Diffusionen stabilisieren.

Dateiformate sind in digitalen Innovationen deshalb von besonderer Bedeutung, da sie die Protokolle festlegen, Inhalte, Struktur und Austausch der Daten regeln und damit die Handlungsmöglichkeiten von User_innen begrenzen und gegebenenfalls Raum für nicht intendierte Verwendungsweisen und neue

⁵² Vgl. ebd.

⁵³ Vgl. OECD und Eurostat: Oslo Manual. Guidelines for Collecting and Interpreting Innovation Data, 2018, www.oecd.org/science/oslo-manual-2018-9789264304604-en.html (15.09.2019).

⁵⁴ Vgl. Wendy Hui Kyong Chun: On Sourcery, or Code as Fetish, in: Oliver Grau, Thomas Veigl (Hg.): *Imagery in the 21st Century*, Cambridge 2011, 177–200.

⁵⁵ Vgl. ebd., 185.

ästhetische Produktionen bieten. Das Dateiformat der Demoaufnahmen aus dem Ego-Shooter-Spiel *Quake* bot damit technische Handlungsinitiativen, die für den Ablauf der Erfindung mitentscheidend waren. Im vorgestellten Beispiel der Invention von Machinima zeigt sich die Konkretisierung von Erfindungen im teilsouveränen menschlichen Handeln, dem durch technische Akteur_innen neue Möglichkeiten geboten, aber auch Grenzen gesetzt werden.

Um eine Erfindung im Nachhinein adäquat beurteilen zu können, ist eine detaillierte Analyse der Abfolgen der Handlungsprogramme beteiligter Akteur_innen notwendig. Als offene Innovation zeigt das Beispiel der Machinima, wie Clanspieler_innen mit Spieltechnologie in der Phase der Invention experimentierten und erste Filme produzierten, motivierte Amateur_innen in der Phase der Innovation leistungsfähige Werkzeuge des Filmemachens erstellten und die Spieleindustrie die von User_innen entwickelten Praktiken und Prozesse des Filmemachens in der Phase der Diffusion absorbierten und kommodifizierten. Das DemofORMAT ist eine Ursache von vielen, die in der konkreten Verkettung von Verbindungen eine nicht zu ersetzende Rolle spielt.

Offene Innovationen sind in digitalen Netzwerkkulturen auf user_innen-generierte Produktionen angewiesen. Die gegenwärtige politische Ökonomie des Digitalen ist jedoch charakterisiert von einem technozentristischen Urheberrecht, das User_innen von der Wertschöpfung ihrer Produkte strategisch ausschließt. Die Medienwissenschaften können zu einer kritischen Innovationsforschung beitragen, die weder die Handlungsfähigkeit von Technik noch die Leistung von User_innen überbewertet, sondern den Wandel in technisch-menschlichen Assoziationen und techno-ästhetischen Produktionen, der in Zeiten digitaler Transformationen stattfindet, systematisch erfasst und diesen im Sinne eines Miteinanders von Mensch und Technik kritisch beurteilt.

SUPER 8 AUSSTELLEN

Notizen zur Obsoleszenz eines Formats

The future is but the obsolete in reverse.

VLADIMIR NABOKOV¹

In den letzten Jahren gab es zahlreiche Interventionen, Publikationen, Konferenzen sowie künstlerische Produktionen rund um das Phänomen, das man oft mit dem Begriff der «technologischen Obsoleszenz» zusammengefasst hat.² Auch wenn das Phänomen selbst (gerade im Bereich des Films) nicht neu ist, sind es seine Theoretisierung bzw. der Versuch seiner wissenschaftlichen Systematisierung sehr wohl.³ Aus diesem Blickwinkel möchte ich anhand einer begrenzten Anzahl von Filmen eine Reihe von Arbeitshypothesen skizzieren, die die Obsoleszenz des Formats, in dem sie produziert wurden, gleichzeitig selbst erfahren, auf sie reagiert oder aber neu bewertet haben. Das Format, das ich im Folgenden befragen möchte, ist das Super-8-Format, das ich zunächst historisch kurz beschreiben werde, um die aus seiner Geschichte resultierenden ästhetischen Eigenschaften besser behandeln zu können.

Super 8 wurde bekanntlich im April 1965 von Kodak eingeführt.⁴ Seine Produktion ist Teil einer Forderung nach der Verbesserung eines «Amateurformats», das vorher in Verwendung war, nämlich jenes des 8-mm-Films. Dieser Filmtyp (Cine Kodak Eight), ebenfalls ab 1932 von Kodak hergestellt, hatte eine Besonderheit: Es handelte sich tatsächlich um eine 16mm breite Filmrolle, beidseitig perforiert, die zwei Mal durch die Kamera laufen musste. Das erste Mal wurde eine Hälfte des Filmstreifens in seiner Breite belichtet, dann wurde die Aufwickelspule zur Vorratsspule und die Filmrolle lief ein zweites Mal durch den Apparat, wodurch die zweite Hälfte der Breite des Filmstreifens belichtet wurde. Nach seiner Entwicklung wurde der Film der Länge nach in der Mitte durchgeschnitten, sodass zwei 8mm breite Streifen entstanden. Die im zweiten Schritt belichtete Hälfte wurde an das Ende des ersten Teils geklebt. Im Vergleich zu seinem Vorgänger verfügte Super 8 über zahlreiche Vorteile.⁵ Die besagten Verbesserungen betreffen im Wesentlichen zweierlei: Zunächst ist die Aufwickelgeschwindigkeit der Spule zu betonen, außerdem die Beschaffenheit des Gehäuses, die es erlaubte,

¹ Zit. n. Robert Smithson: *Entropy and the New Monuments* [1966], in: ders.: *The Collected Writings*, hg. v. Jack Flam, Berkeley, Los Angeles 1996, 11.

² Eine erste Version dieses Textes wurde auf der Tagung *Haute et basse définition: images, sons, scènes, médias* präsentiert (Universität Sorbonne Nouvelle Paris 3, 26.10.2013). Für die vorliegende Übersetzung habe ich mich darauf beschränkt, bibliografische Referenzen zu ergänzen. Einige der Forschungshypothesen finden sich auch in meinem Buch: *Futurs de l'obsolescence. Essai sur la restauration du film d'artiste*, Mailand/Paris 2018, vgl. 245–291.

³ Experimental- und Kunstfilm betreffend, siehe die Pionierarbeit von Malcolm Turvey, Ken Jacobs, Annette Michelson, u. a.: *Round Table. Obsolescence and American Avant-Garde Film*, in: *October*, Jg. 100, 2002, 115–132. Für Forschung zu Konservierung/Restaurierung siehe *Technè*, Nr. 37: *L'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique*, hg. v. Cécile Dazord, Marie-Hélène Breuil, 2013, die der Restaurierung von Filmen zwei Artikel widmet (ohne sich jedoch für den Kunst- oder Experimentalfilm zu interessieren).

⁴ Kodak: *Super 8mm Film History*, Kodak.com, [o.J.], motion.kodak.com/motion/Products/Production/Spotlight_on_Super_8/Super_8mm_History/index.htm (16.12.2014).

⁵ Vgl. dazu: Jonathan S. Gunter: *Super 8. The Modest Medium*, Paris 1976, 22 f.

dass der Film bei Tageslicht in die Kamera eingelegt werden konnte. Ein weiterer Unterschied zum 8-mm-Format betrifft die Perforierungen, die bei Super 8 auf Höhe der Bildmitte positioniert sind, was für die Bildaufnahme eine entscheidende Stabilität ermöglicht. Dieser Aspekt – und das ist die zweite wesentliche Verbesserung – wirkt sich ebenfalls auf die Qualität des belichteten Bilds aus. Da die Perforierungen im Format Super 8 kleiner sind (eine Breite von 0,9 mm gegenüber 1,83 mm), ist das Bild größer (5,46 mm × 4,01 mm gegenüber 4,5 mm × 3,33 mm) und somit während der Projektion auch seine *Auflösung* höher. Diese Verbesserung, die für ein «Amateurformat» gedacht war, erinnert durchaus an heutige Weiterentwicklungen von Technologien für nicht professionelle Publika.

Im Folgenden wird es jedoch nicht um Fragen der Anwendung des Films als «Amateurformat» gehen. Vielmehr kommen die verschiedenen Anwendungen dieses Formats im Bereich des künstlerischen und experimentellen Films in den Blick, wo die Verschiebung von Produktionsstrategien des «Amateurfilms» hin zu künstlerischen Formen schnell üblich wurde. Das gilt insbesondere für den 16-mm-Film.⁶

Zur Erinnerung: Mit dem Ende der 1950er und zumindest bis zum Beginn der 1970er Jahre wird der 16-mm-Film (ursprünglich, seit 1923 [bekannt als Cine Kodak, Anm. d. Übers.], das «Amateurformat» par excellence) zur technologischen Grundausstattung der experimentellen Filmproduktion, während die Industrie den 35-mm-Film als Format beibehält. Ab den 1970er Jahren, d. h. wenige Jahre nach seiner Einführung auf den Markt, wird Super 8 von den Filmemacher_innen konsequent angenommen. Meines Erachtens hat die Verwendung von Super 8 durch die Experimentalfilmemacher_innen dazu beigetragen, dem Experimentalfilm aus einer Sackgasse herauszuhelfen. Welche zahlreichen Verstrickungen darauf folgten, kann an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden. Ich beziehe mich hier besonders auf jenes *dead end*, das mit der Durchsetzung einer sehr einflussreichen kritischen Kategorie einherging, die, den Prämissen der modernistischen Ästhetik folgend, die «Spezifität des Mediums» und seine «Autoreflexivität»⁷ behauptete: jener des «strukturellen Films», wie sie P. Adams Sitney in seinem gleichnamigen berühmten Text, erschienen 1969 in *Film Culture*, definiert hat.⁸

Bei genauer Analyse der erstaunlichen Vielfalt der Praktiken und des Pluralismus der Zugänge, die im Kontext des experimentellen Films unmittelbar mit der Einführung von Super 8 entwickelt wurden, wird deutlich, wie die Kernideen dieser Produktion sich zunehmend von den strukturellen Prinzipien emanzipieren: Ihre ästhetische (und diskursive) Vielschichtigkeit zwingt sie geradezu zu einer klaren Distanznahme. Die Arbeit von Carolee Schneemann, die mich im Folgenden besonders interessieren wird, bietet aus mehreren Gründen einen idealen Zugang zur damaligen Super-8-Produktion. Schneemanns filmische Praxis entfaltet bereits in ihren ersten Formulierungen etwas, was im Zuge der hier folgenden Diskussion der Eigenschaften von Super 8 noch genauer betrachtet werden kann. Das geringe Gewicht der Ausrüstung betont

⁶ Zur Bedeutung des 16-mm-Films in einem breiteren Kontext vgl. Haidee Wasson: *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley 2005, 44–49.

⁷ Für eine Problematisierung dieses Begriffs im Bereich des Experimentalfilms der 1960er und 70er Jahre vgl. Jonathan Walley: *The Material of Film and the Idea of Cinema. Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde film*, in: *October*, Jg. 103, Winter 2003, 15–30.

⁸ Vgl. P. Adams Sitney: *Structural Film*, in *Film Culture*, Nr. 47, 1969, 1–9. Zu Sitneys Positionen in dieser Zeit vgl. den Essay von Michele Pierson: *The Accessibility of the Avant-Garde. Talk About Experimental Cinema*, in: *Discourse*, Jg. 40, Nr. 1, 3–29.

die körperliche Präsenz des/der Filmschaffenden während der Aufnahmen, und der <Amateur>-Aspekt des Formats eignet sich für alle Variationen des filmischen Tagebuchs (oder der Reiseaufzeichnung): Schneemann konnte von Super 8 nur begeistert sein. Sie wurde übrigens, jedoch aus anderen Gründen, aus dem Kanon des <strukturellen Films> ausgeschlossen. Die Geschichte ist bekannt: Ihr Film *Fuses* (1965–1967), den sie zum Zeitpunkt seines Entstehens als eine «Genitallandschaft» bezeichnete,⁹ löste heftige, wenn nicht gewaltvolle Reaktionen aus. Mithilfe ihrer 16-mm-Kamera hatte sie sich beispielsweise beim Geschlechtsverkehr mit ihrem damaligen Lebensgefährten, dem Komponisten James Tenney, gefilmt.¹⁰ Später ergänzte sie diese filmische Autobiografie um zwei weitere Teile, *Plumb Line* (1966–1971) und *Kitch's Last Meal* (1973–1978), sodass eine Trilogie entstand. Auf *Kitch's Last Meal* komme ich später noch zurück.

Im Kontext der Reaktionen auf den strukturellen Film hat Carolee Schneemann also eine zentrale Rolle gespielt, indem sie ihren Körper und ihre körperliche Präsenz als kritische Vektoren einsetzte. Mit seinem üblichen Scharfblick fasste Lawrence Alloway schon sehr früh zusammen, was die Spezifik Schneemanns künstlerischer Position ausmachte: «[S]he emphasizes [...] that her conception of performance is derived from painting, and specifically from a mix of gestural abstraction and assemblage. The vectors of painterly gestures turn into body movement in her work».¹¹ Die Arbeit der Künstlerin scheint ihren Zeitgenoss_innen aus der Perspektive des Diktats des Avantgarde-Films also unrein. Um die Verbissenheit zu verstehen, mit der sie auf den kritischen Diskurs rund um den Experimentalfilm der damaligen Zeit reagierte, reicht es, die berühmte Performance von 1975, *Interior Scroll*, zu betrachten, in der die Künstlerin, nackt auf der Bühne, eine Papierrolle aus ihrer Vagina zieht und einen Text verliest, der wie folgt beginnt:

I met a happy man
a structuralist filmmaker
– but don't call me that
It's something else I do –
he said we are fond of you
you are charming
but don't ask us
to look at your films
we cannot
there are certain films
we cannot look at
the personal clutter
the persistence of feelings
the hand-touch sensibility
the diaristic indulgence
the painterly mess
the dense gestalt
the primitive techniques¹²

⁹ Den Ausdruck «Genitallandschaft» («genital landscape») verwendet Carolee Schneemann in einem Brief vom 22. Januar 1965 an Wolf Vostell, in: Kristin Stiles (Hg.): *Correspondence Course. An Epistolary History of Carolee Schneemann and her Circle*, Durham/London 2010, 95.

¹⁰ Für eine ausführliche Analyse von *Fuses* vgl. David E. James: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton 1989, 317–321.

¹¹ Lawrence Alloway: Carolee Schneemann. The Body as Object and Instrument, in: *Art in America*, März 1980, 19–21. Bei dem Text handelt es sich um eine Kritik des Bandes von Schneemann: *More Than Meat Joy*, hg. v. Bruce McPherson, New Paltz 1979.

¹² Der Text der Performance findet sich in Carolee Schneemann: *Imaging Her Erotics. Essays, Interviews, Projects*, Cambridge 2002, 159.

Der Text bietet eine klare Liste sämtlicher Idiosynkrasien einer bestimmten Kritik und gleichzeitig eine präzise Aufzeichnung der Interessen der Künstlerin. Lange wurde über die Identität des «Filmemachers», den die Künstlerin in ihrem Text erwähnt, gerätselt.

Es lag nahe, in diesem Porträt Anthony McCall zu erkennen, ihren damaligen Lebensgefährten. In einigen persönlichen Texten hat Schneemann jedoch enthüllt, dass die Zielscheibe ihres Textes vielmehr die Kritikerin Annette Michelson war, die große Theoretikerin des experimentellen und Avantgardefilms in den USA.¹³

Das folgende Zitat stammt aus dem dritten Teil der autobiografischen Film-Trilogie *Kitch's Last Meal*, an dem die Filmemacherin ab 1973 arbeitet. In einem Brief an James Tenney beschreibt Schneemann eine Etappe der Produktion, was es mir ermöglicht, auf technischere Fragen nach der Materialität der von der Künstlerin gewählten Formate zurückzukommen:

I'll take all the films and a new section in 8 mm of recurring train rolling behind the house season to season which is the linear roll against which a biography of Kitch evolves (enclosing or unraveling my autobiography); <Kitch's Last Meal,> title for now. Trying to get a film grant and then print in 16 mm.¹⁴

Zunächst plante sie also einen Wechsel zu einem Standard-Filmformat des Experimentalfilms, zweifellos um den Vertrieb zu erleichtern. Nichtsdestotrotz würde der Film noch lange sein ursprüngliches Format, Super 8, und somit eine instabile Konfiguration behalten.¹⁵ Zumeist zeigte Schneemann fünf oder sechs Filmspulen von Super-8-Filmen (mit einer Dauer von jeweils 20 Minuten) in einer Doppelprojektion und spielte den Ton dazu von einer Audiokassette ab. Die Filmspulen sind de facto viel zahlreicher (die Gesamtdauer des Films umfasst knapp fünf Stunden) und potenziell austauschbar. Dieses offene und bewegliche Format ist insofern kompliziert, als Schneemann von Anfang an eine vertikale Doppelprojektion des Films vorsieht (dabei ist das obere Bild etwas breiter als das untere).¹⁶ Alle Eigenschaften des Werks tragen dazu bei, es beinahe unsichtbar zu machen: sein ungewöhnliches Format, das komplexe Dispositiv (die Bilderkaskade, die durch die vertikale Projektion entsteht) sowie das schwer kategorisierbare Genre (gleichzeitig Filmtagebuch, Autobiografie und Katzen-Epos – gefilmt aus der subjektiven Erzählperspektive der Katze der Künstlerin, Kitch).¹⁷ Diese Eigenschaften behinderten die Möglichkeiten der Verbreitung und auch die Integration des Stücks in den diskursiven Raum der damaligen experimentellen Filmproduktion.

Der problematischste Aspekt ist selbstverständlich die Projektion von *Kitch's Last Meal*, was bereits auf ein Paradox von Super 8 verweist. Dieses Format, das in der Verwendung <das einfachste> wäre, stellt sich hinsichtlich der Verbreitung als äußerst schwierig dar. Anlässlich der großen Retrospektive von 8-mm-Film und Super 8 im Museum of Modern Art in New York, *Big As Life*, beschreibt der Kritiker Fred Camper luzide die Spezifik des Formats. Die

¹³ Vgl. dazu den von Kristine Stiles kommentierten Brief der Künstlerin vom 17.10.1974 an Daryl Chin: Kristine Stiles: Introduction, in: dies. (Hg.): *Correspondence Course*, lviii. Michelson blieb übrigens in Bezug auf Schneemann zeitlebens sehr ambivalent. Vgl. Rosalind Krauss u. a.: *The Reception of the Sixties*, u. a. in: *October*, Jg. 69, Sommer 1994, 20. Für eine noch explizitere Stellungnahme siehe den folgenden Auszug aus einem Interview: «I never liked Carolee Schneemann's work. Though I find her rather engaging, I was not interested in her work». Mark Webber: Annette Michelson, in: Federico Windhausen (Hg.): *Speaking Directly. Oral Histories of the Moving Image*, San Francisco, 2013, 13–28, hier 28.

¹⁴ Carolee Schneemann an James Tenney, am 9.8.1973, in Stiles (Hg.): *Correspondence Course*, 205.

¹⁵ Zu Schneemanns Begründung der Wahl des Formats Super 8 für ihren Film vgl. das Interview mit Scott MacDonald in seinem Buch: *A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, Los Angeles 1988, 150. Zu dem Film vgl. auch Carolee Schneemann: *Kitch's Last Meal*, in: *Cinemaneus*, Jg. 81, Nr. 2–6, 1981, 55–58, wieder aufgenommen in dies.: *Uncollected Texts*, hg. v. Branden Joseph, New York 2018, 147–151.

¹⁶ Der von der Künstlerin gezeichnete Installationsplan findet sich abgedruckt in Thyra Nichols Goodeve: *The Cat Is My Medium. Notes on the Writing and Art of Carolee Schneemann*, in: *Art Journal*, Jg. 74, Nr. 1, 2015, 5–22, hier 20.

¹⁷ In seiner Analyse von *Kitch's Last Meal* betont Brett Kashmere mehrfach die Nicht-Klassifizierbarkeit des Films. Siehe Brett Kashmere: *Seen Missing: The Case of Kitch's Last Meal*, in: *Millennium Film Journal*, Nr. 54, Herbst 2001: Focus on Carolee Schneemann, hg. v. Kenneth White, 64–71.

¹⁸ Vgl. Fred Camper: *The Qualities of Eight*, in: Albert Kilchey (Hg.): *Big As Life. An American History of 8mm Films*, New York, San Francisco 1998, 26–30, hier 27.

spezielle Installation, die eine Super-8-Projektion erfordert, die Ausleihe eines Projektors und seine Positionierung im Raum, die Einstellung der Brennweite und die notwendigen Abstände, um ein gutes Bild zu erhalten, verwandeln Super 8 in ein für nicht private Räume extrem ungünstiges Format – in diesem Sinne bleibt das Wohnzimmer der ideale Ort für die Projektion.¹⁸ *Kitch's Last Meal* steht vor <Problemen> exakt dieser Art und wird daher seine Umwandlung abwarten müssen, um breiter zirkulieren zu können. Es ist daher kein Zufall, wenn Schneemann von Anfang an daran dachte, ihren Film auf 16mm aufzublasen – eine Praxis, die bei den Anhänger_innen des Super 8 später gängig wurde. *Kitch's Last Meal* tauchte jedoch 2006/07 wieder auf, und das gleich zweifach. Die Künstlerin stellte Material zur Verfügung (die *Vulgata* dauert 56 Minuten), aus dem mit dem optischen Printer zwei 16-mm-Kopien angefertigt wurden (diese Kopien sollten gleichzeitig projiziert werden, entsprechend dem ursprünglichen Dispositiv, und mit 18 fps – der Geschwindigkeit des Formats Super 8).¹⁹ Bei dieser Konfiguration ist die ursprünglich zufällige Dauer nun fixiert, während der Ton eine eigene Einheit bleibt (vom Magnetband zur CD). Auf dieselbe Weise wurden durch diese Restaurierung zwei weitere Videoverversionen hergestellt: Während die eine lediglich die Übertragung der beiden 16-mm-Kopien ist, vertieft die andere konsequent die Hybridisierung, indem sie ein für immer fixiertes, zusammengesetztes Bild präsentiert, das beide Frames in einem Bild vereint, die (durchaus legitime) wilde Fortsetzung des Aufblasens auf 16mm.²⁰

Wie das Beispiel von *Kitch's Last Meal* zeigt, scheint Super 8 nicht nur ein Ort des Experiments offener und vielgestaltiger künstlerischer Praxis zu sein, sondern auch ein Format, das sich seit seiner Entstehung in der Betrachtung seiner eigenen Obsoleszenz ergeht, indem es die Möglichkeiten der Hybridisierung produktiv annimmt.²¹ Diese Möglichkeiten stehen im Zentrum einiger zeitgenössischer Produktionen, die ich nun kurz betrachten möchte. Der Fall eines Künstlers wie Luther Price zum Beispiel ist

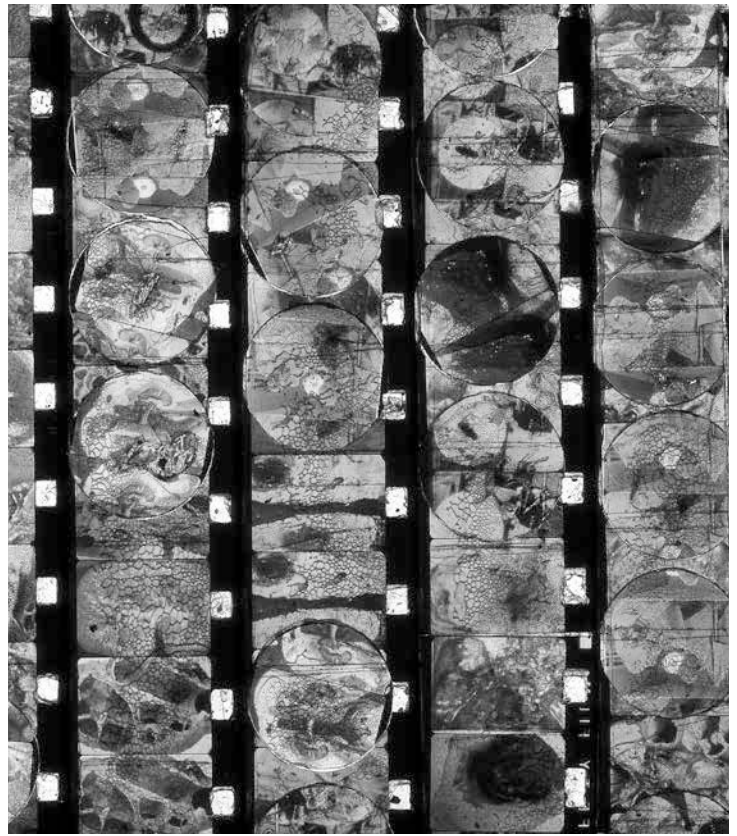


Abb. 1 *Meat* von Luther Price, 80 handgemachte Dias, projiziert über einen Carousel-Projektor, 1999–2012 (Orig. in Farbe)

¹⁹ Die Arbeiten wurden durch die Anthology Film Archives in Kooperation mit BB Optics, dem Laboratorium des Filmemachers und Restaurateurs Bill Brand, durchgeführt.

²⁰ Die beiden Videofassungen werden derzeit von Electronic Arts Intermix verliehen.

²¹ Es kommt tatsächlich nicht selten vor, dass Künstler_innen, die mit diesem Format gearbeitet haben, sich desillusioniert über die Lebenserwartung des Mediums äußern. Vgl. Donna Cameron: *Pieces of Eight*. Interviews with 8mm filmmakers, in: Kilchesty (Hg.): *Big as Life*, 51–76.

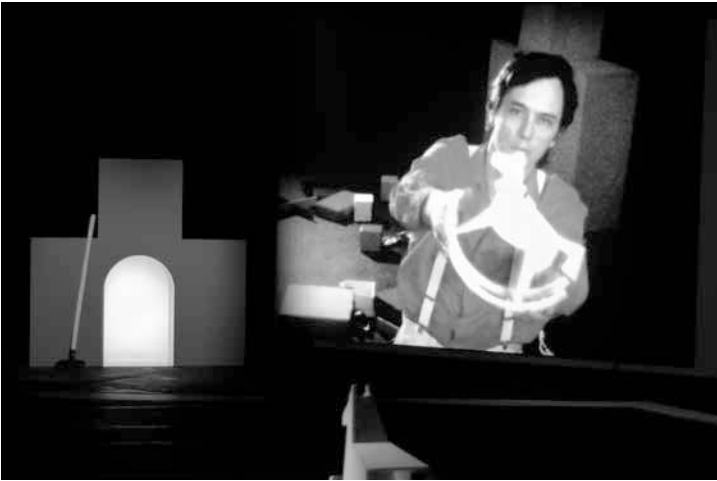


Abb. 2 *Out of Hand (Super 8-Trilogy, 1980)* von Ericka Beckman, Super-8-Film, Ton, 25 Minuten, Installationsansicht KANAL – Centre Pompidou Brüssel 2019 (Orig. in Farbe)

bezeichnend.²² Seine bisherigen Arbeiten und namentlich sein berühmtestes Werk, *Sodom* (1989–1994), stellen einen engen Zusammenhang zur technologischen Obsoleszenz des Formats her. Als der erste Film, den Price unter diesem Pseudonym (dem letzten auf einer langen Liste, das vorangehende war <Tom Rhoads>) hergestellt hat, nutzt *Sodom* als Ausgangsmaterial einige Filmrollen von schwulem Porno, die der Autor in einem Fachgeschäft erhalten hatte – zu dieser Zeit fand in der Pornoindustrie eine irreversible Wende zum Magnetband VHS statt. Die Filmformate, die für private Sichtungen produziert worden waren, schienen unzeitgemäß und verloren ihren kommerziellen Wert. Schreibt sich die Obsoleszenz auf diese Weise durch die Quellbilder in die Entstehung des Films selbst ein, werden die plastischen Eigenschaften des Formats, vor allem hinsichtlich ihrer Schwächen, nunmehr produktiv gemacht. Als gelernter Bildhauer ist sich Luther Price der plastischen Eigenschaften des von ihm gewählten Mediums sehr bewusst: *Sodom* ist untersetzt von einem rhythmischen Blinken der Standbilder, punktiert durch Lichtkreise aus Bildern, die dem Filmmaterial mittels eines Lochstechers beigebracht wurden. Die groben und extrem sichtbaren Klebestellen (die durch die bescheidene Größe des Filmstreifens auf der Leinwand unvermeidbar deutlich zu sehen sind) erhalten im Bild eine neue Wertigkeit, gekennzeichnet durch die Lust am Ikonoklasmus oder vielmehr die Unbekümmertheit hinsichtlich der Zerbrechlichkeit des Werks. In den letzten Jahren hat Luther Price diese Herangehensweise auch bei anderen, nichtfilmischen Formen angewendet und dabei die materielle Beschädigung des Mediums fast schon enthusiastisch in Kauf genommen. Anlässlich der *Whitney Biennial* 2012 zeigte Price zum ersten Mal vor Publikum eine Reihe von Dias, die er über ein klassisches Rundmagazin (Carousel) projizierte. Diese handwerklich hergestellten Dias ersetzen den 35-mm-Film durch andere Filmstreifen, u. a. durch Montagen von beschädigtem Super-8-Material oder durch auf verschiedene Weise zerstörte Ausschnitte von Super 8.²³ Im Gegensatz zu anderen Beispielen des «materialisierten Films», um einen Ausdruck von Philippe Dubois zu verwenden, behält Luther Price' Art der Installation einige Komponenten des projizierten Films bei (die Bildstrecke, die Projektion, die Oberfläche der Leinwand) und gibt gleichzeitig die kinematografische Apparatur auf – während er ihr Medium erhält.²⁴ Der Film, nunmehr Abfall, ist dabei keineswegs mit Nostalgie beladen: Seine Obsoleszenz wird durch die Diaprojektion inszeniert und choreografiert.

²² Zu einem systematischen Überblick über das Werk von Luther Price vgl. Ed Halter: Luther Price – (Was) Bleibt/Remains Luther Price, in: 59. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen [Festivalkatalog], 2013, 266–269.

²³ Siehe den kurzen kritischen Text von Andrew Lampert: Luther Price, in: BOMB, Nr. 120, Sommer 2012, 114–115.

²⁴ Vgl. Philippe Dubois: Un effet-cinéma dans l'art contemporain, in: *Cinéma & Cie*, Nr. 8, Herbst 2006, 15–26.

Diese Migration des Mediums in den Ausstellungsraum könnte mit einem anderen Beispiel in Verbindung gebracht werden, das zwar relativ weit entfernt von Luther Price ist, jedoch ebenso einer singulären Praxis entstammt. Die amerikanische Künstlerin Ericka Beckman realisiert zwischen den späten 1970er und den frühen 1980er Jahren drei Filme, die für gewöhnlich unter dem Titel *The Super-8 Trilogy* gefasst werden. Das Thema der Filme ist bei der ersten Sichtung mitunter obskur («It's not always clear what Ericka Beckman's post-conceptual Super-8 <musicals> are about but they project a world that is all her own», notierte J. Hoberman damals).²⁵ Es kreist jedoch um Fragen des Spiels und seiner kognitiven Vorgänge (inspiriert durch die Pädagogik von Piaget), des Wettbewerbs und der Regeln. Im Unterschied zu vielen damals produzierten Super-8-Filmen, die für die Aufnahmen eine Ästhetik des Unmittelbaren und der körperlichen Präsenz bevorzugten, zeichnen sich die Filme Beckmans eher durch eine extrem kalkulierte und sorgfältige Inszenierung aus – was ein weiteres Mal die Vielseitigkeit des Formats aufzeigt. In einem Gespräch nach den Gründen für ihre Entscheidung für Super 8 gefragt, hob Beckman jüngst nicht nur dessen plastische und chromatische Eigenschaften hervor, sondern vor allem auch die Bedeutung der Projektion sowie die Möglichkeit, ein Bild zu haben, das die Körper der Performer_innen in Originalgröße zeigt – was damals für das an Monitore gebundene Video unerreichbar war.²⁶ 2009 und 2010 wurden die drei Filme von *The Super-8 Trilogy* – *We Imitate*; *We Break Up* (1978), *The Broken Rule* (1979) und *Out of Hand* (1980) – von den New Yorker Anthology Film Archives und BB Optics unter der Aufsicht der Künstlerin restauriert.²⁷ Hierfür erwies sich das Aufblasen auf 16mm als wesentlich, gleichermaßen aus Gründen der Archivierung wie für die Projektion im Vorführungsraum. Im Rahmen von Museumsausstellungen, die sich seit der <Wiederentdeckung> der Künstlerin in den letzten Jahren häufen, werden die Filme jedoch mittels einer Videokopie projiziert (bei der Restaurierung wurden eine Telecine-Digital-Betacam-Kassette und eine digitale Datei hergestellt).²⁸ Diese Veranstaltungen bewahren einen der für die Künstlerin zentralen Aspekte: das Moment der Projektion – das durch die <Übersetzung> von Film zu Video garantiert wird. Die szenischen Eigenheiten (ein Bild in einer beträchtlichen Größe) überleben diese Migration also zulasten der plastischen Eigenschaften des Formats.

Der Super-8-Film bestätigt sich also als ein Format, für das die Migration wesentlich ist, aus Gründen der Verbreitung, der Sichtbarkeit und der Ausstellbarkeit. An den hier kurz besprochenen Beispielen (Carolee Schneemann, Luther Price, Ericka Beckman) scheint sich eine – wenn auch paradoxe – Spezifität von Super 8 zu zeigen: die Wendigkeit hinsichtlich der möglichen Verwendungen und die Formbarkeit und Flexibilität im Fall der <Übersetzung> in ein anderes Format. Man wäre daher versucht, die Legitimität jeder getroffenen Entscheidung zu bestätigen: Die Möglichkeit der <Übersetzung> lässt sich in Wahrheit von der Obsoleszenz von Super 8 herleiten und scheint potenziell in das Format selbst eingeschrieben. Dennoch muss etwas Grundlegendes betont werden: Bei den Lösungen, die der Obsoleszenz entgegeng gehalten werden, fällt auf, dass

²⁵ J. Hoberman, Ericka Beckman, in: *The Village Voice*, 18.12.1978, 54.

²⁶ «Because you could project a film life-size in a room, and I wanted to stress the presence of the performance in my image. Video was attached to a box on a pedestal and I found that apparatus distracting. Plus you had to wear headphones. [...] Plus, I like the color of film.» J. Hoberman: *Cinema Gamer: Ericka Beckman*, in: *Mousse*, Nr. 39, Mai 2013, mousse magazine.it/j-hoberman-ericka-beckman-2013/ (27.1.2020).

²⁷ Es empfiehlt sich diesbezüglich, die von Bill Brand geleitete Dokumentation der Restaurierung zu konsultieren. BB Optics: *Preservation History. «We Imitate; We Break Up» by Ericka Beckman*, 29.7.2010, www.nyu.edu/tisch/preservation/program/student_work/2009spring/We_Imitate_We_Break_Up_MIAP-NFPF_Preservation_History.pdf (27.1.2020).

²⁸ So geschehen bei der Retrospektive *Ericka Beckman. Works 1978–2013*, Kunsthalle Bern, 7.6.–4.8.2013, kuratiert von Fabrice Stroun. Zu sehen war *Super-8 Trilogy* kürzlich auch im KANAL – Centre Pompidou Brüssel, 23.1.–19.5.2019, kuratiert von Philippe-Alain Michaud und Jonathan Pouthier.



Abb. 3 Filmstill aus: *The first and last roll of Super8 sound film* von Peter Miller, Super-8-Film, Ton, 3 Minuten, 2002 (Orig. in Farbe)

²⁹ Die direkte Präsenz des Tons auf dem Super-8-Filmstreifen ist übrigens ein weiterer interessanter Aspekt hinsichtlich der Frage der Standardisierung des Formats. Vgl. dazu Roland J. Zavada: *The Standardization of Super 8*, in: *Journal of the University Film Association*, Jg. 22, Nr. 2, 1970, 39–42.

³⁰ Die Vorstellung mit dem Titel *Substandard Gauge*, die auf die Verwendung des 8-mm- und Super-8-Films im Bereich des Kunst- und Experimentalfilms fokussierte, fand am 3.12.2013 im Cinéma Action Christine Paris statt. Siehe lightcone.org/en/news-312-scratch-substandard-gauge (27.1.2020).

oftmals nur einige Aspekte des ursprünglichen Formats erhalten werden, während andere aufgegeben werden müssen. Die offene Textualität von *Kitch's Last Meal* wird also aufgegeben, während das Dispositiv der Doppelprojektion beibehalten wird. Bei Luther Price wird durch die Dias auf den filmischen Bildlauf verzichtet, während die unreine materielle Konsistenz des Filmstreifens bewahrt wird.

Zusammenfassend gesagt wäre das Format Super 8 also besonders gut geeignet, seine Natur als stets

obsolet werdendes Artefakt zu reflektieren – aufgrund seiner technologischen Geschichte und seiner verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten. Dazu liefert mir ein junger zeitgenössischer Künstler das Stichwort für das perfekte Schlusswort. In *The first and last roll of Super8 sound film* (2002) inszeniert der Bildhauer, Filmemacher und Performer Peter Miller seine Suche nach einer Idee für einen Film mit der einzigen Super-8-Tonfilmspule, die er noch übrig hat.²⁹ Er betrachtet sein Material als besonders wertvoll und rar, was ihn antreibt, eine geniale Idee zur Fertigstellung des Stücks zu finden. Mit der für den Künstler typischen Ironie und seinem Hang zum Absurden zeigt der Film lediglich das totale Ausbleiben der den Filmemacher ergreifenden Inspiration. Er äußert nur Satzketten ohne realen Gehalt, abgesehen von jenem der Blockade. Konzipiert als ein «Filmspulentest» feiert *The first and last roll of Super8 sound film* das Material, um gleichzeitig die Schwierigkeit des Schaffensprozesses zu unterstreichen. Anlässlich einer Sichtung, die für den Experimentalfilmverleih Light Cone in Paris stattfand, hatte ich die Gelegenheit, diesen Film zu zeigen. Und da ich auch die Möglichkeit hatte, die Originalkopie zu präsentieren, habe ich den Künstler gebeten, sie mir hierfür zur Verfügung zu stellen.³⁰ Peter Miller antwortete mir, dass sie so gut wie nicht mehr zugänglich sei, vergessen in einer *storage unit* irgendwo in den USA – möglicherweise in Vermont, wo er aufgewachsen ist, oder in Chicago, wo er studiert hat, ehe er nach Europa umzog. Der Film wurde schließlich mit einer digitalen Datei in niedriger Auflösung gezeigt – eine Migration, die das Thema des Films noch amüsanter machte. Die Frage [nach dem Status des Formats Super 8 als stets obsolet werdendem Artefakt, Anm. d. Übers.] wird hier auf ungeschickte Weise vereinfacht übersetzt. Was könnte sich besser eignen als diese frustrierende Anekdote, um das merkwürdige Los eines Formats zu feiern, das ursprünglich vor allem hochauflösend sein wollte.

Aus dem Französischen von Nicole Kandiolier und Marion Biet

BILDSTRECKE

The Only Thing We Know About Cyberspace Is That It's 640 x 480

Vorgestellt von MAREK JANCOVIC und ELISA LINSEISEN

«Diese Webseite ist für eine Auflösung von 1024×768 Pixel ausgelegt»: Im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts tauchte auf unseren Schreibtischen eine neue Arithmetik auf. Paradoxerweise besteht die Auflösung ihrer Zahlengleichungen darin, dass sie ungelöst bleiben: Was genau das Produkt von z. B. 640×480 sein mag, interessiert weniger als das multiplikative Verhältnis, das jeweils sowohl eine «Auflösung» als auch ein «Format» beschreibt, womit sich die neue Arithmetik in die Mediengeschichte des elektronischen Bildes einschreibt.

The Only Thing We Know About Cyberspace Is That It's 640×480: Das Postulat von Olia Lialinas visueller Studie von Webseiten bringt die genannte Zahlengleichung nun aber weder auf ein kalkulatorisches noch auf ein historisches Datum. Die Websites mit ihren 640×480 Pixeln stammen aus den 1990er Jahren und wurden auch zu diesem Zeitpunkt schon als anachronistisch wahrgenommen – genauso wie heute der Begriff «Cyberspace». Bereits in den späten 1990er Jahren galt diese Auflösung als «retro». Als Pionierin der Netzkunst und als Archäologin der *vernaculars*¹ des frühen Webs, seiner «Mundarten», ist Lialina maßgeblich an der Untersuchung und Aufbewahrung der Kulturen des Internets und an der Fortschreibung ihrer nicht-linearen Historiografien beteiligt. In dieser Bildstrecke untersucht sie den Browser als Ort der Transformation. Die Diptycha zeigen links Ruinen von GeoCities-Webseiten in ihrem historischen Format und rechts die gleichen Seiten in einem aktuellen Browser auf einem Bildschirm mit einer Auflösung von 2560×1440 Pixel.²

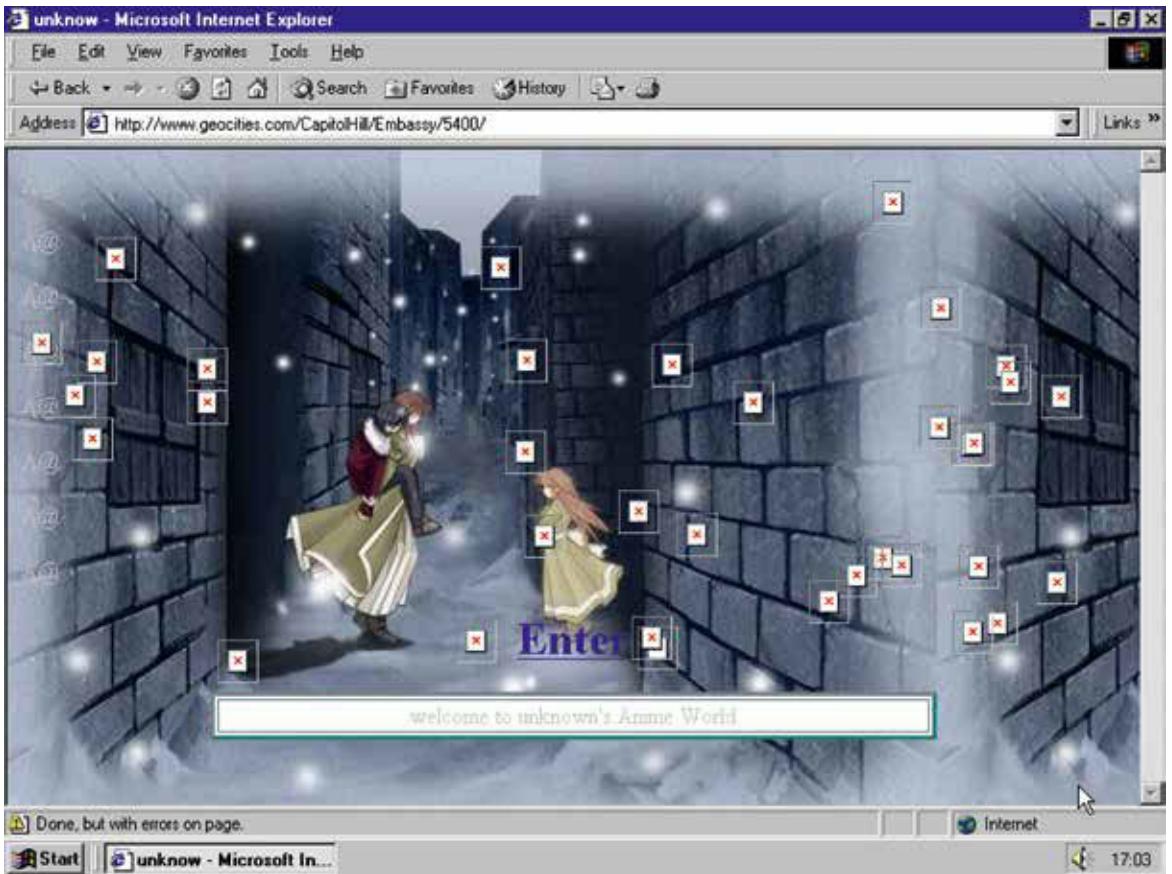
So fixiert Formate in Zeiten von GeoCities noch waren, so frei flottierend begegnen uns unterschiedliche Bildschirmauflösungen und -ausrichtungen heute. Webseiten werden nicht mehr für ein spezifisches Format ausgelegt; Standard ist das sogenannte responsive Webdesign. Lialinas Arbeit produziert kleine Erinnerungsorte³ für kaum noch vorhandene Formatierungspraktiken. Neben den archivarisches Irritationen – etwa dem Verlust verlinkter Inhalte, der ehemals anwesende Bilder wie ein Meer von Patrickskreuzen erscheinen lässt – zerstört der Formatwandel die von User_innen sorgfältig platzierten Layouts. Wie die Bildschirmauflösungen, die scheinbar ohne Grenzwert unendlich hochmultipliziert werden, vervielfacht sich der einzelne blaue Planet, der einst stellvertretend für die nahezu globale Dominanz eines einzelnen Formats und solitär als örtliche Fixgröße stand, ins Endlose.⁴

¹ Olia Lialina: A Vernacular Web, in: dies., Dragan Espenschied (Hg.): *Digital Folklore*, Stuttgart 2009, 19–35.

² Auch bekannt unter dem sperrigen Terminus «Wide-Quad High Definition».

³ Pierre Nora: *Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire*, übers. v. Marc Roudebush, in: *Representations*, Nr. 26, 1989, 7–24.

⁴ Das Format «sichert die Kunst vor dem Zerfließen ins Endlose», lehrte 1886 Jacob Burckhardt. Jacob Burckhardt: *Format und Bild*, in: ders.: *Vorträge 1844–1887*, hg. v. Emil Dürr, Basel 1918, 312–323, hier 315.





HILLS CORVALLIS: SEE YOU AT MY SITE ON PLANET EARTH

HILLS CORVALLIS: SEE YOU AT MY SITE ON PLANET EARTH

HILLS CORVALLIS: SEE YOU AT MY SITE ON PLANET EARTH



Not very big, is it? Also, it has mountains!

FUEL: 100%
TEMP: 20°C
OXYGEN: 20%

SEND MAIL TO:

Send mail to:

DESCRIPTION 1:
Just, thank you, Space-
craft's mission, especially
forward and help on the
planet called Earth.

FUEL: 100%
TEMP: 20°C
OXYGEN: 20%

SEND MAIL TO:

Send mail to:

DESCRIPTION 2:
Just, thank you, Space-
craft's mission, especially
forward and help on the
planet called Earth.

FUEL: 100%
TEMP: 20°C
OXYGEN: 20%

SEND MAIL TO:

Send mail to:

DESCRIPTION 3:
Just, thank you, Space-
craft's mission, especially
forward and help on the
planet called Earth.

HILLS CORVALLIS: SEE YOU AT MY SITE ON PLANET EARTH

HILLS CORVALLIS: SEE YOU AT MY SITE ON PLANET EARTH

HILLS CORVALLIS: SEE YOU AT MY SITE ON PLANET EARTH

FUEL: 100%
TEMP: 20°C
OXYGEN: 20%

SEND MAIL TO:

Send mail to:

DESCRIPTION 1:
Just, thank you, Space-
craft's mission, especially
forward and help on the
planet called Earth.

FUEL: 100%
TEMP: 20°C
OXYGEN: 20%

SEND MAIL TO:

Send mail to:

DESCRIPTION 2:
Just, thank you, Space-
craft's mission, especially
forward and help on the
planet called Earth.

FUEL: 100%
TEMP: 20°C
OXYGEN: 20%

SEND MAIL TO:

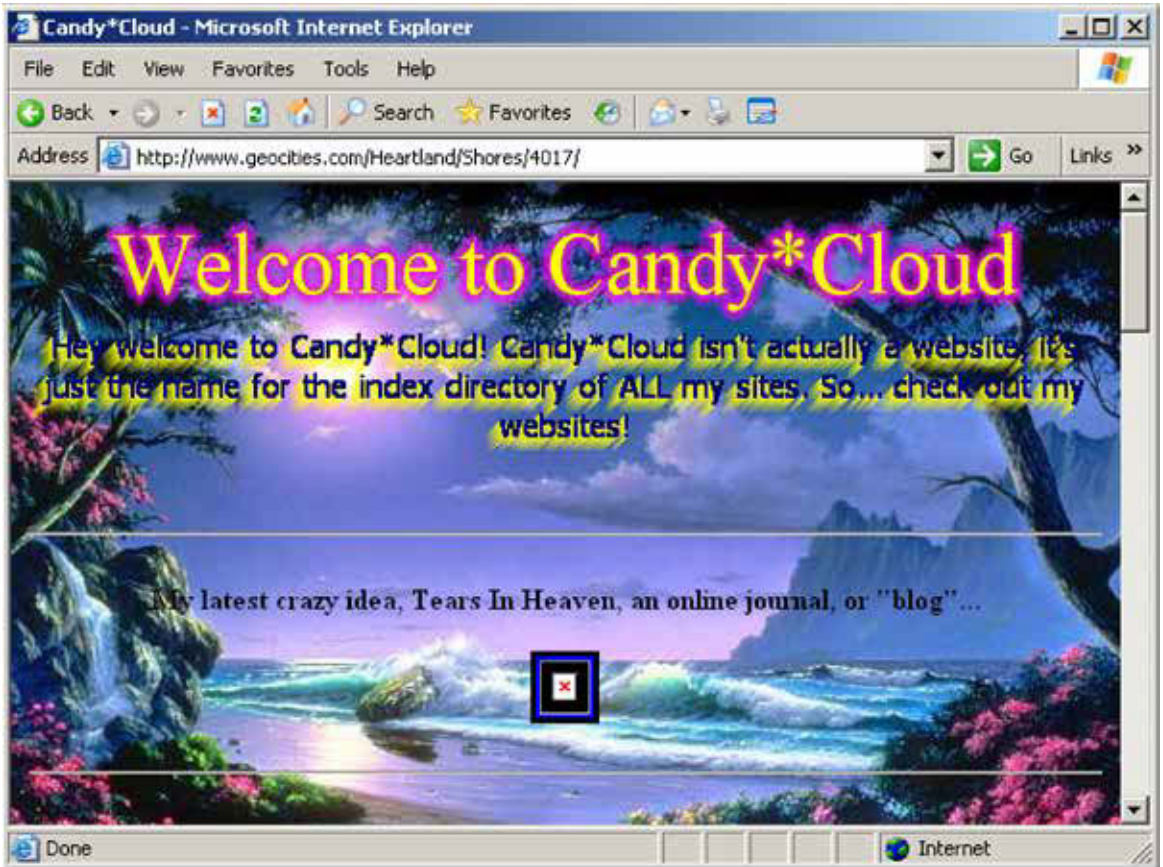
Send mail to:

DESCRIPTION 3:
Just, thank you, Space-
craft's mission, especially
forward and help on the
planet called Earth.

HILLS CORVALLIS: SEE YOU AT MY SITE ON PLANET EARTH

HILLS CORVALLIS: SEE YOU AT MY SITE ON PLANET EARTH

HILLS CORVALLIS: SEE YOU AT MY SITE ON PLANET EARTH



Welcome to Candy*Cloud

hey everyone

...actually a website. It's just the name for the

...check out my website!

My hand-crafted ideas. Tears for Heaven, an online journal, or 700



...an online scrapbook... It's an online scrapbook

Moonlight Reflections

This was strange... I was just for the heck of it to see if it worked. It says page-ops but I can't see the page-ops. I can't be updated.

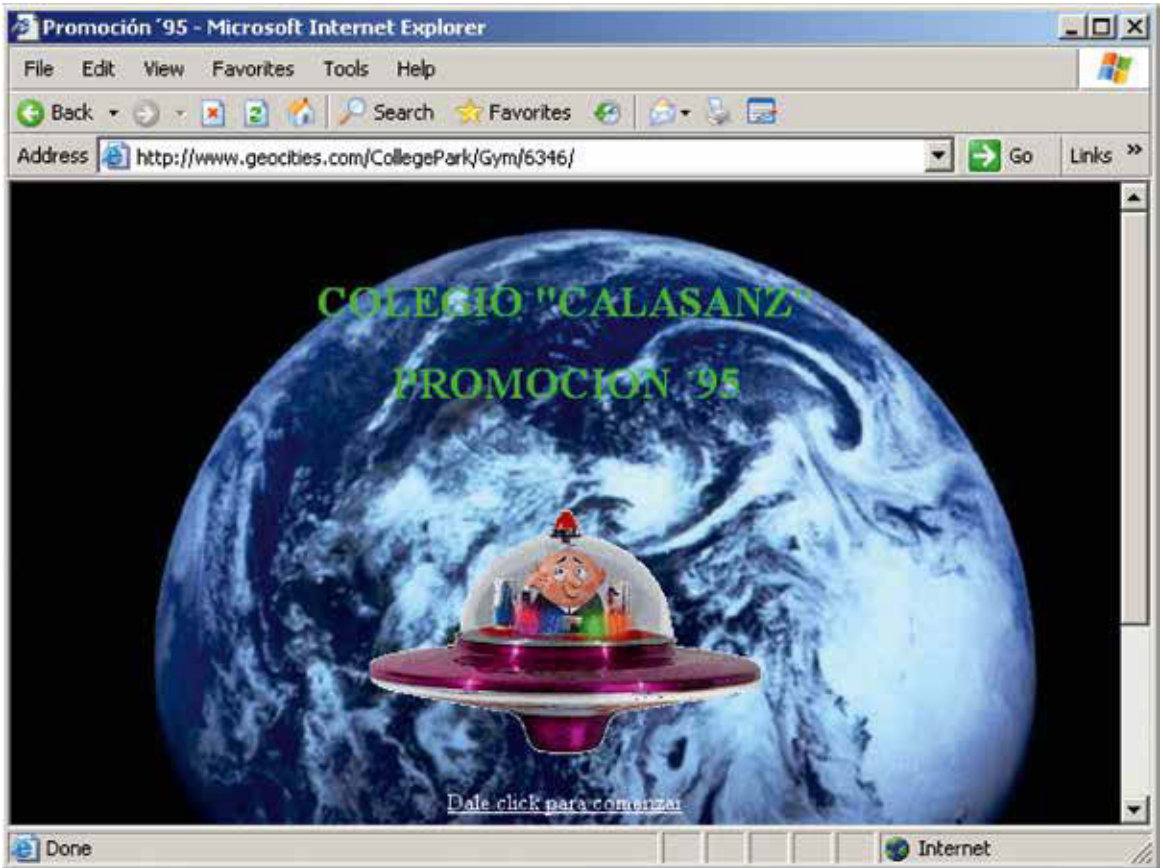
~Icy*Kiss~

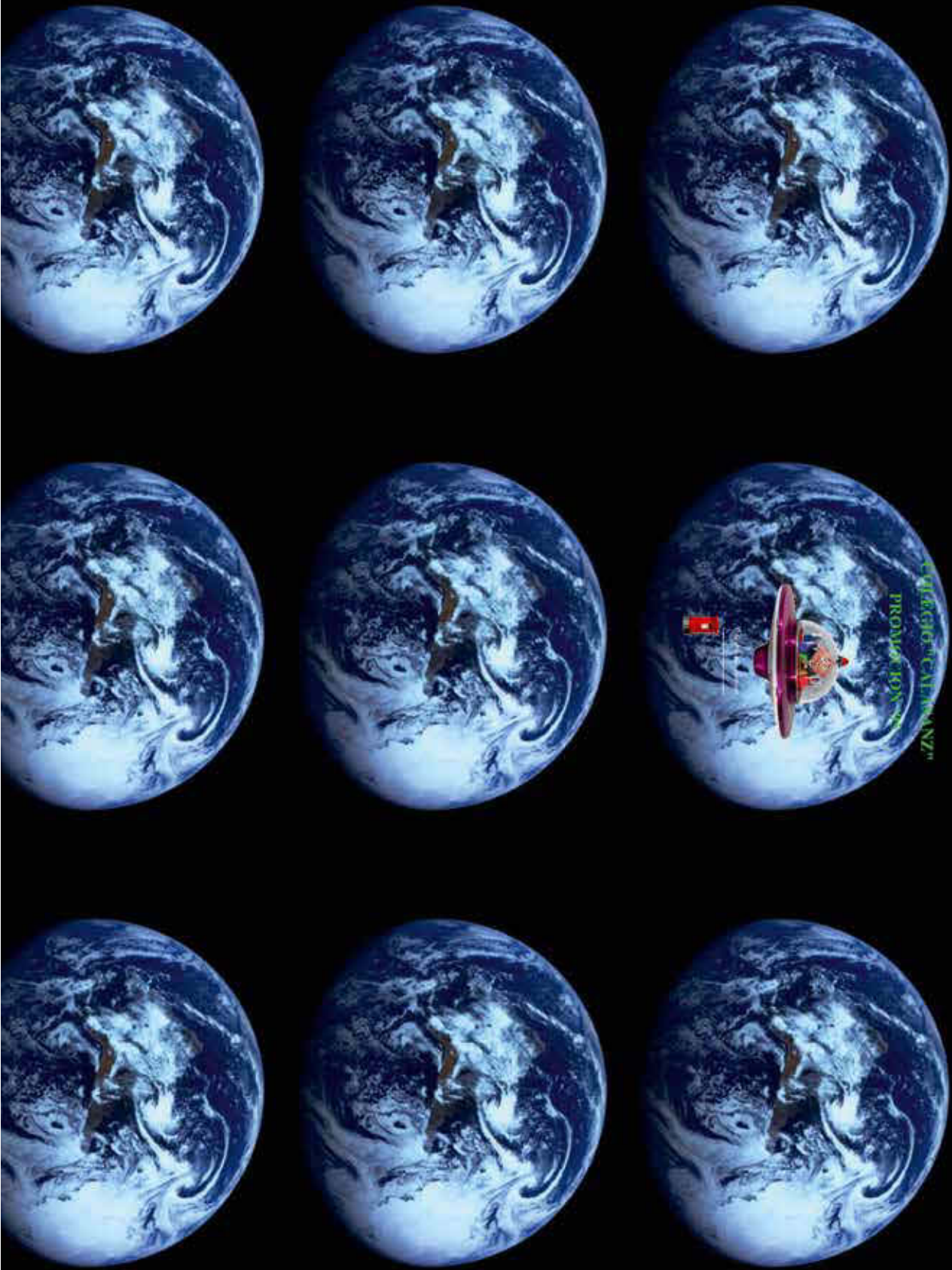
...I made with my girl... I'm proud

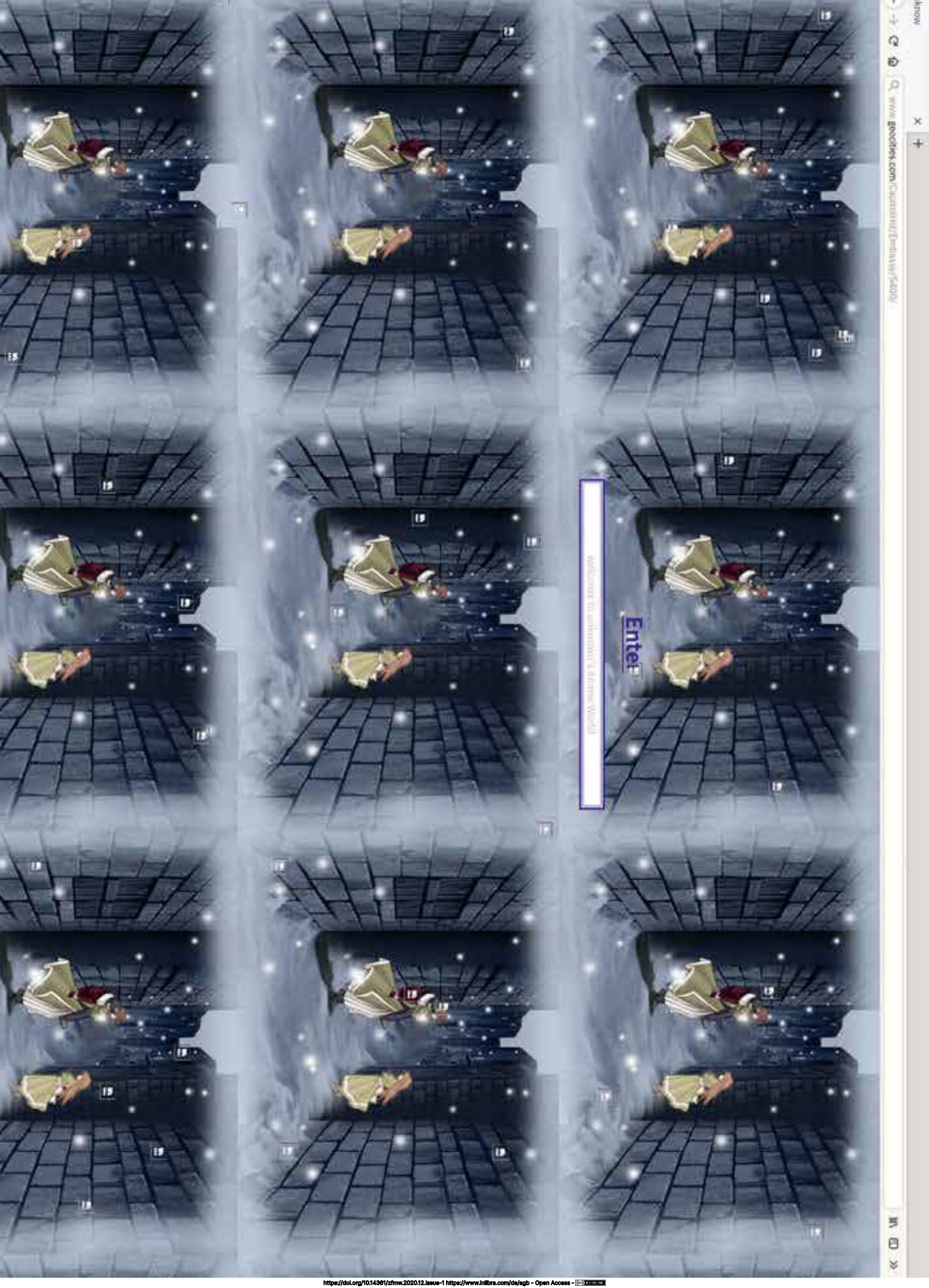
bruly*beautiful

...made just for Nopster users who want to help in the effort against

helpsave mapster







Welcome to Antstown's Adonis World

Enter

LABORGESPRÄCH



Nicht nur in Sprache, auch in Bildern kann Rassismus eingeschrieben sein. Deshalb verzichtet der folgende Beitrag auf Abbildungen. Weder soll kolonialen Dingen und *weißen* Menschen abermals zur Sichtbarkeit verholfen noch sollen rassifizierende Darstellungen von Black and People of Color reproduziert werden, die oftmals unter Zwang entstanden. Die Leerstelle steht nicht für deren Abwesenheit, sondern für die unzureichende Aufarbeitung des Kolonialismus.

VIVIANN MOANA WILMOT / MIRJAM ELOMDA /
CÉCILE STEHRENBARGER und URS LINDNER
im Gespräch mit NAOMIE GRAMLICH und JANA MANGOLD

ERFURT DEKOLONISIEREN

Städtische Räume in Deutschland zeigen noch heute zahlreiche Spuren und Einschreibungen aus der Zeit der deutschen Kolonialgeschichte. Das zivilgesellschaftliche Netzwerk zur Dekolonisierung der Erinnerungskultur¹ unternimmt im Zusammenschluss mit Vereinen wie der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) seit einigen Jahren die Aufarbeitung des kolonialen Erbes in deutschen Städten. Teil des Netzwerks ist auch die Initiative Decolonize Erfurt, die sich mit lokalen Ausprägungen und Besonderheiten der Kolonialgeschichte und deren Fortwirken in der Gegenwart der Stadt beschäftigt. Mitglieder von Decolonize Erfurt haben im Wintersemester 2018/19 ein fächerübergreifendes Seminar an der Universität Erfurt initiiert, in dem ein dekolonialer Stadtrundgang sowie die Ausstellung «Kolonialismus in Erfurt, 1503 bis heute» entwickelt wurden.²

Wir trafen Mirjam Elomda von der ISD Thüringen, Cécile Stehrenberger und Urs Lindner von Decolonize Erfurt sowie Vivianne Moana Wilmot, die in beiden Gruppen mitgewirkt hat, und sprachen mit ihnen über Grenzen und Potenziale des dekolonialen Stadtrundgangs für antirassistische Arbeit, Zeitlichkeiten und Sichtbarmachung von Kolonialität und über migrantische Erfahrungen im ostdeutschen Kontext. Das Gespräch führten wir am selben Tag, an dem die Akteur_innen auch zu einer öffentlichen Podiumsdiskussion mit der Erfurter Stadtverwaltung eingeladen waren. Die Langversion des Gesprächs findet sich unter www.zfmedienwissenschaft.de/online.

Mirjam Elomda Ein Hinweis zu Beginn: Ich bitte euch, dass im Rahmen des Gesprächs nur Eigenbezeichnungen verwendet werden, und wenn rassistische Begrifflichkeiten genannt werden, dass dies zumindest vorher angekündigt wird.

¹ Vgl. dazu die Erklärung des bundesweiten Netzwerks zur Dekolonisierung der Erinnerungskultur, 23.11.2018, isdonline.de/100-jahre-nach-dem-ende-des-deutschen-kolonialreichs-erklaerung-des-bundesweiten-netzwerks-zur-dekolonisierung-der-erinnerungskultur/ (18.2.2020).

² Decolonize Erfurt hat im Jahr 2019 mehr als zehn Stadtrundgänge angeboten. Die Ausstellung «Kolonialismus in Erfurt, 1503 bis heute» war 2019 im Haus Dacheröden, im Thüringer Landtag sowie im Foyer der Erfurter Universitätsbibliothek zu sehen. Darin war auch Material aus der von der ISD konzipierten Ausstellung «Homestory Deutschland. Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart» zu sehen.

Jana Mangold Unser Gespräch würde ich gerne mit dem gemeinsamen Blick auf ein Foto beginnen, das ich gestern in der Andreasstraße in Erfurt aufgenommen habe. Auffallen ist mir das Abgebildete vor ungefähr zwei Wochen, also zwei Wochen nach meinem letzten Decolonize-Erfurt-Stadtrundgang. Ich möchte euch bitten, etwas dazu zu sagen, wie das Abgebildete auf euch wirkt.

Naomie Gramlich Achtung: Es handelt sich um eine rassifizierende Darstellung.

M.E. Mir ist es nie aufgefallen. Es wirkt so frisch restauriert.

Urs Lindner Frisch erfunden!

M.E. Da hat sich jemand noch mal Mühe gemacht.

J.M. Der Straßenzug, in dem es sich befindet, wurde über mehrere Jahre saniert.

Viviann Moana Wilmot Ich meine, das wäre früher mal eine Bar gewesen, mit dem Namen <Zum M>,³ oder so ähnlich. Ich habe meine BA-Arbeit über Kolonialität am Beispiel des Stadtfests in Eisenberg geschrieben.⁴ Im Zuge dessen habe ich zum M-Wort in Thüringen recherchiert und herausgefunden, wie präsent es tatsächlich im Erfurter Stadtbild war und ist. Es gibt auch hier eine Apotheke, die so heißt, die – um Dienstbarkeit zu symbolisieren – einen knienden Schwarzen Menschen als Figur im Schaufenster ausstellt. Es gibt eine Gasse, die den M-Namen trägt. Und es gibt immer noch das <Haus zum M-Kopf> in der Johannesstraße ...

U.L. Es gibt zehn Häuser mit M-Namen in Erfurt.

V.M.W. ... und es gab verschiedene Gaststätten, Kneipen. Und ich glaube, dass diese klischeebehaftete Darstellung eben auch an einem Haus angebracht ist, wo früher so eine Kneipe war – also dem Namen der Stätte entsprechend. Es wurde nichts umbenannt, sondern die Häuser, die es heute nicht mehr gibt, sind einfach verfallen.

M.E. Interessant finde ich, dass dir diese Darstellung im Vorfeld des Gesprächs aufgefallen ist, weil es zeigt, wie sensibel man mit dem Thema umgehen kann. Die genaue Ausprägung der Darstellung reproduziert rassistische Darstellungen von Schwarzen Menschen. Das ist einfach wieder diese typische Darstellung mit dicken Lippen und diesen Ringen in den Ohren. Das sind die ersten Gedanken, die ich dazu habe: Zum einen die Sensibilität hinsichtlich kolonialer Spuren im Stadtraum und zum anderen, dass diese Darstellung nicht zeitgemäß ist, zumindest nicht, sie unkommentiert stehen zu lassen.

U.L. Ich würde sagen, die Darstellung ist ganz klar rassistisch, weil Schwarze Menschen über u. a. den Ohrring – hier kann man es auch sehen – mit <Wildheit> und <Kannibalismus>⁵ assoziiert werden. Das ist um 1900 das, was der Ohrring in den Darstellungen symbolisieren soll. Nun wäre es interessant zu wissen, von wann das hier ist. Ich bin mir ziemlich sicher, dass es aus dem 19. oder 20. Jahrhundert ist. Ich kann mir nicht vorstellen, dass es älter ist – nach allem, was ich weiß. Es ist allerdings immer schwierig, genaue Daten herauszufinden.

Cécile Stehrenberger Wie schon gesagt: Es ist erst vor Kurzem restauriert worden. Das heißt, wenn wir fragen: Von wann ist es?, müssen wir sagen: von

³ Rassistische Begriffe und Fremdbezeichnungen werden hier nicht wiedergegeben, sondern mit dem Anfangsbuchstaben abgekürzt. Stattdessen werden Selbstbezeichnungen wie <Schwarz> (mit großem Anfangsbuchstaben) oder <People of Color (PoC)> gewählt. <Weiß> (klein- und kursiv geschrieben) steht für einen analytischen Begriff, der die rassistische Konstruktion der Moderne markiert. Für eine umfassende Beschäftigung mit rassistischen Sprachhandlungen siehe Susan Arndt, Nadja Ofoatey-Alazard: *Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)ernen des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster 2011.

⁴ Viviann Moana Wilmot: Das M-Wort als Ausdruck von Kolonialität – anhand eines aktuellen Beispiels aus Thüringen, in: *Wissen schafft Demokratie*, Bd. 7, 2020 (Schriftenreihe des Instituts für Demokratie und Zivilgesellschaft), in Vorbereitung. Die Stadt Eisenberg, ca. 80 km östlich von Erfurt gelegen, hat 2019 ihr Stadtfest in «M-Fest» umbenannt. Der neue Name wird auf eine regionale Sage mit der Figur eines M sowie auf Stadtwappen und Stadtbrunnen, die eine stereotype, rassistische M-Figur zeigen, zurückgeführt. Die ISD hat die Stadt in einem offenen Brief zum Überdenken und Gegensteuern aufgefordert. Siehe: Thembie Wolf: Eisenberg feiert bald ein «Mohrenfest». Konrad will das verhindern, in: *bento*, zuletzt aktualisiert 27.5.2019, hdl.handle.net/11346/N8CQ (18.2.2020).

⁵ <Kannibalismus> und <Wildheit> sind kolonialistische, weiße Erfindungen zur Herabsetzung von BIPOCs (Black/Indigenous/People of Color) und dienen einer Rechtfertigungsrhetorik europäischer Expansionen. Vgl. «Kannibalismus», in: Arndt, Ofoatey-Alazard: *Wie Rassismus aus Wörtern spricht*, 69f.

heute! Wenn es nicht kommentiert ist, ist es in seinem Nicht-kommentiert-Werden von heute. Das ist einer der wichtigsten Aspekte daran – und natürlich zu wissen, dass es sich um kein isoliertes Phänomen handelt, sondern überall in der Stadt anzutreffen ist.

N.G. Auch wenn es sich bei diesem Bild eben nicht um ein Individuum handelt, sondern um eine typisierende, rassifizierende Darstellung eines Schwarzen Menschen, verweist der Begriff <M> auch auf die Geschichte der Bediensteten an europäischen Adelshöfen seit dem 18. Jahrhundert. Bist du, Viviann, im Zuge deiner Recherche für deine BA-Arbeit auch auf afrikanische Präsenz in Erfurt bzw. in Thüringen gestoßen?

V.M.W. Zum Glück hat die Aufarbeitung Schwarzer Präsenz in Deutschland bereits begonnen. So z.B. mit der Ausstellung «Homestory Deutschland»⁶, die die ISD zusammengestellt hat und die Schwarze Präsenz über drei Jahrhunderte abbildet. Ein prominentes Beispiel für Schwarze Präsenz in Thüringen ist Anton Wilhelm Amo, der als <Hof-M> am Schloss von Braunschweig-Wolfenbüttel gedient hat. Später konnte er eine Ausbildung genießen und letztendlich Ende 1720 in den Rechtswissenschaften in Halle promovieren.⁷ Seine letzte Station in Deutschland war Jena, wo er an der Universität gelehrt hat. Im Zuge von rassistischen Schmähkampagnen um 1740 musste er das Land verlassen. Heute erinnert in Jena eine unscheinbare Plakette an seinem letzten Wohnhaus an ihn.

Die Aufarbeitung dieser Geschichten ist eine schwierige Aufgabe. Oft kennen wir nicht einmal die Namen der Betroffenen, da sie als versklavte Menschen nach Deutschland bzw. in die deutschen Vorgänger-Staaten kamen und als sogenannte <Hof-M> an deutschen Adelshöfen dienen mussten. Diese Tatsache zeigt auch nochmal, wie stark das M-Wort verknüpft ist mit der Tradition der Ausbeutung Schwarzer Menschen in Deutschland.

Ich denke aber nicht, dass sich von der Verbreitung des M-Wortes in Erfurts Stadtbild auf Schwarze Präsenz in Thüringen schließen lässt. Vielmehr zeugen Darstellungen wie auf dem Foto von einer stereotypisierten Vorstellung von Schwarzsein – die wenig mit tatsächlichem Kontakt zu tun hat.

N.G. Es gibt ja auch nie Namensschilder dazu. Sie sind entindividualisiert. Es gibt keine Menschen dahinter.

U.I. Genauso wie bei dem M da in Eisenberg, bei dem Stadtmaskottchen. Der hat ja auch keinen Namen. Das ist ja kein Individuum, sondern ein Typus, der dargestellt wird.

C.S. Ich würde sogar noch weiter gehen und sagen, dass das eine Tradition der Behandlung ist, die enthumanisiert.

J.M. Auf diese Problematiken macht ihr bei euren Stadtrundgängen aufmerksam. Für mich sind die Rundgänge ein niedrigschwelliges Angebot, mich mit

⁶ Homestory Deutschland. Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart, siehe www.homestory-deutschland.de.

⁷ Seine Disputation mit dem Titel «Über die Rechtsstellung der M in Europa» hielt er 1729, siehe www.homestory-deutschland.de/biografien/anton-wilhelm-amo/detail.html (18.2.2020).

den Fragen der Kolonialgeschichte und dem Wirken des Kolonialismus vor meiner Haustür auseinanderzusetzen. Ich bin aber auch eine Person mit einem (kulturwissenschaftlichen) Studium und somit aus einer privilegierten Schicht der Gesellschaft. Wer ist euer Publikum bei den Stadtrundgängen? Wen wollt ihr erreichen? Oder geht es euch selbst um eine Auseinandersetzung mit der Kolonialgeschichte in der Stadt, in der ihr lebt?

U.L. Ich habe durch die Beschäftigung mit dem Kolonialismus in Erfurt sehr viel über diese Stadt gelernt. Ich bin auch zu der Überzeugung gekommen, dass der Stadtrundgang ein gutes politisches Format ist. Weil die Leute – wenn der Stadtrundgang gut läuft und sie sich darauf einlassen – lernen, die Stadt, in der sie leben, mit anderen Augen zu sehen. Das bringt viel mehr, als etwa eine Veranstaltung mit einem Vortrag zu organisieren. Wenn es um Subjektivität geht – und Subjektivität hat ja auch etwas mit dem räumlichen Empfinden und Erleben zu tun –, kann man mit dem Stadtrundgang wirklich einiges erreichen. Für unsere Stadtrundgänge kooperieren wir mit verschiedenen Einrichtungen und Vereinen, wie z.B. mit der Fachhochschule, der AWO oder der Gambia-Gruppe aus Erfurt. Entsprechend den jeweiligen Interessen stellen wir die einzelnen Stationen zusammen. Dabei ist immer das Ziel, allgemein verständlich und niedrigschwellig zu bleiben. Der Stadtrundgang soll nicht etwas sein, dem man nur mit einer akademischen Ausbildung folgen kann.

G.S. Stimmt, wir versuchen die Rundgänge zugänglich zu gestalten. Trotzdem sind unsere Rundgänge nicht so konzipiert, dass sie leicht verdauliche Unterhaltung bieten. Ich sage das, weil es in Erfurt einige Rundgänge gibt, die dies tun, mit vielen kurios amüsanten Anekdoten, Kostümierung oder Verpflegung. Unser Stadtrundgang kann und soll dagegen in einem gewissen Maße irritieren und verunsichern. Für mich ist es immer wichtig, eine Aktualität der Themen zu zeigen, wofür wir die Verbindung von Ausstellung, Website und Rundgang nutzen.⁸

N.G. Was mir bei den Reaktionen auf antirassistische und post- bzw. dekoloniale Arbeit immer wieder auffällt, ist, dass nicht so sehr Kolonialgeschichte als historischer Fakt bestritten wird, sondern ein komplexes Verständnis von Kolonialität und Rassismus fehlt. Als ich mal einem Botaniker gegenüber erwähnt habe, dass nicht nur die Bestände botanischer Gärten einen kolonialen Ursprung haben, sondern die Praktiken des Sammelns, Klassifizierens und Umbenennens von Pflanzen an sich bereits wissenschaftlicher

Ausdruck kolonialer Bestrebungen seien, reagierte der mit der Aussage: «Man muss es nicht noch kolonialer machen, als es ohnehin schon ist.» Dieser Satz ist natürlich ein Paradox und versucht, die Adressat_in des Problems zur Verursacher_in zu machen. Der Satz zeigt aber auch, dass es zwar ein ungefähres Wissen über Kolonialismus gibt, aber kein angemessenes Verständnis darüber, was Kolonialität auf begrifflicher, epistemologischer, wissenschaftlicher, ja insbesondere ethisch-politischer Ebene eigentlich heißen könnte bzw. heißen müsste. Um es mit Ann Laura Stoler zu sagen, Kolonialismus wird nicht einfach vergessen, vielmehr herrscht eine Art Aphasie, eine Sprachlosigkeit. Wie würdet ihr aus eurer Erfahrung heraus diese Art des (Nicht-)Umgangs beschreiben? Was bleibt alles unsichtbar bzw. unsagbar, wenn ihr einzelne Stationen der Stadt ablauft?

U.L. Wir haben bei den Stadtrundgängen immer darauf geachtet, eine Mischung aus Stationen zu haben, die sowohl das Allgemeine des Kolonialismus als auch das Erfurt-Spezifische thematisieren, das Sichtbare wie das Unsichtbare. Deswegen ist es mir z.B. immer wichtig, zum Burenhaus zu gehen. Es wurde 1901/02 erbaut, erinnert an den zweiten Burenkrieg (1899–1902) und ehrt an seiner Fassade die ideologischen und politischen Begründer der südafrikanischen Apartheid. Das Burenhaus ist das einzige (erhaltene) dieser Art in ganz Deutschland und zugleich das eindrucklichste sichtbare koloniale Monument in Erfurt. Dann gibt es Stationen wie die «Kolonialität des Smartphones», wo man das Handy hochhalten und sagen kann: «Hier drin steckt die Fortsetzung der Kolonialgeschichte». Aber das hat keine spezifische Sichtbarkeit in Bezug auf Erfurt. Und schließlich gibt es Mittelstationen, wie z.B. das Haus Dacheröden. Im 19. Jahrhundert war es die Firmenzentrale der Firma Johann Anton Lucius, die mit Baumwolle gehandelt hat. Baumwolle war eine der wichtigsten kolonialen Waren.⁸ Ende des 19. Jahrhunderts waren die Lucius die reichste Familie Erfurts. Und sie hatten Anfang des 20. Jahrhunderts auch noch eine Baumwollplantage im damaligen Deutsch-Ostafrika.⁹ Hier haben wir Wertschöpfungsketten, die nicht direkt sichtbar sind, und das immer noch sehr sichtbare Haus der ehemaligen Firmenzentrale.

G.S. Um diese Unsichtbarkeit des Kolonialen an den Orten und Dingen, die zu den sichtbarsten und meist gesehenen der Stadt gehören, geht es uns auch an anderen Stationen.

U.L. So ist Erfurt seit dem 19. Jahrhundert als «Blumenstadt» bekannt und wird auch bis heute als solche touristisch vermarktet – insbesondere an Orten wie der Erfurter Gartenausstellung. Selbstverständlich ohne, dass dabei die lokale (!) koloniale Geschichte der Blumen, die überall zu sehen sind, sichtbar gemacht würde: Da ist z.B. das Usambara-Veilchen. Es wurde von einem Berliner Kolonialbeamten, Walter von Saint Paul-Illaire, im heutigen Tansania im Jahr 1892 «entdeckt». Im Jahr darauf wurde die Pflanze durch einen Hannoveraner Botaniker klassifiziert und nach ihrem «Entdecker» benannt: *Saintpaulia ionantha*. Die Firma, die damit große Profite gemacht hat, weil sie die Blume in den Weltsamenhandel eingeführt hat, war die Firma Ernst Benary aus Erfurt.

⁸ Website von Decolonize Erfurt: decolonizeerfurt.wordpress.com/.

⁹ Siehe auch den Beitrag «Baumwolle: Gefüge mit Gewalt» von Ulrike Bergermann in diesem Heft, 122–129.

¹⁰ Das beanspruchte Gebiet «Deutsch-Ostafrikas» umfasste Tansania, Burundi, Ruanda und einen kleinen Teil Mosambiks.

V.M.W. Ich glaube, wenn man so einen Stadtrundgang macht und die Leute anschließend rausgehen und sagen: «Ah okay, also wir müssen jetzt die Straße oder das Haus umbenennen, dann haben wir dekolonisiert», dann hat man irgendwas falsch gemacht. Also, das ist ja nicht unsere Botschaft. Natürlich ist es wichtig, auch Stationen, wo sich die Kolonialität z. B. in Form einer rassifizierenden Darstellung Schwarzer Menschen quasi greifen lässt, zu haben. Das ist einfach viel anschaulicher. Und macht ja gerade den Unterschied zu irgendwelchen theoretischen Texten oder irgendwelchen Debatten aus, die nur auf einer intellektuellen Ebene stattfinden. Aber es geht ja immer darum, die Kontinuitäten und Verbindungen aufzuzeigen. Wenn wir über das <Haus zum M-Kopfsprechen, sprechen wir über Rassismus. Und den werden wir natürlich nicht los, indem wir ein Haus umbenennen. Aber indem wir solche Bezeichnungen problematisieren und Umbenennung fordern, machen wir rassistische Kontinuitäten sichtbar. Und das ist der Auftrag.

M.E. Was mir noch als aktuelles Beispiel einfällt, wenn es um die Kontinuität von Unsichtbarkeiten nicht nur deutscher Kolonialgeschichte, sondern insbesondere auch Schwarzer Menschen und ihrer Bedeutung für die deutsche Geschichte geht: Der Aktivist und Schwarze Deutsche Theodor Wonja Michael, ein Überlebender des NS-Regimes, ist vor Kurzem verstorben. Die Nachrufe allerdings hielten sich in Grenzen und kamen vor allem aus der Schwarzen Community, dabei war er eine wichtige historische Persönlichkeit in Deutschland.¹¹ Ohne Themen vermischen zu wollen, zeigt sich an der Frage der Schwarzen Präsenz eine Kontinuität von Privilegierungen und Deprivilegierungen.

J.M. Mich würde noch interessieren, welches Verhältnis es zwischen der ISD und der Decolonize-Gruppe gibt, und auch, wie die unterschiedlichen Akteur_innen zur Idee eines dekolonisierenden Stadtrundgangs stehen? Wie setzen sich die Gruppen zusammen? Welche Gruppe sagt, wir sind Dekolonisierer_innen? Wo liegen die Aufgaben der ISD?

U.L. In der Gruppe Decolonize Erfurt waren auch Aktivist_innen der ISD beteiligt. Zuletzt Mirjam, wenn ich dich dazuzählen darf ...

M.E. Ich zähle mich nicht dazu.

N.G. Warum nicht?

M.E. Weil ich ehrenamtlich tätig bin und die Kapazitäten nicht habe, alle Angebote, die es gibt, zu bedienen. Meine Priorität ist, nach innen Arbeit zu leisten für die Community, um diese aus sich heraus zu stärken. Und es dient Schwarzen Menschen nicht, wenn ich bei Decolonize Erfurt aktiv bin und ab und zu einen Stadtrundgang anbiete. Es sind andere Themen, die für die Community in Thüringen brennen. Der Stadtrundgang ist ein wichtiges Bildungsangebot, das wir als Lokalgruppe der ISD gerne unterstützen, weil es die Verknüpfung von Kolonialismus und Rassismus, wie er jetzt besteht, aufzeigen kann.

¹¹ Hadija Haruna, Joshua Kwesi Aikins: Ein Leben, das wir weitertragen werden, in: Zeit Online, 22.10.2019, www.zeit.de/kultur/2019-10/theodor-wonja-michael-gestorben-nachruf (18.2.2020).

V.M.W. Du hast recht. Der Rundgang ist sehr wichtig, aber er deckt den Bedarf nicht. Die Schwarze Community hat viel mehr davon, dass du, Mirjam, z. B. die regelmäßigen Treffen organisierst. Bei dem Stadtrundgang geht es um wichtige Themen, aber er dient nicht selbstverständlich dem Empowerment.

M.E. Das ist ein wichtiger Punkt. Darüber hatten wir uns im Vorfeld zu diesem Gespräch ausgetauscht, dass die *postcolonial*- und *decolonize*-Arbeit für Schwarze, marginalisierte Personen oder Personen der afrikanischen Diaspora in erster Linie Biografiearbeit ist. Das sind sehr persönliche Themen. Das ist nebeneinanderzudenken, aber nicht unbedingt miteinander. Deshalb ist der Stadtrundgang auch nicht ein Angebot, für den jede_r empfänglich ist.

U.L. Vielleicht folgt daraus, dass der Stadtrundgang sich primär an *Weißer* richtet und für diese idealerweise ein Medium sein kann, etwas besser zu verstehen, was Rassismus ist und woher der kommt.

C.S. Was Mirjam auch angesprochen hat – das Zeitproblem – zeigt ja, dass es so viele Orte und Notwendigkeiten gibt, antirassistisch aktiv zu sein. Ich möchte an der Stelle auch betonen, dass innerhalb von Decolonize Erfurt dieser Stadtrundgang immer nur einer von mehreren Betätigungsbereichen war.

N.G. Weil ihr gerade von den Tools dekolonialer Arbeit spricht, würde ich euch gerne zu eurem Verständnis von <dekolonial> fragen. Die ersten Gruppen, die sich in den 1980er und 1990er Jahren in Deutschland mit der Kolonialgeschichte in den Städten beschäftigt haben, hießen noch Hamburg Global oder Berlin Postkolonial. Nun gibt es seit einigen Jahren eine größere Aufmerksamkeit für das Schlagwort <dekolonial>, das auch insbesondere mit Theorien aus Südamerika verbunden ist.¹² Im Unterschied zu postkolonialen Ansätzen, die meinen, dass Kolonialität zwar historisch abgeschlossen, aber noch nicht vorbei ist, verweist Dekolonialität zumindest nach eigenem Selbstverständnis auf ein radikaleres Konzept, das Kolonialität und Modernität viel stärker miteinander verbunden sieht. Meine Frage ist, ob und wenn ja wie ihr euch in eurem Vorgehen von anderen Gruppen wie Berlin Postkolonial unterscheidet?

U.L. Ich kann das Label <dekolonial> aus zwei Gründen total affirmieren: Zum einen hat die Dekolonisierung mit der staatlichen Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonien bisher vor allem formal stattgefunden. In einem substanziellen, die Gesellschaften tatsächlich verändernden Sinn ist sie eine politische Aufgabe, die sowohl die ehemaligen Kolonialmächte als auch die Kolonisierten noch zu leisten haben. Zum anderen ist natürlich auch der Bezug auf die Theorieebene wichtig: Die dekoloniale Perspektive interessiert sich auch für die politisch-ökonomischen Verhältnisse im Unterschied zu vielen postkolonialen Ansätzen, die stark, vielleicht zu stark auf Kultur fokussiert sind. Sie ist ja im Prinzip eine Synthese aus postkolonialer Wissens- und Kulturkritik plus marxistisch geprägter Weltsystem- und Dependenztheorie.

C.S. Gleichzeitig gilt, dass Menschen, die unter dem Label <postkolonial> aktiv waren, genauso radikal waren und sind. Trotz Kritik an den theoretischen

¹² Z. B. mit Walter D. Mignolo: Delinking. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality, in: *Cultural Studies*, Bd. 21, Nr. 2/3, 2007, 449–514.

Ansätzen verbindet sich mit dem Wort <postkolonial> ein Programm, das weit über das Wiederkauen von z.B. Homi K. Bhabha hinausgeht. Das gilt für die Aktivist_innen umso mehr. Der Begriff <Postkolonialismus> wurde in den letzten Jahrzehnten in so mannigfaltigen Weisen verwendet, was längst über das hinausgegangen ist, was die Menschen, die den Begriff in den 1980er Jahren geprägt haben, damit eigentlich vorgehabt haben. Das Signifikante ist daran vielleicht, dass man das an den weiter vom Aktivismus entfernten Orten, also an der Universität, zu wenig sieht.

V.M.W. Die Gruppe Berlin Postkolonial als eine der ersten Initiativen, die in Deutschland dekoloniale Arbeit leisteten, wäre sicherlich sehr unglücklich darüber, wenn sie wegen des Labels als weniger radikal verstanden werden würde. Die deutschlandweiten Gruppen bezeichnen sich zwar unterschiedlich, leisten inhaltlich aber dieselbe Arbeit. Die Erfurter Initiative ist relativ jung und hat sich bewusst <Decolonize> genannt, wohinter ich total stehe, da die lateinamerikanische Theorie den Anspruch verfolgt, mit sozialen Bewegungen zusammenzuarbeiten. Auch wenn durch die theoretische Komplexität der Texte dieser Anspruch nicht unbedingt realisierbar ist. Außerdem finde ich richtig und wichtig, dass bei <Decolonize!> die Aufforderung bereits im Titel steckt. Die englische Bezeichnung dient dazu, die deutsche Kolonialgeschichte in einen größeren Kontext einzuordnen.

N.G. Da es uns ja auch um Formate, Darstellung und Präsentationsformen sowie deren machtkonsolidierende Wirkung geht, derer wir uns auch dank der postkolonialen Theorie bewusst geworden sind, möchte ich in einer suchenden Richtung nachfragen: Ist der Stadtrundgang wirklich – und das ist natürlich provokativ – das richtige Format? Denn – ihr habt es schon angesprochen – Stadtrundgänge stehen in einer Tradition der Unterhaltung und des *show and tell*: Man hält laminierte Bilder hoch und die Leute nicken ganz informiert. Dasselbe trifft auf diese <denkwürdige> Einrichtung des Museums und ihr Format der Ausstellung zu. Das wird ja auch innerhalb der Restitutionsdebatte diskutiert, ob das museale Ausstellen überhaupt der richtige Umgang mit Kulturobjekten ist, die im kolonialen Kontext nach Europa gekommen sind. Ihr habt schon angesprochen, dass es auch eine Ausstellung zum Stadtrundgang gab und gibt. Das sind eher traditionelle Formate. Und es ist fraglich, ob sie überhaupt der Sache dienen können.

Ich frage mich auch, ob diese Themen nicht intensiver im Bildungsprogramm integriert sein müssten. Wären nicht auch interaktive Formen der Kooperation denkbar, z.B. dass Künstler_innen aus den Ländern mit deutscher Kolonialgeschichte, wie Tansania oder Namibia, hierherkommen – wenn sie denn Interesse daran haben –, um an den Formaten mitzuarbeiten? Als spekulative Frage: Wie könnte Decolonize Erfurt in fünf Jahren aussehen?

M.E. Also die Vernetzung findet ja bereits statt. Auch wenn hier in diesem Kontext und in der Arbeit deutschlandweit immer noch die Gefahr besteht, Kolonialgeschichte und deren Gegenwart wieder nur aus der gleichen eurozentrischen Sicht zu bewerten. Immer wieder! Und da ist eine Zusammenarbeit natürlich hundertprozentig sinnvoll. Das Nachwirken der Kolonialgeschichte, die findet ja auch dort in den Ländern statt. Also diese Geschichten verbinden ja, und dann ist es natürlich interessant, diese Verbindungen auch aufrechtzuerhalten, wiederherzustellen, auszugraben und darüber etwas zu hören. Es geht darum, diese andere Perspektive zu hören, wo die Geschichte auch stattgefunden hat. Das Thema erlebbar, spürbar und interaktiver zu machen. Das ist ein ganz spannender Punkt. Denn das meinte ich vorhin auch ein bisschen mit Biografiearbeit. Den Menschen sozusagen auf einer anderen Ebene, nicht auf dieser Sachebene der Kommunikation über sie, zu begegnen.

N.G. Über Personen-Erzählungen meinst du?

M.E. Ja, vielleicht, gute Narrative zu finden und vielleicht auch Vergleichbares zu suchen, insofern das möglich ist, zur eigenen, persönlichen Erfahrung. Also man könnte dann eben woanders anknüpfen. Das nicht mehr nur rational zu erfassen, sondern intensiver zugänglich zu machen. Verstehen ist ja das eine ...

V.M.W. Klar wäre es großartig, wenn man dieses Programm in alle Bildungspläne und in die Schule reinbringen könnte. Aber das können wir nicht. Die Strukturen sind so rigide, daran haben sich schon so viele Leute die Zähne ausgebissen. Meistens finden solche Themen – bezeichnenderweise – nur über externe Bildungsreferent_innen Eingang in Bildungsinstitutionen. Der Stadtrundgang ist vor allem auch deshalb wichtig, weil er nicht im exklusiven Raum der Uni stattfindet. Und es ist auch wichtig, dass da Leute hinkommen, die vielleicht erwarten, unterhalten zu werden, und die sich dann zwangsläufig mit

Fragen auseinandersetzen, mit denen sie sich sonst nie beschäftigt hätten. Es ist ein wichtiges Format und es ist ein gutes Format, aber es ist auch nur *ein* Format. Es muss – um auf Céciles Kommentar zurückzukommen – parallel dazu natürlich weitere Aktivitäten geben. Also wenn man sich z. B. eher für diese erfahrbare Geschichte stark macht, würde das Ganze auch noch mal sehr viel mehr ein Format für ein *weißes* Publikum sein. Man bräuchte eigentlich, wie es in Köln einmal war, zwei verschiedene Stadtrundgänge. Einen für die PoC-Gruppen und einen für *weiße* Gruppen. Das eine ist eher ein Empowerment-Ansatz und das andere ist eher ein Critical-Whiteness-Ansatz.

Ich würde mir für die Decolonize-Gruppen wünschen, dass – weil es eben mehrheitlich *weiße* Gruppen sind, sowohl hier als auch deutschlandweit – noch viel, viel mehr die Komponente der Unterstützung von migrantischen Gruppen in den Fokus gerückt wird. Dass auch im Zuge der Dekolonisierung Erfurts vermehrt dieser Aspekt der Unterstützung mitgedacht wird, wie es z. B. bei der Debatte um Eisenberg geschehen ist. Hier haben die Erfurter Initiative wie auch Decolonize Jena und das Thüringer Antidiskriminierungsnetzwerk thadine die Kritik der ISD aufgegriffen und sich solidarisiert. Ich würde mir wünschen, dass die Initiative mit dem Namen, den sie sich durch die ganzen Aktivitäten möglicherweise erarbeitet hat, auch Raum und Aufmerksamkeit einräumt für Schwarze Themen. Im Übrigen würde ich mir für jede Gruppe, die im Bereich der Aufarbeitung der Kolonialgeschichte sowie gegen Rassismus arbeitet, wünschen, dass diese zunächst kritisch nach innen guckt. Damit meine ich sowohl die internalisierten Rassismen, die in uns allen schlummern, als auch unsere eigene Positionierung, innerhalb der Gruppe und innerhalb der Gesellschaft.

J.M. Ich würde noch gerne einen weiteren Themenkomplex ins Spiel bringen: Erfurt hat ja im Gegensatz zu einer Stadt wie Hamburg oder Brüssel, von wo sich beispielsweise das Format des Stadtrundgangs gewissermaßen übernehmen ließe, mit der DDR-Geschichte auch noch eine weitere Schicht in der Stadtgeschichte. Eure Station «Hetze in Erfurt» gibt auch einen Einblick in die Situation z. B. der Vertragsarbeiter_innen in der DDR. Auf eurer Website lässt sich das spannungsreiche Verhältnis zum Rassismus in der DDR nachlesen.¹³ Einerseits gab es infolge von Hetze und tätlichen Übergriffen auf migrantische Arbeiter_innen of Color eine Verfolgung der Täter_innen sowie aufklärerische Maßnahmen von Seiten der Staatssicherheit, um weitere Vorfälle zu verhindern. Andererseits passten derlei Ausschreitungen nicht in das Selbstbild der DDR als anti-imperialistischer Gesellschaft und führten daher nicht zu einer öffentlichen Problematisierung rassistischer Muster. Findet sich etwas von dieser DDR-Geschichte im Heute?

G.S. Bei der Beantwortung der Frage nach den DDR-Verhältnissen und dem andauernden Rassismus lässt sich ein Bogen schlagen zu Fragen der Sichtbarkeit. Und zwar nicht nur von Gegenständen und Themen, sondern auch von Menschen. Es gibt ja Menschen, auch in Thüringen, die dezidiert keine

¹³ Siehe Luisa Giese, Daniel Langbein, Charlotte Rehling: Hetze in Erfurt: Alltagsrassismen als koloniales Erbe, in: Website Decolonize Erfurt, 15.3.2019, decolonizeerfurt.wordpress.com/hetze-in-erfurt/ (19.2.2020).

Bürger_innen sind. Und die aus dieser Position heraus aktivistisch tätig sind. Ich denke an die Menschen von Refugee Black Box in Jena, die zu gewissen Demos auch an Orte wie Erfurt kommen. Aber das ist eine Position, aus der heraus sie agieren, sprechen, sich Gehör verschaffen können oder eben nicht, die ganz partikular ist. Diese Position zu kontextualisieren und einzubeziehen, ist eine absolute Notwendigkeit und gleichzeitig eine Schwierigkeit. Da geht es dann tatsächlich um die Frage, was eine bestimmte Aktion denn genau für die Menschen bedeutet, bis hin zu ganz existenziellen Fragen. Wenn dann die Polizei kommt, wenn man mit ihnen einen Stadtrundgang macht ... Das sind so Fragen, über die man, glaube ich, noch mal sprechen müsste.

Und um jetzt eben den Bogen zu schlagen: Das sind auch Menschen, die in dem Alltagsbild einer Stadt wie Erfurt *nicht* präsent sind, weil sie räumlich gesehen marginalisiert sind. Und das ist etwas, was in der DDR natürlich auch den vertragsarbeitenden Menschen angetan wurde. Hier sehe ich eine Verbindung in der partikularen Konstellation von Da-Sein, aber Nicht-sichtbar-Sein, Marginalisiert-Sein, aber trotzdem auch Aktivistisch-tätig-Sein.

N.G. Um an Janas Frage des spezifischen Kontexts der DDR-Geschichte anzuknüpfen, würde ich gerne an dieser Stelle noch die Position der Soziologin Naika Foroutan ins Spiel bringen.¹⁴ Sie sagt, Menschen aus der DDR und migrierte Menschen haben ähnliche Erfahrungen gemacht, weil sie von der BRD <kolonisiert> wurden bzw. von rassistischen Strukturen in Deutschland betroffen sind. Ich weiß nicht, ob ihr euch da überhaupt positionieren wollt. Ich weiß nämlich auch nicht, ob solche Vergleiche nicht auch extrem problematisch sind, weil sie dazu neigen, eine jahrelange Geschichte von Rassismus als Instrument von *weißer* Herrschaft zu verdecken und aktuelle Debatten um Rassismus und Migration umzulenken.

U.L. Also die Frage ist ja: Lässt sich das, was nach '89 passiert ist mit der DDR, in sinnvoller Weise als Kolonisierung verstehen oder nicht?

N.G. Ich weiß gar nicht, ob Foroutan den Begriff benutzt. Trotzdem kursiert er natürlich als Metapher, z.B. in der Formulierung des innerdeutschen Kolonialismus.¹⁵ Bei Foroutan geht es eher um eine Argumentation ähnlicher Erfahrungen zwischen Ostdeutschen und Menschen mit Migrationsgeschichte: Gefühle von Heimatverlust, Fremdheitsgefühle und Abwertungen.

J.M. Nicht teilnehmen. Nicht zu den Teilhabenden zu gehören. Die Publizistin Jana Hensel beispielsweise vertritt auch diese Position, zu sagen: Aus der DDR zu kommen, ist auch eine Form der migrantischen Erfahrung. Sie zieht ebenfalls diese Parallele.¹⁶

M.E. Spannend. Ein bisschen polarisierend, finde ich. Oder? Migration gibt's ja nicht erst seit gestern. Die gehört zu uns dazu, sie gehört zum Menschsein, zur Menschwerdung – oder wie auch immer man das nennen möchte. Sie ist auch

¹⁴ Siehe Daniel Schulz: «Ostdeutsche sind auch Migranten». Professorin über Identitäten, in: taz, 13.5.2018, [taz.de/Professorin-ueber-Identitaeten/!5501987/](https://www.taz.de/Professorin-ueber-Identitaeten/!5501987/) (18.2.2020).

¹⁵ Vgl. z. B. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung zur Debatte um das Berliner Schloss und den Palast der Republik: Die gestorben sind, sind niemals fort, Berlin 2018 sowie Thomas Oberender: Die Mauer ist nicht gefallen, in: Die Zeit, 27.9.2017, [zeit.de/2017/40/ddr-mauerfall-kinderbetreuung-west-ost-deutschland](https://www.zeit.de/2017/40/ddr-mauerfall-kinderbetreuung-west-ost-deutschland) (9.3.2020).

¹⁶ Vgl. z. B. Jana Hensel, Wolfgang Engler: Wer wir sind. Die Erfahrung, ostdeutsch zu sein, Berlin 2018, u. a. 53. siehe auch die Ausführungen der Lektorin Maike Nedo: Ich, im Westen undercover, in: Die Zeit, Nr. 29, 12.7.2018, www.zeit.de/2018/29/ost-west-wanderung-gruende-mauerfall (18.2.2020).

Teil der Globalgeschichte und speziell für Deutschland könnte man sich dann auch andere Kulturen angucken, z. B. Sudetendeutsche und Schlesier_innen.

C.S. Noch etwas zum Begriff <Kolonisierung>: Also der wurde auch schon an uns herangetragen bei Stadtrundgängen. Da kam auch schon mal jemand zu uns und sagte: «Ach, super, dass Sie sich mit dem Thema beschäftigen.» Und da wurde dann schnell klar, dass die Person geglaubt hatte, wir machen einen Stadtrundgang zur Kolonisierung der DDR.

M.E. In mir brennt noch etwas, ich finde es jetzt auch schwierig in unserer Runde darüber zu sprechen. Nur Jana ist hier sozialisiert, soweit ich das verstanden habe. Wir können ja Jana fragen: Hattest du schon mal ein Gespräch mit einer anderen migrierten Person und hast Vergleiche gezogen? Du kannst auch ein Beispiel nehmen. Ich möchte jetzt nicht, dass du dich persönlich als Beispiel benutzt, wenn du das nicht möchtest.

J.M. Ich kann ja auch nicht für die ehemaligen DDR-Bürger_innen sprechen. Mein Leben in der DDR endete in recht jungen Jahren. Also wenn ich mich mit Personen mit Migrationsbiografie unterhalte, dann habe ich natürlich nicht das Gefühl, dass ich das Gleiche erlebt habe. Das nicht. Weil genau dieses Moment, dass zu den Geschichten von Migrant_innen oft Flucht und Deportation oder eben Verschleppungen gehören und physische Gewalterfahrungen, in meinem Lebenslauf fehlt.

M.E. ... auch sprachliche Barrieren und infolgedessen Ausgrenzung zu erfahren, spielte nach 1990 keine Rolle.

J.M. Das stimmt. Eine solche Ausgrenzung aufgrund meiner Sprache habe ich nicht erfahren. Aber es ist interessant, dass ich das jetzt feststelle. Jetzt erst! Also eben 30 Jahre später habe ich schon den Eindruck, dass tatsächlich bestimmte Formen der Teilhabe für mich nicht zugänglich sind. Das hat u. a. damit zu tun, dass soziale Netzwerke oder Netzwerkformen für uns ... also da gehörten wir nicht rein, da hatten wir keine Anschlüsse, weil wir eben so lange durch eine Grenze von den Netzen abgeschnitten waren. Und tatsächlich gibt es da doch auch ein Sprachproblem, meinem Empfinden nach. Etwa bei Bewerbungsgesprächen – also dann, wenn es darum geht, auf eine gewisse Position zu kommen – fühle ich mich benachteiligt, weil ich in bestimmten Sprechweisen nicht sozialisiert bin und weil ich die Spielregeln nur so halb kenne. Mit dem Soziologen

Steffen Mau z. B. lässt sich das auch als Erbe einer «arbeiterlichen Kultur» fassen, die in der DDR in allen Bereichen vorherrschte.¹⁷

Mir ist auch geläufig, auf Nicht-verstehen-Wollen zu treffen: also diese Formen der Begegnung mit Westdeutschen – nicht mit allen! –, bei denen spürbar wird, dass es für sie einfach klar ist, dass wir alle nur in der Bundesrepublik Deutschland leben wollen und wollten. Während, glaube ich, es '89, '90 wirklich nicht richtig klar war, was eigentlich die Menschen in der DDR möchten. Also ob sie diese Transition in ein anderes System möchten oder ob es doch nicht auch Überlegungen gab, ein Drittes zu schaffen.

V.M.W. Vielen Dank! Ich finde es gut, dass wir darüber sprechen. Gerade, wenn man in Ostdeutschland *decolonize*-Arbeit macht, ist dieses Thema wichtig. Ich nehme es als gefährlich wahr, eben weil man dabei auch Dinge gleichsetzt, die überhaupt nicht gleichzusetzen sind, die völlig unterschiedlichen Kontexten entspringen. Also die historische, hierarchische Aufspaltung von Gesellschaften anhand von konstruierten Markern – also z. B. Hautfarbe – wird vermischt mit ganz anderen Erfahrungen zu einer ganz anderen Zeit. Dieses Vermischen ist sehr schade und problematisch und es stellt vor allem eine Konkurrenz her, die überhaupt nicht sein muss. Damit beschäftigen sich Konzepte wie die multidirektionale Erinnerung nach Michael Rothberg.¹⁸ Es geht darum, verschiedene Erinnerungen gemeinsam zu denken, Verbindungen aufzuzeigen und auch um den grundlegenden Anspruch von Erinnerungskultur, nämlich möglichst respektvoll mit Erfahrenem umzugehen. Da ist gerade in Ostdeutschland viel Potenzial, eben weil die Leute hier Ausgrenzungserfahrungen gemacht haben.

Vielleicht noch ein kleiner Zusatz: Es gibt deshalb auch innerhalb des Decolonize-Netzwerks eine Sektion, in der sich ostdeutsche Decolonize-Gruppen zusammengetan haben, die sich z. B. mit Straßenumbenennungen beschäftigen. Es wurden ja ganz viele Straßen in der DDR umbenannt und danach wieder zurück umbenannt. Spezifisch ostdeutsche Erfahrungen muss man natürlich auch spezifisch angehen.

J.M. Hier lässt sich eine abschließende Frage stellen: Nach der Thüringenwahl hat die Berichterstattung ja umgeschwenkt von «Wir müssen die Ostdeutschen verstehen» oder «Wir müssen die AfD verstehen» auf «Nein, wir müssen uns jetzt endlich eingestehen, dass ein Viertel der Bevölkerung für rechte oder rechtsextreme Positionen einsteht und es total wichtig findet, dass diese im öffentlichen Leben mehr Raum bekommen». Elsa Koester hat in einem Artikel im *Freitag* deswegen die Frage gestellt, wie wir eigentlich mit rechten Personen, die unsere Kinder betreuen, die unsere Angehörigen pflegen, die in den Gerichten Entscheidungen treffen, mit denen wir in der Bäckerei schwatzen usw. noch reden können:¹⁹ Wie können wir überhaupt miteinander ins Gespräch kommen? Die Frage an euch wäre: Habt ihr einen Ansatz einer möglichen Antwort darauf, wie man miteinander sprechen lernen kann?

¹⁷ Vgl. Steffen Mau: *Lütten Klein. Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft*, Berlin 2019, 14 f. u. 48. Mau bezieht sich mit dieser Beschreibung auf den Begriff der «arbeiterlichen Gesellschaft» des Soziologen Wolfgang Engler, vgl. ders.: *Die Ostdeutschen als Avantgarde*, Berlin 2002, insb. 74, 76 f.

¹⁸ Michael Rothberg: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford 2009.

¹⁹ Elsa Koester: *Zweihundertneunundfünfzigtausend*, in: *Der Freitag online*, 28.10.2019, www.freitag.de/autoren/elsa-koester/zweihundertneunundfuenzigtausend (18.2.2020).

M.E. Ich sehe das nicht als meine Aufgabe.

C.S. Ich glaube, insgesamt muss man nicht mit allen reden.

M.E. Ich habe meine Position und ich habe meine Erfahrungen hier in diesem Land gemacht, Ost wie West. Sie sind die Grundlage und die Basis für mein Leben und für meine Handlungen. Es ist nicht meine Aufgabe, mit jeder Person in Verbindung zu treten. Sondern im Gegenteil, meine Position zu verteidigen, und zwar nicht nur, weil ich das tun möchte, sondern weil ich das auch tun muss.

U.L. Ich glaube auch, die erste Frage muss sein: Sind diese 25 Prozent für Argumente erreichbar? Das wird man ziemlich schnell merken in einer Kommunikation. Ich denke, wenn sie erreichbar sind, muss man mit ihnen reden, auf jeden Fall. Aber diejenigen, die von vornherein nicht erreichbar sind, die muss man versuchen, konsequent und mit allen durch die Verfassung zur Verfügung stehenden Mitteln zu marginalisieren. Sodass sie im öffentlichen Raum so wenig Präsenz wie möglich haben und ihre rassistischen – und auch sexistischen und ableistischen – Menschenfeindlichkeiten nicht ausleben können. Ich glaube, der Ansatz «Wir müssen mit allen reden und auf alle zugehen» ist falsch.

C.S. Im Übrigen ist dies auch Thema unseres Fünf-Punkte-Programms, das wir heute Abend der Stadt vorlegen werden.²⁰ Ein Punkt darin besagt, dass es Aufgabe der Stadt sein soll, zu intervenieren, wenn ein Geschäft sein Schaufenster mit z.B. rassistischen oder antisemitischen Symbolen dekoriert. Auch hier gilt, dass nicht alles sagbar sein kann. Im Übrigen sind wir da ja auch nicht originell in unserer Position. Dazu ist in letzter Zeit viel geschrieben worden.

V.M.W. Ich glaube, mit der Arbeit, die wir machen, wird eigentlich klar, dass wir eine Position vertreten, die offen ist und die erst einmal die Kommunikation sucht. Aber mit allen zu reden, kann nicht das Ziel sein. Erst recht ist das nicht die Aufgabe von Menschen, da schließe ich mich Mirjam an, die beispielsweise aufgrund ihrer äußeren Erscheinung ohnehin in der Schusslinie stehen. Umso wichtiger sind die Arbeit in heterogenen Gruppen und die Kooperationen zwischen Initiativen, die gemeinsam demokratiefördernde und bildungspolitische Arbeit leisten. Ich sehe da aber grundsätzlich die gesamte Gesellschaft in der Verantwortung. Und zwar nicht allein die Zivilgesellschaft, sondern eben vor allem auch die Politik und die Institutionen.

²⁰ Decolonize Erfurt: Wie weiter mit Erfurts kolonialem Erbe?, in: Website von Decolonize Erfurt, 17.11.2019, decolonizeerfurt.wordpress.com/wie-weiter-mit-erfurts-kolonialem-erbe/ (18.2.2020).

—
EXTRA



Baumwollernte
Foto: Kimberly Vardemann

BAUMWOLLE: GEFÜGE MIT GEWALT

Die Mikropolitik der Medien kann nicht «entdeckt» werden. Sie muss hergestellt und denkbar gemacht werden. Überall da, wo Medien neue Verflechtungen ermöglichen und neue Assoziationen evozieren, aber auch dort, wo neue Verkettungen von sozialen Ordnungssystemen, Technologien und Körpern neue Medien hervorbringen, lohnt es sich, diese Herstellung probeweise durchzuführen.

ANDREA SEIER¹

Baumwolle umgibt uns in der Kleidung, im Kaffeepad am Morgen, in Geldscheinen und vielen anderen Materialverbänden. Die Entwicklung des Kapitalismus, die extreme Akkumulation von Kapital im Globalen Norden basiert nicht nur auf der kolonialen Landnahme und der Ausbeutung von Ressourcen, sondern ebenso (und in der Ausbeute vervielfacht) in der Vernutzung von, formal gesprochen, Arbeitskraft (von Körpern, von Leben). Exponentielle Profitsteigerungen werden durch den Anbau von Luxusgütern wie Zucker, Tabak und besonders Baumwolle erzielt. Anbau, Ernte und Verarbeitung dieser Stoffe brauchen nicht nur Landflächen, sondern erhebliche menschliche Arbeitskraft, ab dem Ende des 19. Jahrhunderts im Verbund mit Maschinen. Zusammen bilden sie eine «Plantagenmaschinerie»² oder – mit einem Begriff von Donna J. Haraway und Anna Lowenhaupt Tsing gesprochen – die «Plantationocene».³ Die Baumwolle ist darin nicht nur deshalb von Interesse, weil sich die westlichen Wissenschaften allgemein fragen müssen, welche Konsequenzen sie aus der kolonialen Geschichte ziehen. Sie gibt auch Figuren und Theoreme neu zu denken auf, mit denen die Medienwissenschaft arbeitet, wie etwa solche zu Materie/Medium und Form. Baumwolle kann so als ein Beispiel für die Verwobenheit von methodologischen und materiellen Fachbezügen in ein historisch-präsentes Gefüge von Techniken, Übersetzungen, Denken, Gewaltverhältnissen dienen.⁴

¹ Andrea Seier: *Mikropolitik der Medien*, Berlin 2019, 25.

² Eine Kombination von industrieller Landwirtschaft, neuartiger Arbeitsorganisation, Sklaverei und Landraub. Sven Beckert, Mindi Schneider: Der große Landraub, in: *Die Zeit*, Nr. 37, 5.9.2018, www.zeit.de/2018/37/nord-sued-konflikt-arbeitskraft-rohstoffe-kolonialzeit-ungleichheit (7.12.2019).

³ Donna Haraway: Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin, in: *Environmental Humanities*, Jg. 6, Nr. 1, 2015, 159–165, hier 160; dies., *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt / M. 2018; Anna Tsing: *Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species*, for Donna Haraway, in: *Environmental Humanities*, Jg. 1, Nr. 1, 2012, 141–154; dies.: *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, Berlin 2018.

⁴ Für kritische und produktive Kommentare danke ich herzlich Katrin Köppert und Naomie Gramlich.

Spekulation und «collaterals»

Baumwolle hat nicht nur eine Geschichte als Kleidungsstoff. Sie hat auch eine Geschichte, in der sie wie Geld funktioniert. Denn Baumwollwaren speichern Arbeitskraft. Sie sind eine wichtige Wertanlage und ein Tauschmittel. Herrscher auf der ganzen Welt forderten Steuern oder Abgaben in Form von Baumwollstoffen. Sie sind ein ideales Tauschmittel, denn anders als Rohbaumwolle kann man sie leicht über weite Strecken transportieren, sie sind widerstandsfähig, Kapital, ein Protogeld. Nahezu überall in der vor-modernen Welt konnte man mit Stoff bezahlen,⁵ und «afrikanische Macht-haber und Händler verlangten überwiegend Baumwollstoffe», auch für die im Inland gefangenen Menschen.⁶ Zwischen dem späten 15. und dem Ende des 19. Jahrhunderts wurden 12,4 Millionen Afrikaner_innen entführt (zwei Drittel davon zwischen 1700 und 1808). Wie viele Menschen auf dem inner-afrikanischen Weg zu den Schiffen starben, ist nicht bekannt. Forscher_innen gehen von Zahlen zwischen einem Zehntel und der Hälfte aller Gefangenen aus; eine konservative Schätzung von 15 Prozent ergibt weitere 1,8 Millionen Tote in Afrika. Auch während der *Middle Passage* starben 1,8 Millionen. 10,6 Millionen Überlebende der Überfahrt wurden Zwangsarbeiter_innen, meist auf Plantagen. Weitere 15 Prozent (oder mehr) starben im ersten Jahr der Zwangsarbeit. 14 Millionen Menschen wurden versklavt, und 9 Millionen Zwangsarbeiter_innen überlebten.⁷

Oft heißt es zur Relativierung der kolonialen Gewaltverbrechen, insbesondere der Versklavung, es habe Sklaverei ja schon in vorkolonialer Zeit gegeben.⁸ Aber im transatlantischen Dreieckshandel wurde der versklavte Mensch in einem vorher nicht gekannten Ausmaß zum Ding, zur Ware. Diese Dingwerdung ging weitgehend ungedachte Verbindungen mit der Ware Baumwolle ein. Im 19. Jahrhundert war die Verbindung von Sklaverei und Baumwolle unauflösbar.⁹ Profitable Verkettungen wurden durch Techniken des Überspannens von Zeit und Raum möglich: Um mehr Menschen zu kaufen, muss mehr Baumwolle angebaut werden, um für diejenigen zu zahlen, die dann wiederum u. a. Baumwolle anbauen.¹⁰ Und die Verflechtungen gehen weiter, denn es blieb nicht bei einfachen Entleerungen von Werten, Ersetzungen oder Geldäquivalenten. Baumwolle und Versklavte wurden Teil eines weiteren *spins*, der Entwicklung des Finanzwesens, genauer: des globalen transnationalen Kreditwesens. Neue Logistiken entstanden, etwa Formalisierungen von Materialproben, Standards im Vokabular und Messungen, Instrumente wie der Terminhandel, Frachtbriefe, Kommissionshandel, Vorschüsse und Kredite.¹¹ Ohne Kredit wären die Baumwollimperien zusammengebrochen, es waren im Kern Kreditimperien. Die Kredite wurden abgesichert entweder durch die zukünftige Lieferung von Rohstoffen, die von Versklavten angebaut wurden, oder durch den Wert der Versklavten selbst.¹² In dieser Betrachtung geht der Wert dem Tausch voraus, anders als bei Marx, wo Geld zunächst das leere Äquivalent sein muss,

⁵ Sven Beckert zeichnet das seit dem 4. Jahrhundert in Indien und Mesoamerika und ab 950 in Europa nach. Ders.: *King Cotton. Eine Geschichte des globalen Kapitalismus*, München 2015, 31–39.

⁶ Ebd., 49.

⁷ Die Zahlen beziehen sich auf die Karibik, Süd- und Nordamerika. Marcus Rediker: *The Slave Ship. A Human History*, London 2007, 5. Vgl. Michael Zeuske: *Sklavenhändler, Negeros und Atlantikkreolen. Eine Weltgeschichte des Sklavenhandels im atlantischen Raum*, Berlin, Boston 2015, 19.

⁸ Zur innerafrikanischen, arabischen und vorkolonialen Sklaverei vgl. Suzanne Miers, Igor Kopytoff (Hg.): *Slavery in Africa. Historical and Anthropological Perspectives*, Madison 1977.

⁹ Ich spreche von «Skla-ven» und nicht von «Skla-ven_innen» oder «Versklavten», wenn ich mich auf die entsprechenden verdinglichenden und entmenschlichenden Praktiken beziehe, und nehme das affirmative Moment darin in Kauf.

¹⁰ Beckert: *King Cotton*, 47.

¹¹ Ebd., 203–211.

¹² Ebd., 214.

¹³ Ian Baucom: *Specters of the Atlantic. Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History*, Durham, London 2005, 17 u. Part 1: ««Now Being: Slavery, Speculation, and the Measure of our Time»».

¹⁴ Ebd., 61 f.

¹⁵ Ebd., 61; Beckert: *King Cotton*, 86 f., 92 et passim.

¹⁶ Katrin Köppert, persönliche Mitteilung, 15.12.2019.

¹⁷ Das Verhältnis von Form und Wert in diesem Kreditwesen sei ein hauntologisches, so Baucom: *Specters of the Atlantic*, 31 et passim. Vgl. auch Joseph Vogl: *Gespenst des Kapitals*, Zürich 2011.

¹⁸ Man erfährt z. B., dass der Preis eines Sklaven (21–38 Jahre) im Jahr 1804 noch 450 Dollar betrug, 1860 schon 1.200 Dollar. Man konnte Sklaven zu einem Zins von 8 % kaufen und eine Verdreifachung seines Vermögens erwirtschaften. Banken verdienten daran.

bevor getauscht wird. Hier wird kein Wert geschaffen, sondern er existiert bereits, genauer: Sobald ein Vertrag unterzeichnet ist, wird ein Wert existiert haben.¹³ Sklaven wurden nicht nur wie ein Typus einer Ware, sondern als ein Typus von zinsträchtigen Kapital behandelt. Sie waren nicht nur Gegenwert von einem Kaufwert, sondern Speicher für ein ganzes Kreditwesen, gleichzeitig selbst Ware und Depot eines dezentralen transatlantischen Bankensystems, ein Pfand (*deposit*), das sofort in einen Schuldschein (*bond*) übergehen kann. Das, so Ian Baucom, ist so obszön wie zentral für diese Kapitallogik, und es ist nötig zu verstehen, wie hier nicht nur Menschen als Warentyp gehandelt werden konnten, sondern als flexible, verhandelbare, übertragbare Form von Geld.¹⁴ So entsteht Eigentum aus Zukunft.¹⁵ Allerdings, darauf hat Katrin Köppert hingewiesen, ist diese Idee von <Zukunft> positioniert, es handelt sich gerade nicht um die Zukunft der versklavten Menschen, sondern um die Zeit der Akkumulatoren im Globalen Norden.¹⁶ Auch das ist, was Baucom «Specters of the Atlantic» genannt hat.¹⁷ Sklaven waren eine finanzielle «Sicherheit» (*collateral*), ein Gegenwert, Pfand für Kredite verschiedenster Sorten, in den Südstaaten, an der Wall Street, in Einzelhaushalten.¹⁸ Im Rahmen von «The 1619 Project» der *New York Times* hat Matthew Desmond den gegenwärtigen Reichtum und seine Verteilung ökonomisch von der Sklaverei hergeleitet und bis in einzelne finanzökonomische Instrumente hinein verfolgt.¹⁹

Dies ist nur ein kleiner Ausschnitt aus einer Wirtschaftsgeschichte, die die Materialität nicht nur von Baumwolle, sondern auch von zahlreichen anderen Rohstoffen in eins gewoben hat mit Maschinen, Arbeit, Logistik und Menschen – Grundlage für heutige strukturelle Ungleichheit, Grundlage für Reparationsforderungen in den USA und in Großbritannien²⁰ und auch Grundlage für ein medienhistorisches Novum, das der Entwicklung von Notationssystemen für die Buchhaltung. Diese beruhten auf Überwachungsmethoden, Menschenvermessung, Verbuchungsmethoden körperlicher Ressourcen und einem mathematisch ausgeklügelten Foltersystem, wie Julia Ott berichtet. Aufseher wogen am Ende jedes Arbeitstages die von jedem_jeder einzelnen Arbeiter_in gepflückte Baumwollmenge und notierten sie mit Kreide auf einer Tafel. Das Ergebnis wurde mit der individualisierten Quote jedes_jeder einzelnen Arbeiters_in verglichen. Wer weniger gepflückt hatte als am Vortrag, wurde der Differenz entsprechend ausgepeitscht. Neue Quoten wurden errechnet und die Tafel gesäubert. Die Quoten stiegen unaufhörlich. Die Produktionssteigerung zwischen 1800 und 1860 lieferte eine ebensolche Steigerung der Erträge, die die neuen Maschinen und Spinnereien in Manchester verarbeiten konnten.²¹

Stefano Harney und Fred Moten führen in *Die Undercommons*²² den Kapitalismus nicht auf die Lohnarbeit, sondern die Sklaverei zurück und damit, hauptsächlich, auf die Logik und Logistik der *Middle Passage* seit dem 15. Jahrhundert. Sie analysieren weniger die Industrialisierung als den Kolonialismus, weniger die Produktion als die Zirkulation von Waren. Diese ist bestimmt vom vorausgreifenden Zugriff auf Optionen, geschildert als eine gewaltsame

¹⁹ Das Projekt entwirft die Geschichte der USA neu und geht dabei nicht von deren «Gründung» 1776, sondern von der Ankunft der ersten ersten Sklav_innen 1619 aus. Matthew Desmond: In order to understand the brutality of American capitalism, you have to start on the plantation, in: *The New York Times Magazine* (The 1619 Project), 14.8.2019, [nytimes.com/2019/08/14/magazine/1619-project.html](https://www.nytimes.com/2019/08/14/magazine/1619-project.html) (17.2.2020).

²⁰ Kehinde Andrews: Reparationen wurden an die Sklavenbesitzer gezahlt; Versklavte erhielten nichts und gerieten durch ausbeuterische Lohnarbeit bei den vorigen Sklavenshaltern in neue Abhängigkeiten; Nationen, die von den Kolonialmächten in die «Unabhängigkeit» entlassen wurden, wurden gezwungen, für die Hinterlassenschaften der Kolonialstaaten riesige Summen zu zahlen, was sie teilweise bis heute tun. Ders.: The west's wealth is based on slavery. Reparations should be paid, in: *The Guardian*, 28.8.2017, www.theguardian.com/commentisfree/2017/aug/28/slavery-reparations-west-wealth-equality-world-race (7.12.2019).

Wenn man nur die Arbeitslöhne Versklavter in den USA berechnen würde, käme man auf heutige 6–14 Billionen US-Dollar. David Olusoga: Ab 1834 wurden an 46.000 Brit_innen Kompensationen in Höhe von heute 17 Billionen Pfund ausgezahlt (refinanziert durch die erhöhte Mehrwertsteuer, die wiederum die Armen überproportional traf; Sklaven mussten noch Jahre unbezahlt weiterarbeiten, solche im Haus vier Jahre, Feldarbeiter sechs), Ders.: Britain's Forgotten Slave Owners, in: *The Price of Freedom* (1. Staffel, 2. Folge), BBC, GB 2015, www.youtube.com/watch?v=jmmjGrUKnYI (7.12.2019). Siehe auch Thomas Craemer: Estimating Slavery Reparations: Present Value Comparisons of Historical Multigenerational Reparations Policies, in: *Social Science Quarterly*, Bd. 96, Nr. 2, 2015, 639–655.

²¹ Julia Ott: Slaves: The Capital that Made Capitalism, in: *Public Seminar*, 9.4.2014, www.publicseminar.org/2014/04/slavery-the-capital-that-made-capitalism/ (7.12.2019).

²² Stefano Harney, Fred Moten: *Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium*, Wien 2016.

Beschlagnahmung der noch nicht materialisierten Zukunft, deren Offenheit durch die Kalkulationen verschlossen wird²³ – aber nicht komplett, insofern man auch die Offenheit von Affekten, Widerstandsfähigkeit, *agency* auch der Versklavten mitdenken muss.²⁴

Um nicht der Logik der Sklaverei und der Verdinglichung zu folgen und da die Baumwolle nicht ohne die Sklaverei, die Körper nicht ohne den Rohstoff und das Protogeld zu haben sind, gilt es, mit den relationalen Ontologien nicht vom *Körper an sich*, sondern vom *Körper in Umwelt*, *Umweltmitkörper*, *Naturen-Kulturen*²⁵ etc. zu sprechen, Figuren der *Assemblage*, des *Gefüges*, der *Akteur-Netzwerke* zu borgen und in aller *NatureCulture* und *CompanionSpecies* wiederum nicht die Gewalt außen vor zu lassen (auch ANT und Relationale Ontologie müssen nach der Rassismusgeschichte ihrer Netzwerkknoten, den menschlichen wie nichtmenschlichen, fragen). Tsing hat in ihrer Geschichte der Plantage, dem Hybrid von Technologien, Pflanzen und Menschen, geschrieben: «[...] one ingredient is missing: They remove the love.»²⁶ Beziehungen sind Teil von Gefügen, nicht nur Apparate, Menschen und Materialien; daher muss eine Netzwerk-Analyse mit Transmissionen, Affekten, Macht oder auch Liebe als eigenen Größen zu rechnen lernen.

Stoff – Medium und Form, und Gewalt

Im deutschen Wort <Stoff> klingt eine Doppelbedeutung von Pflanzenteil, Textilrohstoff und bereits gewobenem Tuch an, von *cotton* und *cloth*. Es bezeichnete ursprünglich ein Seidengewebe und wurde um das Jahr 1000 auch als <Materie> im Gegensatz zur <Form> benutzt.²⁷ Die Etymologie erinnert an kritische Lektüren der Materie/Form-Unterscheidung sowie der von Medium und Form. Baumwolle muss zunächst einmal als Rohstoff produziert werden – auf dem Feld ist sie als Teil einer Pflanze der klassischen Idee von Materie noch am nächsten, auch wenn argumentiert werden kann, dass die Baumwollkapsel nur in einem Milieu von Feld, Handarbeit, *Gin* (der Kapselentfernungsmaschine) und dem Rest der Verarbeitungskette Sinn macht, d. h. aus der Kombination von Baumwollballen, Sklavenkauf, Zeit, Muskelarbeit, biopolitischen Notationssystemen, Gewalt, Sonne und Wasser Wert entsteht. Die Faser hat keinen Sinn, sie hat keinen Wert, aber sie wird sich in diesem Gefüge auf vorher noch nicht dagewesene Weise in mehreren Punkten der Logistik wiederfinden (als Faden, als Tuch, als Geld). Die Materialität von Baumwolle tritt erst in Erscheinung, wenn sie als transformatives Ding, im Werden, im Verbund mit Schwarzen Händen, *weißen* Peitschen, britischer Maschinerie und Finanzwirtschaft steht. (Man könnte weiter die Schifffahrt, den Verweis auf jahrhundertealte Kulturtechniken, Witterungsbedingungen etc. hinzufügen.²⁸) Ohne Logistik wird keine Materie produziert werden. Das platziert die Logistik nicht vor oder außerhalb der Materialität, sie ist vielmehr selbst materiell, wie analog zu Judith Butlers *Körper von Gewicht* und ihrer Zurückweisung

²³ «Von hier aus entfalten sie [Harney/Moten] die historische Analyse eines Logistikregimes, das von allseitiger Kalkulation, Vorausberechnung und Prognostik zukünftiger Optionen bestimmt ist. Seine Gewalt liegt in der Beschlagnahme der gesamten noch nicht individuierten, nicht verkörperten, nicht vergegenständlichten Zukunft, deren Offenheit in einer reflexiven, zunehmend algorithmisch gesteuerten Zirkulation von Güter-, Daten- und Finanzströmen verschlossen wird.» Çiğdem Inan: Nichtanerkennung. Die andere Seite der Rassismuskritik, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 113, Mai 2019, 74–91, hier 88.

²⁴ Es geht um Versklavte, «hinter denen die Logistik <immer her> ist, ohne sie vollständig aneignen oder regieren zu können: «Die Logistik konnte nicht halten, was sie in den Laderaum verbannt hatte.» Der Unterschied zwischen Ding und Objekt ist der zwischen bloßer Potenzialität (die sich in Bewegung befindet) und kolonialkapitalistisch bestimmter Ware (die transportiert wird.)» Ebd. 88 f., Zitate im Zitat: Harney, Moten: *Die Undercommons*.

²⁵ Friederike Gesing u. a.: *NaturenKulturen-Forschung. Eine Einleitung*, in: dies. u. a. (Hg.): *NaturenKulturen. Denkräume und Werkzeuge für neue politische Ökologien*, Bielefeld 2018, 7–50.

²⁶ Tsing: *Unruly Edges*, 148.

²⁷ Stoff, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* [ab 1854], Bd. 19, Sp. 141, [hdl.handle.net/11346/VFHZ](https://www.dhdh.uni-leipzig.de/dhdh/handle/net/11346/VFHZ) (18.2.2020).

²⁸ Die Erweiterung dieser Aufzählungen, die Vergrößerung der Akteur_innen im Netzwerk löst nicht das methodische Problem, erlaubt aber eher eine Reflexion der Forscher_innenposition und eine Verantwortung für die eigene Perspektive. Danke für den Hinweis an Tobias Matzner bei der GfM-Jahrestagung *Medien-Materialitäten* 2019 in Köln; vgl. zur Kritik an Bruno Latours Netzpolitik: Ulrike Bergermann: *Kettenagenturen. Latours Fotografien, Brasilien 1991*, in: Ilka Becker u. a. (Hg.): *Fotografisches Handeln*, Imtall-Weinstraße 2016, 160–181.

der Annahme, die Performativität in der Hervorbringung von Körpern werde nur-diskursiv, also immateriell gedacht, formuliert werden kann.²⁹ Diese führt Butler im *close reading* von Aristoteles (Materie als Potenzialität, Form als Aktualität) aus.

Stellen wir uns Baumwollfäden in einer Kapsel vor, isoliert: Das entspräche im Modell der *hyle*, dem Holz, das Aristoteles der Form (*morphe*), die sich in sie eintragen wird, entgegengesetzt hat. (Dass hier von Holz und nicht vom Baum die Rede ist, verweist schon darauf, dass die ursprüngliche Materialität schwer zu haben ist – die Materie ist immer schon im Gefüge mit Blättern und Insekten [Holz] oder mit Samen, Fingern, Spinnrädern [Baumwolle] da.) Der Stuhl, der aus dem Holz werden wird bzw. diesem eine Form geben wird, entspräche dem gewebten Tuch, das aus den Pflanzenfäden werden wird. Die Fäden *werden* nicht ohne Arbeiter_innen, Webstuhl etc.; in dieser Gleichung stünden sie auf der Seite des passiven beschreibbaren/bedeutbaren Materials; als Element in einem performativen oder assemblierten Setting wären allerdings immer andere Aktualisierungen ihrer Potenzialität mitgedacht (durch biologische Mutationen, soziale Meuterei, *agency* der Versklavten, finanztechnischen Börsencrash o. Ä.). In die Geschichte jeder Materie sind die Effekte der Macht eingeschrieben. Das gilt für *hyle/materia* ebenso wie für Medium und Form.

Die medienwissenschaftliche Diskussion dieser Unterscheidung schien zunächst ganz nach Luhmann die Machtfrage zu suspendieren. Leander Scholz hat die Bestimmung von Medium und Form auf in die Medienwissenschaft mitgenommene Zuschreibungen von Passivität bzw. Aktivität von <Medien> verfolgt.

In der philosophischen Tradition von Descartes bis Luhmann lässt sich ein Denken des Medialen beobachten, das die spezifische Eigenschaft dessen, was überhaupt ein Medium sein kann, gerade darin sieht, dass seine tendenzielle Eigenschaftslosigkeit es zu einem hervorragenden Träger von Einschreibungen macht. Das Mediale erscheint dabei als eine passive Unterlage, die nur im Gegensatz zu einem Ding oder einer Form selbst thematisch werden kann. [...] Die Aufmerksamkeit dieses Denkens richtet sich deshalb auf die Differenz von Ding und Medium oder von Form und Medium als Differenz zwischen einer beschreibbaren Gestalt und einer sich im Hintergrund dieser Gestalt zeigenden Gestaltlosigkeit. Während eine Form oder ein Ding fest umrissene Grenzen besitzt, ist das Mediale demnach durch einen Zustand der Latenz und der Potenzialität gekennzeichnet und deshalb grundsätzlich von der Seinsweise eines Dings oder der Beobachtbarkeit einer Form unterschieden. Zugleich aber scheint der hyletischen Passivität des so verstandenen Medialen immer schon ein Begehren innezuwohnen, aufgrund dessen sich das Medium stets auf dem Weg zu seiner <Beseelung> durch die aktive Form befindet.³⁰

Was ein Medium sein kann, wird innerhalb dieses Paradigmas stets von der Seite der Form aus gedacht. Von der Potenzialität der Form auszugehen, wiederholt allerdings einen Dualismus von aktiv und passiv, so Scholz,

²⁹ Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt / M. 1997, bes. 22, 32, 55, 58 et passim. «Die Materie der Körper wird neu gefaßt als die Wirkung einer Machtdynamik, so daß die Materie der Körper nicht zu trennen sein wird von den regulierenden Normen, die ihre Materialisierung beherrschen, und von der Signifikation dieser materiellen Wirkungen.» (Ebd. 22) «Es ist von Anfang an klar, daß Materie eine Geschichte hat (sogar mehr als eine) und daß die Geschichte der Materie zum Teil bestimmt ist von der Aushandlung der sexuellen Differenz.» (Ebd. 55)

³⁰ Leander Scholz: *Rasterfahndung oder Wie wird Wachs gemacht*, in: Jens Schröter, Alexander Böhnke (Hg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004, 97–116. Scholz beendet seine Lektüre mit einer kritischen Einschätzung: «Was überhaupt ein Medium sein kann, wird deswegen nach wie vor allein von der Formseite her gedacht, was zur Folge hat, dass die traditionellen Zuschreibungen von passiv (Medium) und aktiv (Form) letztlich unangetastet bleiben. Dass das Medium sich nicht abnutzt oder verbraucht und zugleich jenseits seiner Informierung durch die Form zum <Nichts> tendiert, also keine Widerständigkeit besitzt, ist daher nur die andere Seite dieses einschränkenden Weltbegriffs und macht deutlich, dass bei der so getroffenen Unterscheidung von Medium und Form die Formseite zwar die Medienseite informiert, die Formseite von der Medienseite aber unbehelligt bleibt.» (Ebd., 99) Danke für den Hinweis an Thomas Waitz.

um <Medien> als Raum unbegrenzter Möglichkeiten zu bestimmen – mit all seinen *genderings*. Scholz und Friedrich Balke haben ihrer Kritik an einer <latenten Spiritualität> Luhmanns eine Perspektive hinzugefügt, die die Debatte an Machtfragen anschließbar macht. Wo Luhmann den Medienbegriff von allen Konnotationen des <alten> Materiebegriffs fernhalten wollte, um ihn als einen Raum schier unbegrenzter Möglichkeiten zu begreifen, schlagen sie vor, mit Michel Foucault nicht von einer Möglichkeits-, sondern von einer Existenzfunktion auszugehen, «die dafür sorgt, dass aus einer offenen Mehrheit möglicher Verbindungen nur bestimmte Strukturmuster ausgewählt und realisiert werden».³¹

Responsible Wissensökonomien

Wie die Realisierungen dann geschehen, ist jeweils am konkreten Fall zu analysieren, denn ihre Möglichkeiten sind nicht unbegrenzt; sie sind eingebettet in Umwelten, die wir methodologisch in anderen Fächern zu verorten gelernt haben. Kolonialität in Konzepten der Wirtschaftsgeschichte, der Sozialgeschichte, der Geschichte der Gewalt zu sehen, drängt sich nicht nur auf, sondern ist auch unhintergebar, wie Haraway und Tsing mit ihren Gefügen von Materialität und Macht zu skizzieren begonnen haben. Haraway greift den 2014 in einem Gespräch an der Universität Aarhus entwickelten Begriff des *plantationocene* auf, um «multispecies assemblages» zu beschreiben.³² Das <Zeitalter der Plantage> basiert auf Sklavenarbeit, Landwirtschaft und Rohstoffextraktionen. Es wird Modell und Motor des <baumwoll-gierigen Fabriksystems> des Anthropozäns.³³ Als weiteren Epochenbegriff ohne Epoche – nicht in Folge, sondern nebeneinander gedacht – entwirft Haraway das «Chthuluzän»: Es ist keine Geschichte, in der der Mensch (oder der Mensch mit Technik) im Mittelpunkt steht wie beim Anthropozän. Das Chthuluzän setzt sich «aus Fortsetzungsgeschichten und artübergreifenden Praktiken des Miteinander-Werdens zusammen», es ist post-eurozentrisch, «ein Zeitalter des Lernens mit der Idee eines verantwortlichen (*response-able*) gemeinsamen Lebens und Sterbens auf einer beschädigten Erde».³⁴ Und mit ihrer Idee von Humus korrespondiert ein modellhaftes Pilzgefüge: Anna Tsing hat in *Der Pilz am Ende der Welt* ein Gefüge von Natur, Kultur, Techniken und Wertbestimmungen rund um den Matsutakepilz geschrieben; in ihrer Suche nach «kontaminierter Diversität» und einer «Theorie der Nichtskalierbarkeit» beschreibt sie die Plantage als das Gegenteil der angestrebten Ökonomie.³⁵ Skalierbarkeit wird sichtbar als formaler Grundbaustein einer kapitalistischen Maschinerie, die nicht nur Austauschbarkeit und Mechanisierung, sondern auch Wiederholbarkeit von Prozessen in verschiedenen Maßstäben und auf Expansion zielend vorsieht. Das <Material> unterliegt der Isolierung, die Teile können sich nicht mehr austauschen, nicht mehr reproduzieren, Zuckerrohrsetzlinge werden zu Klonen, Versklavte voneinander getrennt und entfremdet: eine Fabrikbarmachung austauschbarer

³¹ Friedrich Balke, Leander Scholz: Das Medium als Form, in: *Transkriptionen*, Nr. 3, 2004, 2–7, hier 4.

³² Haraway: *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene*, 160.

³³ «[...] the slave plantation system was the model and motor for the carbon-greedy machine-based factory system that is often cited as an inflection point for the Anthropocene.» (Ebd.) «Während in Amerika Genozide an der amerikanischen Bevölkerung verübt wurden, wurden Millionen von Menschen aus afrikanischen Ländern in die Sklaverei verkauft – rassistisches Unrecht bildet die Basis dieses Wirtschaftssystems. Durch die Privatisierung von Allmendeland verlor die ärmere Landbevölkerung in Europa die Grundlagen für ihre Subsistenzproduktion. Diese Einhegungen schufen auch die Knappheit, die bis heute die Grundlage kapitalistischen Wachstums darstellt. Denn Menschen ohne Land für ihre Subsistenzproduktion waren zur Lohnarbeit gezwungen, auf der die produzierende Wirtschaft basiert – ein Prozess der ausgesprochen gewaltförmigen «ursprünglichen Akkumulation», der sich bis heute fortsetzt.» Matthias Schmelzer, Andrea Vetter: *De-growth/Postwachstum zur Einführung*, Hamburg 2019, 48 f.

³⁴ Haraway: *Unruhig bleiben*, hier 80, 75, 10.

³⁵ «... skalieren heißt: etwas in Maßstäben so wachsen oder schrumpfen lassen, dass es zirkulieren kann, gehandelt werden kann, berechnet werden kann, zu einer Ware werden kann, die ihren Wert auch über Grenzen hinweg darstellt»; diese Art von Abstraktionen will Tsing nicht mitvollziehen und sucht andere Übersetzungsketten im Pilzhandel. Tsing: *Der Pilz am Ende der Welt*, 45 u. 58 ff.

³⁶ Ebd., 59–61.

³⁷ Naomie Gramlich, persönliche Mitteilung, 15.12.2019.

³⁸ Seier: *Mikropolitik der Medien*, 25 et passim.

und kontrollierter Einheiten. Die Welt als Fabrik wird im Modus der Plantage bewirtschaftet.³⁶ Naomi Gramlich hat darauf hingewiesen, dass solche Analogien allerdings wiederum in Gefahr stehen, universalistisch zu argumentieren, insofern sie in ihrer «Gleichmachung der Menschen, des Bodens und der Baumwollpflanzen blind sind gegenüber den Aufständen der Maroons, Kulturformen wie dem Blues oder auch den Sklav_innengärten, die alle Beiwerte der Plantage sind – dabei wären das genau Haraways *sym*-Geschichten des Chthuluzäns».³⁷ Die Welt der Wissenschaft sucht andere Ökonomien; die Materialität namens Baumwolle wird in ihrem analytischen Blick nicht mehr isoliert Sinn machen, sondern als Teil einer Szene, eines -zän. Anders als in den vorigen zitierten Perspektiven spielt bei Haraway und Tsing die Zeit – als eine fortschreitende Zeit – keine große Rolle. Ihre -zäne folgen nicht aufeinander, gehen nicht selbst Wetten auf die (wissenschaftliche) Zukunft ein.

Mit Andrea Seier sind diese Wissensformen und Materialitäten nicht einfach aufzufinden, sondern sie werden im Zuge ihrer Suche denkbar gemacht.³⁸ Auch Baumwolle ist Ergebnis und Ausgangspunkt von As-Soziationen greifbarer, logistischer, ideologischer Elemente. Und die Materialität der Baumwolle ist in weitere Ökonomien eingewoben. Die Droge Baumwolle erzeugte «starke halluzinatorische Träume von territorialer Expansion».³⁹ Sie wurde das «Hasschisch des Westens» genannt und reiht sich ein in die «drug foods» Tabak, Kaffee, Schokolade und Zucker, die Luxusgüter des 17. Jahrhunderts, die eine «Kultur des Geschmacks» begründeten, über deren Ästhetik und Politik weiter zu sprechen ist.⁴⁰ Der körperliche Suchtcharakter der kolonialen Waren verweist bis in die Gegenwart darauf, dass diese Logistik nicht ohne unsere Affekte zu denken und auszurechnen sein wird.

³⁹ Abolitionist John Greenleaf Whittier zit. n.: Beckett: *King Cotton*, 232.

⁴⁰ Simon Gikandi: *Slavery and the Culture of Taste*, Princeton 2011; Ruth Sonderegger mit Fragen von Mara Recklies: Fragen zur Kolonialität der europäischen Ästhetik, in: Eva Knopf, Sophie Lembcke, Mara Recklies (Hg.): *Archive dekolonisieren. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film*, Bielefeld 2018, 251–258; vgl. auch Iris Därmann: Landnahme, Menschennahme. John Locke und der transatlantische Sklavenhandel, in: Volker Gottowik, Holger Jebens, Editha Platte (Hg.): *Zwischen Aneignung und Verfremdung. Ethnologische Gratwanderungen. Festschrift für Karl-Heinz Kohl*, Frankfurt / M., New York 2009, 69–82; dies.: «Stealing away». Trauer und suizidale Melancholie im transatlantischen Sklavenhandel, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 2018, 41–59; Katja Diefenbach: Besitzindividualismus und transatlantische Sklaverei im Spiegel der frühmodernen Philosophie, in: *Die Bestie und der Souverän/The Beast and the Sovereign*, Katalog, Württembergischer Kunstverein Stuttgart/MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, hg. v. Hans D. Christ u. a., Leipzig 2018, 154–175.

KONNEKTIVER ZYNISMUS UND NEUE RECHTE

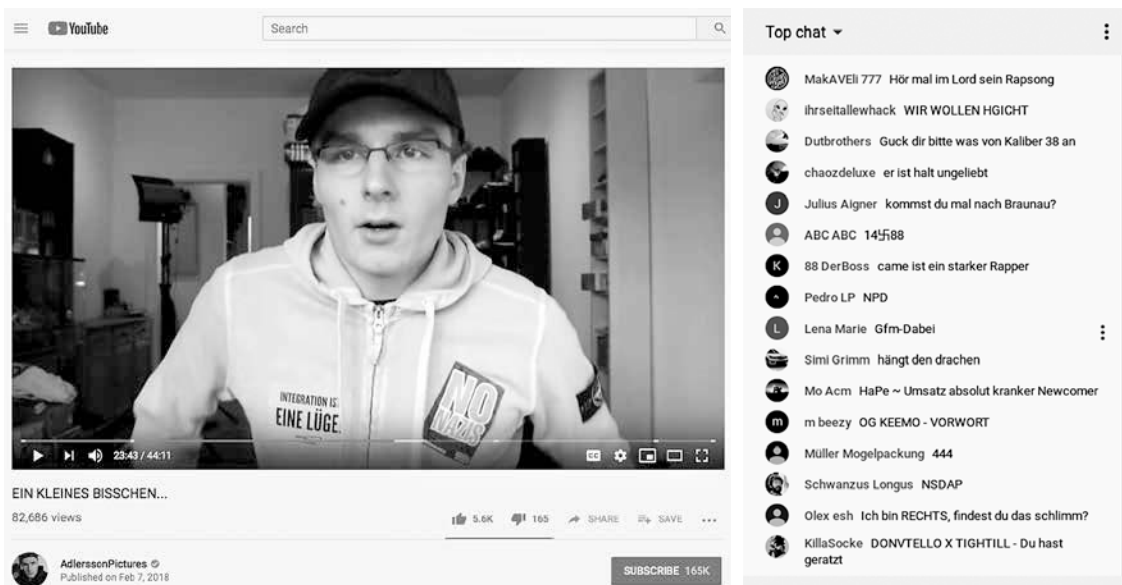
Das Beispiel des YouTubers Adlersson

I. Der Dresdner YouTuber Adlersson: «Aber der Beat ist geil!»

Im Jahr 2018 wurde der Dokumentarfilm *Lord of the Toys* der beiden Dokumentarfilmer Pablo Ben Yakov und André Krummel auf dem Leipziger DOK-Festival mit der *Goldenen Taube* ausgezeichnet. Diese Entscheidung der Jury sorgte für einen mittelgroßen Skandal, wurde doch bereits im Vorfeld der Premiere über den Protagonisten des Films, den Dresdner YouTuber Max Herzberg alias Adlersson, u. a. in *Die Welt* und in der *Sächsischen Zeitung* kritisch berichtet.¹ Während die *Sächsische Zeitung* noch einen eher milden Ton anschlug, vermeldete *Die Welt*, dass Adlersson Nazi-Jargon «plündere» und «eine Art pop-politische Leichenfledderei» betreibe, die diesen Jargon «wachkitzelt». In der sich aufgrund dieser medialen Aufmerksamkeit im Vorfeld bereits abzeichnenden Diskussion um den Film ging es vor allem um die Frage, ob die beiden Dokumentarfilmer durch ihre vermeintliche Distanzlosigkeit zum filmischen Sujet den teilweise unmissverständlich antisemitisch-rassistischen oder homophob-sexistischen Aussagen des Protagonisten eine Bühne bereiten. Die Gegenposition, die sich auch in der Jurybegründung wiederfindet, geht davon aus, dass der Film eine vom Gebrauch sozialer Medien durchdrungene Lebenswelt von (Dresdner bzw. ostdeutschen) Jugendlichen zeigt und dadurch auch denjenigen einen tiefgründigen Einblick in diese Welt gewährt, die den älteren Generationen angehören und/oder diese Medien selbst nicht nutzen.

Zwei Beispiele verdeutlichen, warum nicht nur der Film selbst, sondern auch der YouTuber Max Herzberg derart polarisieren kann. Der Erfolg des YouTubers begründet sich in einem für die heutige Internet-Kultur typischen ambiguen Humor, der auch seinen YouTube-Kanälen hunderttausende Abonnent_innen und Millionen von Videoabrufen beschert hat. Charakteristisch für Adlersson ist, dass er trotz seines antisemitischen und frauenverachtenden Humors seine politische Haltung absichtlich in der Schwebe hält und dadurch eine möglichst breite Anschlussfähigkeit für ein breiteres Nutzer_innenspektrum aufrechterhalten kann.

¹ Alexej Hock: Den Fans gibt er «ein kleines bisschen Hitler», in: *Die Welt*, 6.2.2018, www.welt.de/vermischtes/plus173262382/YouTuber-Max-Herzberg-Den-Fans-gibt-er-ein-kleines-bisschen-Hitler.html (12.2.2020); Henry Berndt: Beruf: Youtuber, in: *Sächsische Zeitung*, 22.7.2017, web.archive.org/web/20170721231721/https://www.sz-online.de/nachrichten/beruf-youtuber-3732730.html (12.2.2020). Alle YouTube-Kanäle von Max Herzberg wurden am 4.3.2020 permanent gesperrt bzw. gelöscht. Bisher gibt es dafür weder von ihm noch von YouTube eine offizielle Begründung. Herzberg ruft u. a. auf Instagram (ca. 192.000 Follower; Stand: 19.3.2020) dazu auf, seinem Kanal auf der Plattform Twitch sowie dem Kanal seines Vaters zu folgen.



In dem Video mit dem Titel «Ein kleines bisschen ...» <rezensiert> Adlersson den bereits erwähnten Zeitungsartikel aus der *Welt*, der mit der Schlagzeile «Den Fans gibt er <ein kleines bisschen Hitler>» betitelt ist.² Er setzt sich darin mit dem im Artikel geäußerten Vorwurf auseinander, er würde in seinen Videos mit «Nazi-Inhalten kokettieren». In dem *Welt*-Artikel erklärt er diese Attitüde mit seiner ostdeutschen Herkunft, wo eben «sehr viele so rechts» seien, weshalb man halt so aufwachse.³ Er betrachte es «nicht als rechts, wenn man mal was [Rechtes] raushaut», denn «rechte Witze» und rechter «Humor» kämen in seinem Freundeskreis und seinem sozialen Milieu «immer an, das sorgt immer für Lacher». Adlerssons zynische Haltung äußert sich darin, dass er sich selbst trotz seines rechten, grenzüberschreitenden Humors als völlig unpolitisch versteht (wobei auf den Begriff des Zynismus noch genauer eingegangen wird). In der Mitte des Videos klebt er sich ostentativ zwei Aufkleber auf die Brust, einen der Identitären Bewegung (IB) und einen zweiten der Linksjugend Solid, der ihm offensichtlich von Fans zugeschickt wurde:

So, ich trage jetzt diese Aufkleber. Habe ich mich jetzt verändert, im Vergleich zu vor drei Minuten, wo ich noch keinen getragen hab? Bin ich jetzt rechts? Bin ich jetzt links? Oder heben diese Aufkleber sich irgendwie auf? Alles Bullshit! [...] Ich will nicht aussagen, dass, wenn ich an meinem Schrank linke und rechte Aufkleber [habe], dass sich die beiden Aufkleber aufheben und ich damit wieder unpolitisch bin, nein, ich will damit sagen, dass es absolut scheißegal ist, was ich an meinem Schrank kleben hab. [...] Und wenn ich da politische Aufkleber dranmache, dann interessiere ich mich immer noch nicht für Politik.⁴

Abb. 1 Screenshot aus Adlerssons YouTube-Video *Ein kleines bisschen ...*, 2018

Abb. 2 Screenshot aus dem Chat zu einem Livestream Adlerssons, 2018

² Max Herzberg: Ein kleines bisschen ..., 7.2.2018, www.youtube.com/watch?v=KGhlQEKHF1U (12.2.2020).

³ Da hat Adlersson nicht unrecht, denn die jüngst erneut erschienene Rechtsextremismus-Studie der Universität Leipzig aus diesem Jahr kommt zu dem Schluss, dass in Ostdeutschland fast die Hälfte der Menschen eine «ausländerfeindliche» Einstellung teilen, siehe Oliver Decker, Elmar Brähler (Hg.): *Flucht ins Autoritäre. Rechtsextreme Dynamiken in der Mitte der Gesellschaft*, Leipzig 2018, www.otto-brenner-stiftung.de/wissenschaftsportal/informationsseiten-zu-studien/leipziger-autoritarismusstudie-2018 (12.2.2020).

⁴ Herzberg: Ein kleines bisschen ...

Auch Adlerssons Fans beherrschen das bewusste Spiel mit der Grenzüberschreitung. Während rechtsradikale Codes und Zeichen in den (vermutlich moderierten) Kommentaren seiner YouTube-Kanäle nur äußerst selten vorkommen, sind sie in den nicht aufgezeichneten und veröffentlichten Chats zu seinen Livestreams allgegenwärtig. In der Analyse eines über zwölf Stunden gesammelten Samples (ca. 15.000 Kommentare)⁵ eines solchen Livestreams findet sich der szenetypische Code <88> unter den 20 häufigsten verwendeten Zeichenfolgen in den Chat-Beiträgen, immer wieder auch in Verbindung mit <AfD>. Hinzu kommen zahlreiche weitere eindeutige Codes wie <444>, <1488>, <SS> oder <HH> und das Swastika-Symbol etc.

Den Umgang in Adlerssons Community mit diesen rechten Codes (sowie Adlerssons ambigue und bewusst zynische Haltung dazu) veranschaulichen auch die folgenden beiden Vorkommnisse im Stream. Zu einem scheinbar willkürlichen Zeitpunkt des Streams beginnen plötzlich sehr viele User_innen den Chat seitenweise mit dem Code <88> zu spammen. Der Anlass dafür ist, dass Adlersson kurz zuvor den 88-sten Like an ein YouTube-Video vergeben hat, ohne es selbst zu bemerken, weshalb er verwirrt auf die Häufung deszenebekannten Codes reagiert: «Ich weiß auch nicht, warum die das alle spammen – es nervt. Aber macht, was ihr wollt, wenn's euch Spaß macht.»

Viel deutlicher zeigt sich Adlerssons Haltung, als er wenig später eine mit einer Geldspende versehene Nachricht eines Users über die Superchat-Funktion im Live-Chat erhält, auf dessen Profilbild das Symbol der rechtsextremen IB zu sehen ist: «ich bin jüdischer rechtsradikaler spiel chris aris». Adlersson antwortet zwar, dass er Chris Aris nicht kenne, folgt aber dem Aufruf und spielt den Song «NAZI feat. SILAS ARES» des «bekanntesten Musiker[s] der nationalistischen Rap-Szene». Er merkt an, dass es sich bei dem Musikstück um «rechtes Gedankengut handelt», behauptet aber auch, dass das Video, solange es «auf YouTube ist [...], ja nicht verboten sein» kann. Auch wenn in diesem Kommentar das ausschließlich an den YouTube-Regularien orientierte Wertesystem Adlerssons sehr klar zum Ausdruck kommt, bricht er die Wiedergabe später ab und merkt abschließend an, dass einige Inhalte «sicher richtig» seien, auch wenn er nicht mit «allem konform» gehe. «Aber der Beat ist geil», fügt er noch hinzu. Der Chat füllt sich zu diesem Zeitpunkt wieder mit eindeutigen Neonazi-Codes und -Symbolen, was Adlersson sarkastisch-teilnahmslos mit den Worten quittiert: «Jetzt gib't ja wieder schöne Kommentare hier – na ja.»

An diesen Beispielen wird deutlich, dass ein bestimmter rechtslastiger Jargon bzw. eindeutige szenetypische Codes nicht nur aus ideologischer Überzeugung verwendet zu werden scheinen, sondern dass dies vielmehr zum gängigen sprachlichen und symbolischen Repertoire bestimmter YouTube-Communities gehört, durch das sich die Mitgliedschaft zu dieser Community ausdrückt, und zwar mittels eines geteilten Humors. Diese Feststellung soll dieses Handeln nicht beschönigen, sondern ist vor dem Hintergrund, dass die Follower_innen Adlerssons sehr divers sind, als Warnung zu verstehen. Denn es ist davon

⁵ Die Daten des Livestreams wurden von uns am 5./6.12.2018 gesammelt und lokal gespeichert. Aus datenschutzrechtlichen Gründen können sie nicht bereitgestellt werden.

⁶ Max Nahrhaft, Anselm Schindler: Der rechte Rapper aus Ebersberg, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3.3.2017, www.sueddeutsche.de/muenchen/ebersberg/ebersberg-video-botschaften-von-ganz-rechts-1.3404015 (12.2.2020).

auszugehen, dass viele User_innen diese Codes und Symbole gerade nicht ideologisch und im vollen Bewusstsein um deren wahre Bedeutung verwenden und so mit ihrem nicht minder zynischen Handeln zu deren Verbreitung im Netz und damit zu ihrer sprachlichen Normalisierung beitragen.

Neben dieser sprachlich-inhaltlichen Ebene spielen im Falle von YouTube aber auch medientechnologische Bedingungen eine besondere Rolle. Die Kommunikationswissenschaftlerin Zeynep Tufekci und der Journalist Paul Lewis haben während des US-Wahlkampfes im Jahr 2016 anhand ihrer jeweiligen Studien belegt, dass der YouTube-Algorithmus so konstruiert ist, dass User_innen von Kanälen mit gemäßigten Inhalten ohne große Umwege zu radikaleren Kanälen weitergeleitet würden. Tufekci und Lewis zufolge kann er in einer stark polarisierten politischen Konstellation wie der US-Wahl daher entscheidenden Einfluss auf die politische Meinungsbildung ausüben.⁷ Wir gehen davon aus, dass YouTube nicht per se als Radikalisierungsbeschleuniger funktionieren kann,⁸ sondern dass im Fall von rechten Inhalten ein solcher Mechanismus deshalb funktioniert, weil Medientechnologie (die Affordanz der Plattform-Konnektivität) und Medieninhalte (ein als ambiguer Humor auftretender Zynismus) miteinander verbunden sind (womit sich im Umkehrschluss auch die weit verbreitete These begründen ließe, warum linke Influencer_innen weitaus weniger erfolgreich sind als rechte).⁹

Wir bezeichnen dieses enge Ineinandergreifen von medientechnologischer Affordanz der sozialen Medien und grenzüberschreitendem rechtslastigem Humor als «konnektiven Zynismus». Die Verbindung besteht darin, dass sowohl der geteilte zynisch-ambigüe Humor (inhaltliche Ebene) als auch die Plattform-Konnektivität (medientechnologische Ebene) eine sich wechselseitig verstärkende *phatische* Funktion erfüllen, weil sie das Gefühl von Gemeinschaftszugehörigkeit und parasozialer Verbundenheit («Konnektivität») erzeugen und aufrechterhalten. Der Anthropologe Bronislaw Malinowski, auf den diese Verwendung des Begriffs «phatisch» zurückgeht, versteht darunter «a type of speech in which ties of union are created by a mere exchange of words».¹⁰ Neben dem Erzählen von Witzen oder dem gemeinsamen Tratschen nennt Malinowski auch das Grüßen als Beispiel für diese Form der Kommunikation, die eine «phatische Gemeinschaft» (*phatic communion*) erzeugt.¹¹ Das Grüßen umfasst verbale wie nonverbale Zeichen (Winken oder Anlachen), die inhaltsleer erscheinen, aber gleichwohl eine soziale Funktion erfüllen und eine «atmosphäre of sociability» erschaffen können.¹² Mit «phatischer Kommunikation»¹³ lassen sich also sowohl inhaltsleersprachliche als auch nonverbal-signalhafte Formen der Gemeinschaftsbildung beschreiben, die weitere (z. B. referenzielle oder emotive) Kommunikation her- und sicherstellen.¹⁴

Der Clou an sozialen Medien ist nun, dass sie die phatische Kommunikationsfunktion der Sprache zu einem zentralen Element ihrer Plattformarchitektur machen. Auf sozialen Medien konstituiert sich die phatische Kommunion anhand kommunikativer Operatoren wie Gefällt-mir-Buttons, @-Zeichen,

⁷ Zeynep Tufekci: YouTube, the Great Radicalizer, in: *The New York Times*, 10.3.2018, www.nytimes.com/2018/03/10/opinion/sunday/youtube-politics-radical.html (12.2.2020).

Paul Lewis: «Fiction Is Outperforming Reality»: How YouTube's Algorithm Distorts Truth, in: *The Guardian*, 2.2.2018.

⁸ Vgl. dazu auch Julia Ebner: *Radikalisierungsmaschinen. Wie Extremisten die neuen Technologien nutzen und uns manipulieren*, Berlin 2019; Patrick Stegemann, Sören Musyal: *Die rechte Mobilmachung. Wie radikale Netzaktivisten die Demokratie angreifen*, Berlin 2020.

⁹ Jessie Daniel kommt in Bezug auf das Verhältnis von Twitter und der Entstehung der Alt-Right in den USA zu einer ganz ähnlichen Schlussfolgerung, vgl. Jessie Daniels: The Algorithmic Rise of the «Alt-Right», in: *Contexts*, Bd. 17, Nr. 11, 2018, 60–65; dies: Twitter and White Supremacy: A Love Story, in: *CUNY Academic Works*, 19.10.2020, academicworks.cuny.edu/hc_pubs/344/ (14.2.2020).

¹⁰ Bronislaw Malinowski: The Problem of Meaning in Primitive Languages, in: C. K. Ogden, I. A. Richards (Hg.): *The Meaning of Meaning*, London 1923, 296–336, hier 315.

¹¹ Ebd., 314.

¹² Ebd., 314 f.

¹³ Ein Begriff, den erstmals Jean Baudrillard benutzt, siehe Jean Baudrillard: *Paradoxe Kommunikation*, Bern 1989, 14–16.

¹⁴ Bernhard Gröschel schlägt hingegen vor, die «phatische Funktion» in die beiden Teilfunktionen «kontaktiv» (also «medial» auf das physische Kontaktmedium bezogen) und «soziativ» (auf soziale Verbindung als «phatische Gemeinschaft» gerichtet) zu unterscheiden. Diese Unterscheidung ist jedoch idealtypisch zu verstehen, denn beide treten immer nur in Kombination miteinander auf. Vgl. Bernhard Gröschel: *Sprachliche Kommunikation und Sprachfunktionen*, in: Klaus D. Dutz, Hans J. Wulff: *Kommunikation, Funktion und Zeichentheorie. Zur Terminologie der Semiotik*, Münster 1983, 15–45.

Hashtags oder Retweets, durch die sich mit dem einfachen Klicken eines Buttons oder der Verwendung eines Symbols eine phatische Funktion ausführen lässt. Deren Gebrauch ist auf sozialen Medien genauso habitualisiert wie in den von Malinowski beschriebenen Alltagssituationen. Zizi Papacharissi erläutert dies am Beispiel des Hashtags, den sie als «conversational marker» bzw. «adressivity marker» bezeichnet.¹⁵ Demnach liege die Wirkung des funktionalen Operators Hashtag in einem «emotiven und kollektivierenden» Gefühl von Gemeinschaft, die die besondere «konnektive Affordanz der sozialen Medien» auszeichnet.¹⁶

In der angloamerikanischen Medienwissenschaft haben sich in Bezug auf diese konnektive Funktionalität der sozialen Medien die Begriffe «phatic technology»¹⁷ und «phatic culture»¹⁸ eingebürgert. Laut Vincent Miller hat die auf sozialen Medien vorherrschende «phatische Kultur» zu einer «Verflachung» der sozialen Netzwerke und damit zu einem Anstieg der nicht-dialogischen und nicht-informativischen Kommunikation geführt. Verkürzt ausgedrückt bedeutet dies, dass auf sozialen Medien Likes mehr zählen als das bessere Argument oder die satirische Qualität eines Witzes. Die sozialen Medien unterliegen den Regeln einer Aufmerksamkeitsökonomie, die Carolin Gerlitz und Anne Helmond als «Like economy» bezeichnet haben.¹⁹ Aufmerksamkeitsökonomie und phatische Kommunikation hängen zusammen, betont Miller, denn die Nutzer_innen sozialer Medien müssten ihre Kommunikation und den «Ausdruck von Intimität komprimieren», um mit der drastisch angestiegenen «Ausdehnung» ihrer sozialen Netzwerke Schritt halten zu können. Damit ist nicht nur die Kompression von Sprache durch gängige Abkürzungen gemeint, sondern vor allem die weniger zeitaufwendige phatische Kommunikation mittels der genannten funktionalen Operatoren, durch die sowohl «Beachtung signalisiert» als auch «Aufmerksamkeit eingefordert» werden könne.²⁰

II. Formen der Konnektivität auf der Video-Plattform YouTube

Für den Fall von YouTube lassen sich drei Formen von Konnektivität unterscheiden: *artikulierte*, *verhaltensmäßige* und *algorithmische* Konnektivität. danah boyd und Kate Crawford verstehen unter «artikulierter» Konnektivität die stabileren und sichtbaren Verbindungen zwischen User_innen, die sich anhand der Freundes- oder Followerlisten als klassisches soziales Netzwerk abbilden lassen.²¹ Sie unterscheiden diese von der «verhaltensmäßigen» Konnektivität, die sich aus dem individuellen Nutzer_innenverhalten ergibt. Dazu gehören sowohl gepostete audiovisuelle oder textuelle Inhalte als auch das Liken oder Teilen von Posts anderer User_innen. Entscheidend ist, dass die sich aus dieser Konnektivität ergebenden Netzwerke weitgreifender sind als die artikulierten Netzwerke, da ein geposteter Kommentar oder Tweet sich weit über das eigene Follower_innen-Netzwerk hinaus verbreiten kann.

¹⁵ Zizi Papacharissi: *Affective Publics. Sentiment, Technology, and Politics*, New York 2015, 34 f.

¹⁶ Ebd., 27 u. 9; Hier und im Folgenden Übers. d. Verf.

¹⁷ Victoria Wang, John V. Tucker, Tracey E. Rihll: On phatic technologies for creating and maintaining human relationships, in: *Technology in Society*, Bd. 33, Nr. 1, 2011, 44–51.

¹⁸ Vincent Miller: New Media, Networking and Phatic Culture, in: *Convergence*, Bd. 14, Nr. 4, 2008, 387–400.

¹⁹ Carolin Gerlitz, Anne Helmond: The Like economy: Social buttons and the data-intensive web, in: *New Media & Society*, Bd. 15, Nr. 8, 2013, 1348–1365.

²⁰ Miller: *New Media, Networking and Phatic Culture*, 395. Übers. F. S./P. M.

²¹ danah boyd, Kate Crawford: Critical Questions for Big Data: Provocations for a Cultural, Technological, and Scholarly Phenomenon, in: *Information, Communication & Society*, Bd. 15, Nr. 5, 2011, 662–679.

Eines der Hauptziele der Plattformarchitektur von YouTube besteht darin, User_innen so lange wie möglich innerhalb des geschlossenen <Ökosystems> zu halten. Dies wird durch vorgeschlagene Videos (<related videos>) und die Autoplay-Funktion (2014 testweise eingeführt, seit 2015 deaktivierbare Standardeinstellung) erreicht. Der unbekannt Algorithmus, der hinter den Videovorschlägen steckt, wird als «collaborative filtering analysis» beschrieben, weil er sowohl «das Ergebnis einer algorithmischen Berechnung» als auch der «aggregierten Sehgewohnheiten» ist.²² Wir bezeichnen diese Form der Plattform-Nutzer_innen-Konnektivität aufgrund des ihr zugrunde liegenden geheimen Algorithmus als *algorithmische Konnektivität*. In unserer Analyse der algorithmischen Konnektivität gehen wir davon aus, dass algorithmische Videovorschläge im Zusammenspiel mit der sich in grenzüberschreitenden Witzen ausdrückenden phatischen Kommunikation eine nicht zu unterschätzende Gefahr darstellen: Denn offenbar können Nutzer_innen nicht nur durch andere Nutzer_innen, sondern auch durch die algorithmische Funktionsweise der Plattform in die Richtung von ähnlich extremen oder gar immer extremeren politischen Positionen mobilisiert werden. Die Analyseergebnisse vorwegnehmend lässt sich festhalten, dass die Konnektivität auf YouTube zum einen phatische Anteile aufweist, die zur Herausbildung eines bestimmten Vlog-Genres der Jugendkultur beigetragen haben, und zum anderen durch die Videovorschläge algorithmisch generiert ist. Was wir als konnektiven Zynismus bezeichnen, beruht schließlich auf dem Zusammenspiel von verhaltensmäßiger Konnektivität (die sowohl gepostete Inhalte als auch die phatische Verwendung funktionaler bzw. <parasprachlicher> Operatoren umfasst) und algorithmischer Konnektivität.

Mittels datenbasierter Zugänge lassen sich diese Formen der Konnektivität abbilden und analysieren. Wie viele andere soziale Medien stellt auch YouTube sogenannte APIs (*application programming interfaces*) zur Verfügung, welche es erlauben, auf Daten und Dienste der Plattform zuzugreifen. Voraussetzung dafür ist ein (kostenloser) Google Developer Account, mit dem sich über ein verhältnismäßig einfaches technisches Verfahren zahlreiche gut strukturierte Daten zu Kanälen, Videos und Kommentaren auf YouTube abfragen lassen.²³ In unserer Forschung haben wir auf diese Weise sämtliche über die API verfügbaren (öffentlichen) Informationen zu den Kanälen von Max Herzberg (*AdlerSSonPictures* und *AdlerSSonReview*) sowie zweier Protagonisten der Identitären Bewegung (*Malenki* und *Martin Sellner*) gesammelt und daraus einen durchsuchbaren Index und Textkorpus erstellt. Dadurch erhielten wir einen quantitativen Einblick in diese Kanäle. Es soll jedoch bereits an dieser Stelle erwähnt sein, dass es sich hierbei um eine Momentaufnahme handelt, also nur der zum Zeitpunkt der Datenabfrage aktuelle Stand der Kanäle wiedergegeben werden kann. Die Entwicklung der Kanäle im zeitlichen Verlauf (z. B. die Entwicklung der Abonnent_innenzahlen, gelöschte Videos und Kommentare) lassen sich nur beschränkt rekonstruieren.²⁴ Ergänzend haben wir Daten der Social-Media-Monitoring-Seite *Social Blade*

²² Jane Arthurs, Sophia Drakopoulou, Alessandro Gandini: Researching YouTube, in: *Convergence*, Bd. 24, Nr. 1, 2018, 3–15, hier 10 f.

²³ Das pyg-Tool ermöglicht die Beschaffung von Kommentardaten und Video-Metadaten ganzer Kanäle über die YouTube-API. Vgl. Peter Mühleder, Florian Rämisch: *diggr/pyg*: v1.0.0, in: Zenodo, 5.7.2019, zenodo.org/record/3269158#.XkxT6opCcuU (18.2.2020).

²⁴ Für die folgende Auswertung haben wir zwei Datensammlungen zu den YouTube-Kanälen angefertigt, einen zur Zeit der Kontroverse um den Film *Lord of the Toys* im Oktober 2018 und einen weiteren im Februar 2020.

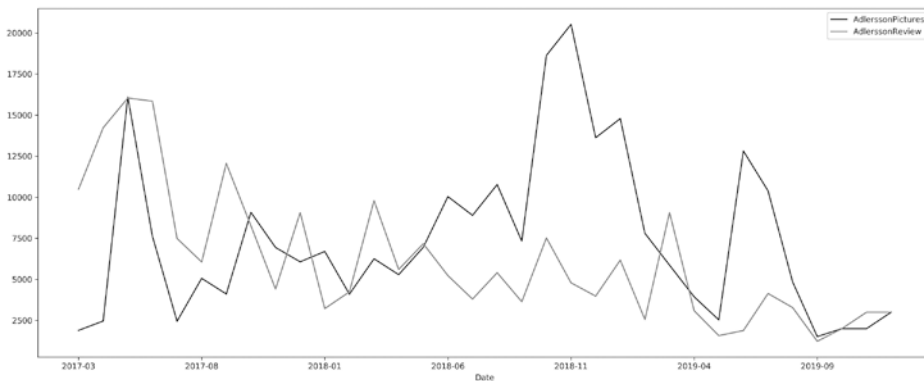


Abb. 3 Entwicklung der Neuabonnent_innen der Kanäle *AdlerssonPictures* und *AdlerssonReview*

herangezogen, welche u. a. Daten zu den Neuabonnent_innen für YouTube-Kanäle liefert, sowie stichprobenartig Livestreams auf Adlerssons Kanälen und in deren Umfeld verfolgt – die jedoch nicht aufgezeichnet werden können und nicht über die APIs abrufbar sind – und die darin stattfindenden Chats aufgezeichnet.

Während es auf diese Weise möglich ist, einen Überblick über die Kanäle zu bekommen, erhält man über die API nur geringe Informationen darüber, wie Kanäle (oder auch Videos oder User_innen) zueinander in Beziehung stehen. So liefert sie keine Angaben über die Nutzer_innen, die einen Kanal abonniert haben. Wir sind jedoch der Ansicht, dass genau diese (algorithmisch erzeugten) Relationen einen wichtigen Aspekt der Konnektivität auf sozialen Medien darstellen. Deshalb analysieren wir einerseits das Kommentarverhalten der Nutzer_innen, um festzustellen, zu welchem Zeitpunkt welche Kanäle konsumiert werden. Andererseits ermöglicht eine Beobachtung der Weboberfläche der jeweiligen Kanäle einen Einblick in die algorithmische Verbundenheit der Kanäle.

Besonders Letzteres ist von großer Bedeutung, da sich der im Hintergrund arbeitende Algorithmus nur als «Black Box» betrachten lässt, d. h., es bleibt für uns verborgen, wie diese Verbindungen zwischen Kanälen von YouTube berechnet werden.²⁵ Zumindest lässt sich aber das Verhalten dieser Black Box beobachten, wodurch wir eine Verortung eines Kanals in seinem Umfeld aus der Sicht eines neutralen Nutzers (also gewissermaßen im *default*-Modus, sprich, ohne dass das personalisierte Nutzer_innenverhalten einbezogen wird) bestimmen können. Dadurch, dass wir uns nur für die beobachtbaren «inputs and outputs» der Black Box und nicht für ihre «internal complexity»²⁶ interessieren, können wir zwar nicht nachvollziehen, *wie* ein Algorithmus arbeitet, aber zumindest sehen, *was* er macht. Wie bei den Daten, welche wir über die API abfragen konnten, ist auch hier zu bedenken, dass es sich um Momentaufnahmen handelt. Die von uns untersuchten algorithmischen Relationen sind nicht stabil und unterliegen einer stetigen Veränderung. So stellte YouTube im Mai 2019 das *related-channel*-Feature ein, was die Nachvollziehbarkeit der algorithmischen Zusammenhänge von YouTube-Kanälen seither weiter erschwert.

²⁵ Vgl. Nicholas Diakopoulos: Algorithmic Accountability. Journalistic Investigation of Computational Power Structures, in: *Digital Journalism*, Bd. 3, Nr. 3, 2015, 398–415. Frank Pasquale; *The Black Box Society: The Secret Algorithms That Control Money and Information*, Cambridge 2015.

²⁶ Bruno Latour: *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge 1999, 304.

	<i>AdlerssonPictures</i>	<i>AdlerssonReview</i>
Videos	975	649
Abonnett_innen	167.562	282.873
Kommentare	121.367	307.113
Kommentator_innen	34.604	115.788

Tabelle 1 Statistiken der Kanäle *AdlerssonPictures* und *AdlerssonReview*,
Stand: 11.11.2018

III. Adlerssons Kanäle und deren algorithmisch-konnektives YouTube-Umfeld

Der Content von Max Herzbergs Kanal *AdlerssonReview* fällt in die Kategorie der Unboxing-Videos und wurde mit dem Öffnen von unaufgefordert von seinen Fans an ihn geschickten Spendenpaketen begonnen. Bei Herzbergs zweitem Kanal *AdlerssonPictures* handelt es sich hingegen um einen klassischen Vlog, in dem er z. B. Videos von den Urlaubsreisen mit seiner Ex-Freundin oder von Saufabenden mit seinen Freunden teilt.

Ausgehend von den User_innenstatistiken zeigt sich, dass der Kanal *AdlerssonReview* der populärere der beiden Kanäle ist, und zwar sowohl hinsichtlich der Abonnett_innenzahl als auch der auf dem Kanal aktiven Kommentator_innen. Wie oben erwähnt, ist es aufgrund der fehlenden Abonnett_innendaten nicht möglich nachzuvollziehen, wie sehr sich die Abonnett_innen beider Kanäle überschneiden. Allerdings lässt sich anhand der aktiven Kommentator_innen zumindest feststellen, dass von insgesamt rund 144.000 kommentierenden User_innen lediglich knapp 10 Prozent auf beiden Kanälen aktiv sind. Dies legt die Vermutung nahe, dass beide Kanäle ein weitgehend eigenständiges Publikum besitzen.

Während *AdlerssonReview* der Kanal mit der größeren User_innenzahl ist, wies *AdlerssonPictures* lange Zeit ein deutlicheres Wachstum an Abonnett_innen auf. Die mediale Aufregung um den Dokumentarfilm von Pablo Ben Yakov und André Krummel hatte dabei auch Auswirkungen auf den Vlog *AdlerssonPictures*. In den Monaten nach der Aufführung des Films beim DOK-Festival sowie infolge der medialen Berichterstattung nahm die Anzahl der neuen Abonnett_innen stark zu, während sich bei *AdlerssonReview* keine derartig deutliche Entwicklung erkennen lässt.

Betrachtet man das Umfeld der Kanäle mittels der algorithmischen Konnektivität der *related channels*, so lässt sich erkennen, dass die beiden Kanäle insbesondere mit drei anderen subkulturellen Szenen auf YouTube konnektiv verbunden sind: der Hip-Hop-, Videospiele- und der Lifestyle-Szene. *AdlerssonReview* ist dabei (zumindest auf YouTube) ein Teil der deutschen Hip-Hop-Community,

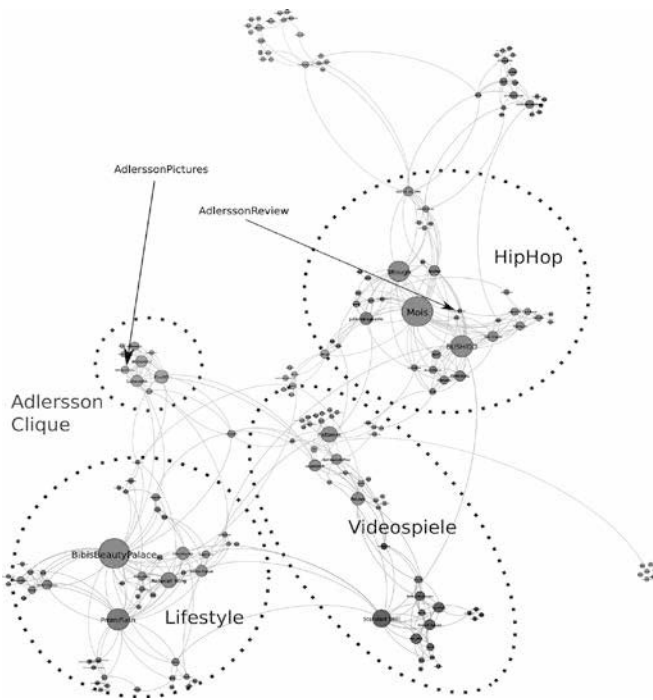


Abb. 4 Netzwerkvisualisierung des Umfelds von *AdlerssonPictures* und *AdlerssonReview*, basierend auf der algorithmischen Konnektivität der *related channels*

²⁷ Hierbei haben wir für die aktuellsten 30 Videos der Kanäle die empfohlenen Videos erfasst. Diese Abfrage wurde pro Video 30 Mal wiederholt, da sich die Zusammensetzung der Liste empfohlener Videos von Abfrage zu Abfrage ändern kann. Dadurch lässt sich für jedes *related video* dessen Empfehlungswahrscheinlichkeit errechnen. Aus dieser Liste wurden in einem nächsten Schritt die jeweils 20 am häufigsten empfohlenen Videos als Ausgangspunkt für eine weitere Abfrage auf zweiter Ebene verwendet. Fasst man nun die Videos der gleichen Kanäle zusammen, lässt sich darstellen, mit welcher Wahrscheinlichkeit man von einem Kanal über die Empfehlungen des YouTube-Algorithmus zu einem anderen Kanal gelangt.

während *AdlerssonPictures* zusammen mit anderen Kanälen eine Art Clique bildet, welche sich teils auch aus Adlerssons sozialem Umfeld zusammensetzt, das einen sehr ähnlichen Content (nämlich ebenfalls Vlogs) produziert. Diese Clique lässt sich jedoch (im Gegensatz zu *AdlerssonReview*) nicht eindeutig einem subkulturellen Themengebiet (z. B. einem Musikgenre oder einem Hobby wie Videospiele) zuordnen, sondern bildet ein eigenes thematisches Umfeld.

Diese thematische Einordnung durch den YouTube-Algorithmus können wir durch ein auf den empfohlenen Videos basierendes Experiment²⁷ ergänzen. Tabelle 2 zeigt jeweils die zehn am häufigsten empfohlenen Kanäle.

Das Ergebnis zu *AdlerssonPictures* zeigt, dass sich die empfohlenen Videos primär aus einem bestimmten Teil der deutschen Vlogger_innen-Szene zusammensetzen: den Kanälen von *MontanaBlack*, *Exs195*, *KomaKarsten* und *TANZVERBOT*. Die Kanäle dieser Gruppe sind zwar unterschiedlich populär, sie erwecken jedoch einen homogenen Eindruck: junge Männer, zwischen 20 und 30 Jahre alt, die über ihren Lebensalltag berichten und sich auch oft stark aufeinander beziehen (in sogenannten *reaction videos*). Darüber hinaus gibt es noch eine Reihe von Kanälen (*Richtiger Kevin*, *HARAM GÜRKCHEN*, *OfficialVideoChamp*, *DieCrew*), die Livestreams und anderen Content dieser YouTuber erneut hochladen.

Im Gegenzug dazu finden sich im Umfeld von *AdlerssonReview* sehr oft Kanäle, die Produkte präsentieren, insbesondere aus den Bereichen Technik und Mobilfunk (*Felixba*, *China-Gadgets.de*, *OwnGalaxy*, *iKnowReview*) oder Fashion und Luxusartikel (*mib*, *justin*, *Jeremy Fragrance Germany*). Die meisten dieser

<i>AdlerssonPictures</i>	<i>AdlerssonReview</i>
INKOGNITO	AdlerssonPictures
OfficialVideoChamp	mih
HARAM GÜRKCHEN	justin
AdlerssonReview	INKOGNITO
Exsl95	China-Gadgets.de
Richtiger Kevin	Jeremy Fragrance Germany
TANZVERBOT	Felixba
JP Performance	Jorginho
KomaKarsten	OwnGalaxy
Die Crew	iKnowReview

Tabelle 2 Die zehn jeweils am häufigsten empfohlenen Kanäle, basierend auf den empfohlenen Videos

Kanäle sind zwar auch *<personality-driven>* und demografisch gesehen den YouTube_innen im Umfeld von *AdlerssonPictures* sehr ähnlich, jedoch nicht (oder weniger stark) auf das Privatleben ihrer Betreiber_innen bezogen. Die thematische Ähnlichkeit (Hip-Hop) ist weniger von Bedeutung als die Art der Videos (Unboxing bzw. Produktpräsentationen).

Darüber hinaus zeigt ein Vergleich der beiden Kanäle Adlerssons, dass *AdlerssonReview* algorithmisch viel stärker im deutschen YouTube-Mainstream verankert ist, da die durch den Algorithmus vorgeschlagenen Videos aus einem deutlich diverseren Set an Kanälen stammen.²⁸ Mit seinen Kanälen ist Adlersson also mehreren (jugend-)kulturellen Kontexten zuzuordnen: zum einen einem bestimmten sozialen Jugendmilieu, welches sich über Vlogs konstituiert, in denen *<intime>* bzw. *<authentische Erfahrungen>* vermittelt werden und das zudem auch stark mit dem Videospiele-Bereich verbunden ist.²⁹ Zum anderen ist Adlersson, abseits dieses medial erzeugten Ausdrucks eines sozialen Milieus, mit seinen Unboxing-Videos und -Reviews aber auch einer professionalisierten (oder zumindest professionell erscheinenden), konsumorientierten YouTube-Community zuzuordnen.

IV. Algorithmische und verhaltensmäßige Konnektivität zur Neuen Rechten

Die Analyse der empfohlenen Videos des Kanals *AdlerssonPictures* belegt eine gewisse Nähe zur rechten bzw. verschwörungstheoretischen YouTube-Szene (z. B. die Kanäle NuoViso.TV, klagemauerTV, «achse:ostwest» und Tell The Truth), wenn auch nur am Rande. Diese werden auch nicht direkt in den empfohlenen Videos von *AdlerssonPictures* verlinkt, lassen sich aber über den Umweg der Kanäle

²⁸ 246 Videos im Falle von *AdlerssonReview* im Vergleich zu 146 auf *AdlerssonPictures*.

²⁹ Arthurs u. a.: Researching YouTube, 8.

*Internet Kammerjäger*³⁰ und *Tobias Meier* in nur wenigen Schritten erreichen. Auch wenn beide Kanäle nur wenige Abonnent_innen haben, erreichen sie durch die Bereitstellung von Aufzeichnungen von Livestreams Adlerssons, in denen er sich für politisch provokante Aussagen zu rechtfertigen versucht (bzw. darlegt, wie etwas sich aus seiner Sicht <wirklich> zugetragen hat), relativ hohe Klickzahlen (die meistgesehenen Videos wurden jeweils ca. 100.000 Mal angeklickt).³¹

Diese Verbindung zu eindeutig neu-rechten bzw. verschwörungstheoretischen Kanälen bedeutet jedoch nicht, dass ein Besuch dieser Kanäle immer in die neu-rechte Szene führt. Betrachtet man beispielsweise die beiden Videos des Kanals *Tobias Meier*, so finden sich unter den empfohlenen Videos auch Empfehlungen von Kanälen wie *Galileo* oder *ARTEde*. Mit anderen Worten, Beiträge von Rundfunkanstalten und von neu-rechten Verschwörungstheoretiker_innen können unkommentiert und völlig austauschbar nebeneinanderstehen.

Wenngleich diese algorithmische Verbindung uneindeutig bleibt, zeichnet eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den Videos auf den Kanälen *Internet Kammerjäger* und *Tobias Meier* ein differenzierteres Bild. In einem auf *Tobias Meier* bereitgestellten Livestream-Video nimmt Adlersson u. a. zum Vorwurf Stellung, er würde aktiv Propaganda für die Identitäre Bewegung machen. Während er in diesem Video einerseits verneint, dass die IB aus seinem Verhalten Nutzen ziehen könne, öffnet er für alle Zuschauer_innen einsehbar auf seinem im Video sichtbaren PC-Desktop den Instagram-Account des führenden Leipziger IB-Aktivistin Alex Malenki (Alexander Kleine) und fordert die Zuschauer_innen seines Livestreams (laut eigenen Angaben ca. 4.500) unverblümt auf, diesem zu folgen.³²

[H]ier mal Grüße gehen raus an dieser Stelle, dem könnt ihr auch mal folgen. [...] Das ist einer von der Identitären Bewegung, für die, die's nicht interessiert, das ist [...] eine neue Bewegung, die durchaus rechts geprägt ist. [...] Aber das sind auf jeden Fall keine Nazis oder Ähnliches, auch keine Rechtsextremen und auch keine Gewalttätigen, was weiß ich, das sind Leute, die vielleicht noch irgendwo aufs Hausdach klettern und 'ne Fahne hochhalten mit ihrer Botschaft drauf. [...] Ähm ja – jedenfalls mag ich diesen Mann, der ist einfach cool.³³

Im Anschluss versucht Adlersson, auch den Instagram-Account von Martin Sellner, dem Kopf der IB, zu zeigen, nur um sich daran zu erinnern, dass dessen Account inzwischen gesperrt wurde. Der Historiker Volker Weiß, der zur extremen Rechten forscht, schreibt: «Vor allem die Person Sellners zeigt, dass es mit der Abgrenzung der IB gegenüber dem Neonazismus nicht weit her ist. Sellner [...] gehörte zuvor zum Zirkel des Neonazis Gottfried Küssel, der mit seiner Gruppe das 2011 vom österreichischen Innenministerium stillgelegte Webportal *Alpen-donau.info* betrieb. Die staatliche Intervention gegen den offenen Neonazismus führte direkt zur Ausweichgründung der Identitären.»³⁴ Trotz personeller und inhaltlicher Anbindungen zur «alten Rechten» und zum Neonazi-Milieu versuche die IB mittels einer Medienstrategie, die gezielt ein «subkulturelles Image» pflege und «routiniert mit popkulturellen Codes» arbeite, zu verhindern,

³⁰ Die Videos auf dem Kanal *Internet Kammerjäger* wurden inzwischen entfernt.

³¹ Der Kanal *Tobias Meier* enthält nur zwei Videos, jeweils Livestream-Aufzeichnungen von Herzberg. *Internet Kammerjäger* enthielt neben den Herzberg-Videos auch noch eine Vielzahl an «lustigen» Clips, die der Kanalbetreiber selbstironisch als «Informationsmüll» bezeichnete.

³² Vgl. dazu auch Karla Sommerlich: Niemand will Teil der «Identitären Bewegung» sein, in: *Belltower.News*, 27.9.2019, www.belltower.news/artikel/niemand-will-teil-der-e2%80%9cidenti%C3%A4ren-bewegung-e2%80%9d-sein-14132 (12.2.2020); Anonym: Mitglieder der Identitären Bewegung Leipzig, in: *Ibster Watch*, 11.6.2017, ibster.noblogs.org/mitglieder-der-identitaren-bewegung-leipzig/ (12.2.2020).

³³ Tobias Meier: Max Adlersson | Statement zur Filmkritik und politischen Einstellung, 4.11.2018, www.youtube.com/watch?v=thjOaewryZc (25.2.2020).

³⁴ Volker Weiß: Die autoritäre Revolte. Die Neue Rechte und der Untergang des Abendlandes, Stuttgart 2017, 109.

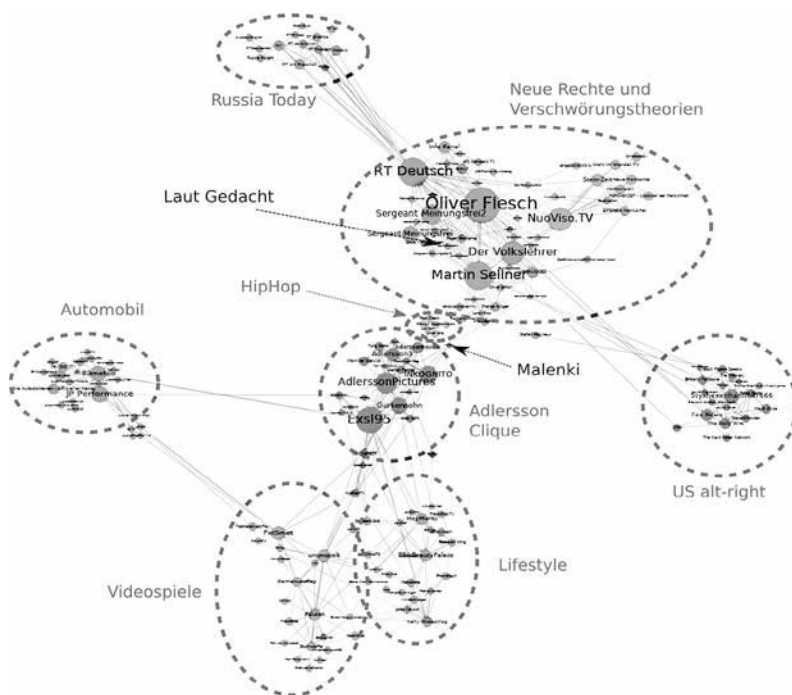


Abb. 5 Netzwerkvisualisierung des Umfelds der Kanäle von Alex Malenki (*Malenki* und *Laut Gedacht*)

dass sie in einem Zusammenhang mit dem gesehen werde, «was landläufig mit rechts in Verbindung gebracht wird».³⁵ Es kann konstatiert werden, dass auch Adlersson die IB in seinen Videos als völlig unproblematische politische Bewegung darstellt, fernab von nationalsozialistischem bzw. rechtsextremem Gedankgut, und damit diese Selbstbeschreibung der IB übernimmt.

In diesem Zusammenhang ist es außerdem aufschlussreich, dass Adlersson und Malenki eine sehr ähnliche Medienstrategie betreiben. Auch Malenki ist primär auf zwei Kanälen aktiv, einem «privaten» Vlog und einem professionell produzierten Medienkanal (*Laut Gedacht*). Dieser wird von der Initiative «Ein Prozent» finanziert, die Volker Weiß als «Netzwerk äußerst rechter Politiker und Aktivisten» beschreibt, die im «Stile einer NGO [...] Aktionen gegen die Flüchtlingspolitik der Regierung finanzieren».³⁶ Nimmt man den Vlog von Malenki zum Ausgangspunkt einer Analyse der algorithmischen Konnektivität, so zeigt sich, dass Malenki einerseits Verbindungen zum bereits skizzierten Jugendmilieu um Adlersson und ähnlichen YouTuber_innen aufweist (*AdlerssonPictures*, *Exsel95* und *INKOGNITO*), man über seine *related channels* aber andererseits auch zu rechtsextremen Kanälen wie dem von Martin Sellner oder *Der Volkslehrer* gelangt.

Die milieuhafte Verwandtschaft zwischen Adlersson und Malenki zeigt sich nicht nur algorithmisch-konnektiv und lässt sich entsprechend visualisieren, sondern drückt sich in Form von verhaltensmäßig-konnektiven *shoutouts*, also durch das persönliche Referenzieren eines befreundeten Kanals in einem Video, auch inhaltlich aus. So tätigt Malenki beispielsweise in

³⁵ Ebd., 93 u. 107.

³⁶ Zum innerem Kreis der Initiative gehören laut Weiß neben «Götz Kubitschek der Journalist Jürgen Elsässer des extrem rechten Compact-Magazins, der «eurokritische» Jurist Karl Albrecht Schachtschneider und der AfD-Politiker Hans-Thomas Tillschneider». Weiß: *Die autoritäre Revolte*, 24.

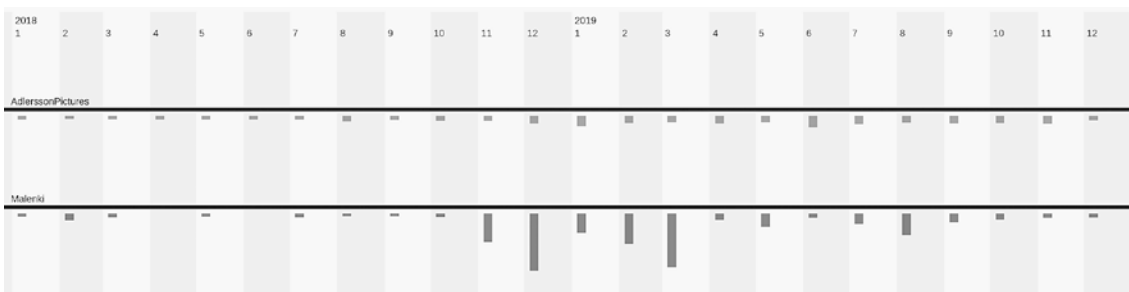
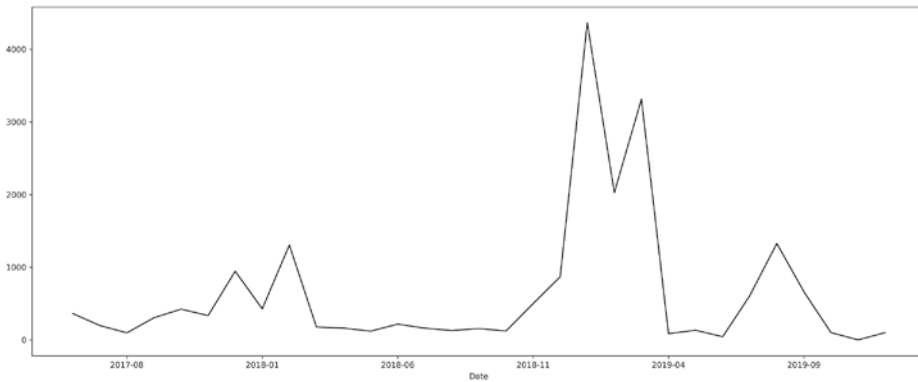


Abb. 6 Entwicklung der Neuabonnent_innen des Kanals *Malenki* je Monat. Das Interview mit Adlersson erschien Ende November 2018

Abb. 7 Nutzer_innenbewegungen zwischen *AdlerssonPictures* und *Malenki*. Die Länge der Balken repräsentiert die Anzahl der neu gewonnenen Kommentator_innen vom jeweils anderen Kanal

einem seiner populärsten Videos, in dem er ausgerechnet Martin Sellner in Wien trifft, einen solchen *shoutout* an Adlersson. Solche *shoutouts* zeigen natürlich nicht nur eine inhaltliche Nähe, sondern sind auch als gegenseitige Werbung zu sehen, wie es sich auch im reziprok Featurn in Videos ausdrücken kann. So besucht Malenki nicht nur Sellner in Wien, sondern im November 2018 auch Adlersson in Dresden und führt mit diesem ein fast einstündiges Videointerview, in dem er sich mit ihm fast schon servil über dessen vermeintlich unpolitische Haltung unterhält, ihn aber immer wieder zu eindeutigen Positionierungen zu verleiten versucht.³⁷

Es kann an dieser Stelle zusammenfassend festgehalten werden, dass die Überlappungen der beiden sozialen Milieus vor allem im Medium der Vlogs inhaltlich zum Ausdruck gebracht werden und durch das Featurn und die *shoutouts* unterstrichen werden. Malenki schlägt somit geschickt eine Brücke zwischen der neu-rechten YouTube-Szene und die Adlersson umgebende jugendkulturelle Community auf YouTube. Umso problematischer erscheint es, wenn Adlersson Malenki durch seine *shoutouts* und gemeinsamen Auftritten zu mehr Aufmerksamkeit und Abonnent_innen verhilft. Dies lässt sich auch durch das Kommentarverhalten der Nutzer_innen beobachten: Insbesondere in den Monaten nach der Medienberichterstattung um die Dokumentation begannen vermehrt Nutzer_innen, die zuvor auf Adlerssons Kanälen aktiv waren, im Anschluss auch Malenkis Kanal zu frequentieren und dort Kommentare zu hinterlassen.

³⁷ Das Interview mit Adlersson ist mittlerweile mit Abstand das populärste Video auf Malenkis YouTube-Kanal geworden.



Abb. 8 Post auf dem privaten Facebook-Account von Max Herzberg, 17.5.2017

V. Qualitative Analyse der verhaltensmäßigen Konnektivität durch den Gebrauch des ambigen Codes <8i>

In unserer Datenanalyse haben wir uns auch die Kommentare zu Adlerssons Videos genauer angeschaut und auf rechtslastige Kommentare hin durchsucht. In den Kommentaren sind zwar eindeutig rechtsradikale Abkürzungen eine Seltenheit (<88> = 121; <HH> = 62; <SS> = 140). Selbst die Abkürzung der rechtspopulistischen Partei AfD taucht in unserem Kommentar-Korpus nur 371 Mal auf. Um dem verhaltensmäßig-konnektiven Zynismus Adlerssons auf die Schliche zu kommen, muss man sich jedoch anderen, viel ambigueren Symbolen und Codes zuwenden; z. B. der Verwendung des Codes <8i>, der in unserem Adlersson-Korpus 34.252 Mal auftaucht. Adlersson selbst benutzt den Code seit 2014, als dieser auf dem Instagram-Account von Kong (alias vito8i), der der Bodybuilding-Szene zuzuordnen ist, vermutlich zum ersten Mal verwendet wurde. Die Verwendung dieses Codes in den Kommentaren zu Adlerssons Videos begann im Jahr 2016 und erreichte ihren bisherigen Höhepunkt 2017. In den Kommentaren wird an Adlersson in dieser Zeit immer wieder die Frage gerichtet, was <8i> denn eigentlich bedeutet, wodurch es sich für eine Weile zu einem *running gag* entwickelt, dass Adlersson behauptet, das nicht zu wissen, und empfiehlt, doch bitte bei Kong selbst nachzufragen.

Das Interessante an diesem Code ist also, dass im Grunde niemand genau sagen kann (oder explizit sagen will), wofür er steht. Auf einschlägigen Diskussionsforen findet sich eine ganze Reihe von Erklärungen: 1.) <8i> ist ein Smiley, 2.) <8i> repräsentiert einen Arm mit einem angespannten Bizeps, 3.) die Buchstabenkombination bedeutet <Bruder>, abgeleitet von dem arabischen Wort *akbi* bzw. *achi* (8 = acht + i), was naheliegend wäre, weil Adlersson in seinen Videos das Wort <Bruder> regelmäßig verwendet, und 4.) <8i> steht für <Hi> (H = der achte Buchstabe des Alphabets), was dann als Kürzel für <Hitler> stehen und demnach eindeutig dem rechten Jargon zuordnet werden könnte. Am 17. Mai 2017 <lüftet> Adlersson das Geheimnis auf seinem privaten Facebook-Account (und interessanterweise nicht auf einem seiner YouTube-Kanäle) und stellt fest, dass <8i> in Wirklichkeit tatsächlich für <Hitler> stehe:

Allerdings meint Adlersson diesen Kommentar selbstverständlich nicht ernst, sondern als bewusste Anspielung auf die Ambiguität des Codes. Trotz seiner <Klarstellung> äußert sich Adlersson auch hier nicht explizit rechts, was jedoch ohne den vorherigen Kontext nicht zu verstehen ist. In dieser Art von Humor liegt der Zynismus Adlerssons, denn er ist sich natürlich darüber bewusst, dass

der Code in der rechten Szene durchaus als <Hitler> gelesen werden kann (und dass aus <8i> schnell <88i> werden kann). Mit anderen Worten bedeutet <8i> – dadurch dass die Bedeutung bewusst in der Schwebelage und ambivalent gehalten wird – gerade *nicht* Nichts, sondern genau das, was jede_r aus seiner_ihrer ideologischen Perspektive darin sehen *will*. Damit affirmiert Adlersson für jede_n die ideologische Haltung, die sie_er bereits hat, er erzeugt also kognitive Sonanzen. Und diese Haltung ist in dem Milieu seiner vornehmlich ostdeutschen Fan-Community dem eigenen Bekunden nach tendenziell eher anti-links bzw. rechts, wie er selbst auch. <8i> fungiert so – in den Worten von Ernesto Laclau – als «leerer Signifikant», über den Signifikanzketten zu anderen ideologischen Lagern verhaltensmäßig-konnektiv hergestellt werden können.³⁸

Dieses ironische Spiel mit Zeichen ist laut den beiden Medienwissenschaftler_innen Whitney Phillips und Ryan Milner zentral für die Identitätsbildung von Online-Communities. Sie beschreiben drei zentrale Eigenschaften, die derartiger Humor in seiner «folkloristischen» Kommunikationsform besitzt: Er ist erstens *fetischisierend*, d. h. der vollständige emotionale, politische oder kulturelle Kontext wird verschleiert.³⁹ Im Zentrum dieser Form von Humor stehen das Witzemachen und Lachen innerhalb der Gruppe – und nicht diejenigen, die vielleicht durch den Humor verletzt oder ausgegrenzt werden könnten. Die Möglichkeit negativer Effekte für andere wird dabei nicht wahrgenommen (schließlich hat man es ja nicht «wortwörtlich gemeint»). Dieser Humor erreicht seine kohäsive Wirkung dadurch, dass er zweitens *generativ* und drittens *magnetisch* ist. Über Humor werden neue Erfahrungen und Referenzen in ein kollektives «Wir» verwoben (bzw. verstärkt), was auch auf Außenstehende sehr anziehend wirken kann (denn wer möchte sich schon gerne von einem kollektiven Gelächter ausgeschlossen fühlen). Auf der anderen Seite gelten diejenigen, die kein Teil des kollektiven Gelächters sind (oder sein wollen bzw. können), als «die Anderen».

Solche «folkloristischen» Kommunikationsformen waren schon lange vor den digitalen Medien, wie Phillips und Milner zugespitzt formulieren, zu 80 Prozent obszön und zu 100 Prozent ambivalent. Und gerade diese Ambivalenz ist es, die durch die Mechanismen des Internets und der sozialen Medien noch verstärkt wird. Waren diese folkloristischen Ausdrücke eines sozialen Milieus in ihrer Obszönität und Ambivalenz bis dato primär einer eingeschränkten Öffentlichkeit vorbehalten, erhalten sie über öffentliche Plattformen wie YouTube eine noch nie dagewesene Reichweite. Und nicht nur das – über die algorithmische und verhaltensmäßige Konnektivität der Plattformen geht auch die ursprüngliche Rahmung als Spiel (*play frame*) des Milieus verloren, die die Fetischisierung des Humors ermöglicht. Denn plötzlich können Äußerungen und «Scherze» in einen anderen Kontext gerückt werden, in dem sie dann nicht mehr lustig, sondern verletzend sind oder gar Hass und Wut schüren. Der Code <8i> wurde somit in einem breiteren jugendkulturellen Milieu zum fixen Bestandteil des humoristisch-phatischen Vokabulars und ermöglicht überdies den Brückenschlag zu eindeutig rechtsextremen Codes, die in ganz ähnlicher Weise verwendet werden.

³⁸ Vgl. Ernesto Laclau: Was haben leere Signifikanten mit Politik zu tun? Die soziale Produktion leerer Signifikanten, in: ders.: *Emanzipation und Differenz*, Wien 2010, 65–78.

³⁹ Vgl. Whitney Phillips, Ryan Milner: *The Ambivalent Internet. Mischief, Oddity, and Antagonism Online*, Cambridge, Malden 2017 (eBook).

VI. Ambiguer Internet-Humor, Neue Rechte und konnektiver Zynismus

Abschließend soll der Frage nachgegangen werden, warum sich Adlerssons Haltung und ein gewisses Spektrum des im Internet weit verbreiteten grenzüberschreitenden Humors mit dem Begriff des *konnektiven Zynismus* erfassen lassen. Anders als im Fall der Ironie, bei der es sich um ein rhetorisches Stilmittel handelt, bei dem man das Gegenteil von dem sagt, was man meint, sagen Zyniker_innen genau das, was sie meinen, und zwar in dem vollen Bewusstsein, dass dies moralisch oder ethisch nicht angebracht ist. Peter Sloterdijk bezeichnet diese Geisteshaltung deshalb auch als «aufgeklärtes falsches Bewusstsein» respektive als «modernisiertes unglückliches Bewusstsein, an dem Aufklärung zugleich erfolgreich und vergeblich gearbeitet hat».⁴⁰ Mit anderen Worten wissen Zyniker_innen im Grunde ganz genau, dass das, was sie tun, moralisch verwerflich ist, tun es aber dennoch bzw. gerade deshalb. Als zynisch lassen sich folglich Rede- und Verhaltensweisen bezeichnen, «die eine Distanz bei gleichzeitiger Zustimmung gegenüber herrschenden Machtverhältnissen zum Ausdruck bringen. Dabei kann der Zyniker entweder überlegener und arroganter Vertreter der Macht sein [...] oder aber spöttischer Kritiker, der die Machtordnung bloßstellt, während er gleichzeitig die eigene vollkommene Ohnmacht und eine daraus resultierende Gleichgültigkeit evoziert.»⁴¹

Dass ein gewisses Spektrum der Politik den konnektiven Zynismus genauso gut beherrscht wie junge YouTube-Influencer_innen, zeigt sich am durchaus phatisch gebrauchten nationalistischen Jargon der Neuen Rechten bzw. des Rechtspopulismus. Dass dieser in seinem Gebrauch auf eine Geschlossenheit und damit gerade auf die Verhinderung eines Meinungs-austausches oder sachlichen Diskurses abzielt, zeigt beispielsweise der Gebrauch des Begriffs <Volk>, der begründungslos konstatiert wird, indem die Existenz des so Bezeichneten als etwas Selbstverständliches oder gar Naturwüchsiges dargestellt wird. Wir haben es auch beim Rechtspopulismus mit einer nicht-dialogischen und nahezu inhaltsleeren Kommunikation zu tun, die insofern in erster Linie eine phatische Funktion erfüllt, als sie eine Gemeinschaft von ideologisch gleichgesinnten Menschen erzeugen und erhalten soll. In dieser strategischen Verwendung des rechten Vokabulars spiegelt sich zudem ein Desinteresse daran wider, in einen Dialog oder Diskurs mit dem politischen Gegenüber zu treten.

Genauso wie im Falle des Gebrauchs inhaltsleerer bzw. ambiguer Codes in der Netzkultur ist die Plattform-Konnektivität bestens geeignet für den in sich geschlossenen und pointiert-verkürzenden phatischen Kommunikationsstil der Neuen Rechten und des Rechtspopulismus. Darin liegt auch der Grund, weshalb der Rechtspopulismus und soziale Medien eine so wirkungsmächtige Verbindung eingehen können. Ähnlich wie im Fall des zynischen Internet-Humors liegt auch das Ziel der Rechtspopulist_innen in der Grenzüberschreitung, die sich jedoch durch das prophylaktische oder nachträgliche Setzen von

⁴⁰ Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt/M. 1983, 37.

⁴¹ *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band III, 901 f.

Klammern (<bracketing>) strategisch einhegen lässt. Während der grenzüberschreitende Humor der Influencer_innen der Monetarisierung dient (<Das war doch nur ein Witz!>), ist er für den Rechtspopulismus eine politische Strategie (<Das wird man ja wohl noch sagen dürfen!>), die auf das absichtliche Austesten der normativen Grenzen des Sagbaren in der Politik abzielt.

Seinen Ursprung hat der konnektive Zynismus jedoch im Internet. Denn man kann sagen, dass der seit langer Zeit unterhalb des Radars von Journalismus und Politik stattfindende, gegen das politische, kulturelle und wissenschaftliche Establishment gerichtete <Kulturkampf> auf anonymen Internetforen wie 2chan oder 4chan als Inkubator für den Erfolg von Rechtspopulist_innen wie Trump in den USA oder der AfD in Deutschland funktioniert hat. In diesem Kampf wird ein zunächst ironischer, später dann zynischer phatischer Kommunikationsstil eingesetzt, der uns auch im Falle des YouTubers Adlersson begegnet ist. Wie auch im Fall des Kommunikationsstils des Rechtspopulismus zeichnet sich auch die im Internet in dieser Zeit aufkommende Kommunikation vor allem dadurch aus, andere Nutzer_innen darin zu überbieten, immer derbere oder politisch inkorrekte Aussagen (bzw. Witze) oder immer beleidigendere Kommentare zu posten.

Diese von Politiker_innen und Journalist_innen lange nicht hinreichend ernst genommene, auf scheinbar unpolitischen Memes und dem gezielten Trollen basierende Subkultur war von Anfang an global. Sie speist sich aus der japanischen Anime-Nerdkultur (daher die vielfältigen Bezüge zur japanischen Populärkultur auch außerhalb Japans), der US-amerikanischen Populärkultur (z. B. *South Park*) oder der stark männlich geprägten Videogame-Subkultur. Trotz ihrer unterschiedlichen Ursprünge eint diese Subkulturen eine offen misogyne, homophobe und oft auch rassistische (Bild-)Sprache, die uns auch bei Adlersson begegnet. Lange vor Angela Nagle und anderen Autor_innen hat der japanische Soziologie Akihiro Kitada 2005 auf diese Entwicklungen aufmerksam gemacht. Er beschreibt die Entstehung einer stark durch die japanische Sub- und Populärkultur geprägten Internet-Rechten in Japan (jap. *netto uyo*), in der sich aus einer anfangs spielerisch-ironischen bis politisch inkorrekten Einstellung gegenüber den liberalen Massenmedien oder progressiven Politiker_innen nach und nach eine milieutypische zynische Haltung entwickelt hat.⁴² Dies sind Entwicklungen, die auf erschreckende Weise jenen ähneln, die die Publizistin Angela Nagle in ihrem jüngst erschienenen Buch zur Entstehung der Alt-right in den USA beschreibt.⁴³

Erfahren hat die breitere Öffentlichkeit von dieser latenten Entwicklung im Grunde erst, als dieser zynische und phatische Kommunikationsstil mit der Ausbreitung von Facebook, Twitter und YouTube in den 2000er Jahren aus dem Schatten der anonymen Internetforen 2chan und 4chan in die Semi-Öffentlichkeit der sozialen Medien migriert ist und sich dann sehr schnell mit der nicht minder zynischen (misogynen, rassistischen, homophoben) Haltung des Rechtspopulismus verbunden hat. Von Seiten der Politik und des Journalismus wurde bis dahin auf diese Entwicklung bloß mit dem arroganten Beharren auf der eigenen Bedeutungshaftigkeit reagiert, was die zynische Haltung

⁴² Vgl. Akihiro Kitada: Japan's cynical nationalism, in: Mizuko Ito, Daisuke Okabe, Izumi Tsuji (Hg.): *Fandom Unbound: Otaku Culture in a Connected World*, Yale 2012. Zum Verhältnis von sozialen Medien und der Internet-Rechten (*netto uyo*) in Japan siehe auch Fabian Schäfer, Stefan Evert, Philipp Heinrich: Japan's 2014 General Election: Political Bots, Right-Wing Internet Activism and PM Abe Shinzō's Hidden Nationalist Agenda, in: *Big Data*, Bd. 5, Nr. 4, 294–309; Tamara Fuchs, Fabian Schäfer: Normalizing misogyny: hate speech and verbal abuse of female politicians on Japanese Twitter, in: *Japan Forum*, Jg. 32, Nr. 1, 2020, 1–27.

⁴³ Vgl. Angela Nagle: *Kill All Normies. Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-right*, Winchester, Washington 2017.

in einschlägigen Internetforen selbstverständlich nur noch weiter verstärkt hat. Das war der Moment, so schreibt Nagle, als in den USA aus einer «reaktiv-ironischen» Haltung eine «nihilistisch-zynische» wurde, die sich in erster Linie gegen die *political correctness* liberaler Politiker_innen oder Medien richtet.⁴⁴ Das beschreibt im Grunde auch das Milieu, in dem der YouTuber Adlersson sowie die sich um ihn entwickelnde Community im Internet sozialisiert wurden. Seine ostentativ zur Schau gestellte ostdeutsche Identität überlappt sich mit dieser Internet-Sozialisation.

In ihrem Buch *The Ambivalent Internet* beschreiben Phillips und Milner, wie hochgradig medienaffine Internetnutzer_innen dazu beigetragen haben, durch die politisch inkorrekte oder zumindest ambigue Verwendung von Memes, GIFs oder Videos die Kommunikation und Weltsicht von anderen (Institutionen, Menschen) zu destabilisieren, weil es völlig undurchsichtig geworden ist, was ernst gemeint oder was ein Witz ist.⁴⁵ Es kommt hinzu, dass der in sozialen Medien zur Schau gestellte zynische Humor sich gerade aufgrund seiner ideologischen Ambiguität sowie seines pathischen Charakters auch als «Ware» eignet, die für breite Kreise konsumierbar ist – je nach Nutzer_in entweder als ironisch gerahmter Joke («lol»), als geteilte zynische, «unpolitische» Haltung oder als radikale ideologische Position.

Auch der YouTuber Adlersson ist in genau diesem Sinne zynisch, weil er den Unterschied zwischen einer rechten und einer linken Haltung im Grunde zwar sehr genau kennt (also gewissermaßen ein «aufgeklärtes» Bewusstsein hat), sich aber über diese Unterscheidung zynisch hinwegsetzt, indem er – wie das eingangs beschriebene Beispiel mit den Aufklebern der IB und der Linksjugend Solid gezeigt hat – mit Symbolen beider ideologischer Lager gleichermaßen spielt. Man kann sogar behaupten, dass Adlersson sich völlig im Klaren darüber ist, dass seine *subscriber* aus unterschiedlichen (politischen) Lagern kommen, und er durch seine politisch vermeintlich «freischwebende» Haltung alle Seiten gekonnt bedienen kann. Dazu gehören User_innen mit rechtsradikaler Gesinnung oder AfD-Sympathisant_innen genauso wie ähnlich zynisch-unpolitische Nutzer_innen, die Adlerssons zur Schau gestellten Zynismus einfach bloß «feiern». Nagle beschreibt die Entwicklung dieses auf Grenzüberschreitung abzielenden Stils, der dem der Neuen Rechten in den USA stark ähnelt, wie folgt:

The rise of Milo [Yiannopoulos], Trump and the alt-right are not evidence of the return of the conservatism, but instead of the absolute hegemony of the culture of non-conformism, self-expression, transgression and irreverence for its own sake – an aesthetic that suits those who believe in nothing but the liberation of the individual from the id, whether they're on the left or right. The principle-free idea of the counterculture did not go away; it has just become the style of the new right.⁴⁶

Jugend- und Subkulturen hatten zwar immer schon eine transgressive Komponente (Beatniks, Punks, Skater_innen usw.). Mit der Ausbreitung einer zunächst auf 2chan oder 4chan entstandenen, teilweise auch (selbst-)ironischen subkulturellen Underdog-Ästhetik hat sich jedoch im Zusammenspiel mit

⁴⁴ Ebd., 2–5.

⁴⁵ Vgl. Phillips, Milner: *The Ambivalent Internet*.

⁴⁶ Nagle: *Kill All Normies*, 67.

sozialen Medien ein rein ästhetischer Zynismus (<Transgression als Stil>) entwickelt. Dieser ist losgelöst von bestimmten politischen Ideen/Idealen (was in der Gegenkultur der 1960er oder 1980er Jahre vor allem bedeutete, politisch eher <links> zu stehen). Heute ist das nicht politisch motivierte, nonkonformistische Schockieren um des Schockierens willen über den politischen Anspruch früherer Subkulturen hinaus jedoch ein fixer Bestandteil einer breiten Online-Jugendkultur geworden. In sozialen Medien ist es zudem dazu geeignet, den Influencer_innen möglichst große Klickzahlen zu bescheren.

Jodi Dean hat diese Entwicklung als «post-political formation of communicative capitalism» bezeichnet,⁴⁷ also eine kommerzialisierte Form der Post-Politik, wie sie Slavoj Žižek Ende der 1990er Jahre noch positiv als «the need to leave old ideological divisions behind and confront new issues» betrachtet hat.⁴⁸ In der kommerzialisierten Variante in sozialen Medien ist die post-politische Attitüde eingelassen in die Formen der Konnektivität der Plattform, auf der Beiträge (*contributions*) keine Antwort bedingen⁴⁹ und sich einfügen in einen «massive stream of content», bestehend aus «facts and opinions, images and reactions, losing their specificity and merging with and into the data flow».⁵⁰ Wie unsere Analyse zeigt, lässt sich diese Beobachtung auch auf einen bestimmten Teil der YouTube-Influencer_innen übertragen. Denn die Kommentarfunktion erzeugt einen Überschuss an Kommunikation, die Adlersson einfach ignorieren bzw. als unbedeutend deklarieren kann. Statt sich aktiv mit politisch problematischen Inhalten auseinanderzusetzen (oder sie zu moderieren), lässt er sie als unkommentierte Beiträge im Fluss der digitalen Kommunikation stehen oder löscht sie einfach, während die verantwortlichen Akteur_innen fortwährend immer neuen Content produzieren.

Es ist die Neue Rechte, die diese post-politische Situation strategisch am erfolgreichsten ausnutzt. Denn es war zentral für die Entwicklung der Neuen Rechten, dass sie (gerade im Internet) ihre Aktivitäten in das Feld der «Metapolitik» verlagert hat, womit «hauptsächlich das dem unmittelbar Politischen vorgelagerte Feld des Kulturellen gemeint [ist], mit all seinen habituellen, sprach- und sexualpolitischen Teilbereichen».⁵¹ Schon 1992 beschrieb der Publizist Thomas Assheuer solche metapolitischen Aktivitäten als eine Strategie der «taktischen Selbstverleugnung» (wie sie uns heute sowohl bei den Akteur_innen der IB bzw. des Rechtspopulismus begegnet als auch bei zynischen Influencer_innen wie Adlersson), die im Erlernen von «publizistischen Techniken» besteht, um «in den Diskurs-Schlachten des Zeitgeistes Stellung [zu] beziehen».⁵²

Während das Ziel der Neuen Rechten in der «sprachmächtigen Wortergreifung» durch die Verbreitung der «notwendigen Begriffe» liegt,⁵³ verfolgt Adlersson zwar vor allem kommerzielle Interessen (er bezeichnet sich selbst als «Unternehmer»), trägt aber genauso zur Normalisierung einer grenzüberschreitenden Sprache bei. Der Erfolg dieser konnektiv-zynischen Strategie begegnet uns heute in popularisierter Gestalt im Jargon des Rechtspopulismus

47 Jodi Dean: *Communicative Capitalism: Circulation and the Foreclosure of Politics*, in: *Cultural Politics*, Bd. 1, Nr. 1, 2005, 51–74, hier 53.

48 So zitiert in: ebd., 56.

49 Ebd., 53.

50 Ebd., 58.

51 Weiß: *Die autoritäre Revolte*, 54.

52 Zit. n. ebd., 55.

53 Ebd., 56f.

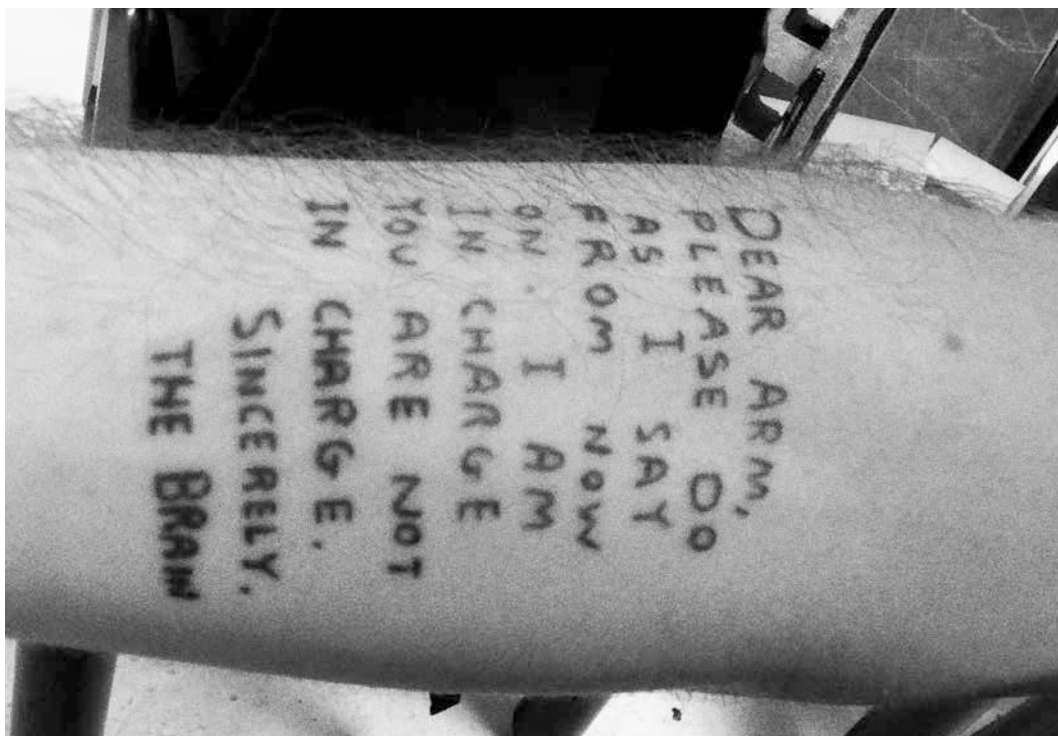
der AfD, der Pegida-Bewegung, der <hippen> Identitären Bewegung, aber eben auch im milieuspezifischen Sprachduktus des YouTubers Adlersson und seiner Anhängerschaft.

Diese Überlappung besteht letztlich in dem, was wir hier als konnektiven Zynismus bezeichnen. Über Plattformen wie YouTube wird die ambivalente Ausdrucksform eines jugendlichen Milieus mit der zynischen Kommunikationsform in den sozialen Medien verbunden und schließlich über die algorithmischen Affordanzen der Plattform verstärkt. Das Ergebnis ist eine <post-politische> Kommunikation mit leeren Signifikanten, ohne das Erfordernis oder die Möglichkeit einer klaren Positionierung. Es kommt erschwerend hinzu, dass es Akteur_innen der Neuen Rechten mittels einer geschickten Medienstrategie zunehmend gelingt, die etablierte Kommunikationsform des konnektiven Zynismus für ihre Zwecke zu nutzen. Mittels ironischer und bewusst widersprüchlicher Aussagen werden bestehende Kommunikationsstrukturen weiter destabilisiert. danah boyd kommt zu dem Schluss, dass sich (ernst oder lustig gemeinte) ironische Witze und eine bewusst die Unterscheidung von Realität und Fiktion überschreitende Ambiguität in der digitalen Kommunikation daher heute (gerade von der Neuen Rechten) strategisch als <Waffe> einsetzen lassen, und zwar mit dem Ziel, «das Fundament der elitären epistemologischen Strukturen, die auf Fakten und Beweisen beruhen, zu demontieren».⁵⁴ In dieser Konstellation fällt es dann jemandem wie Adlersson oder auch Malenki sehr leicht, jegliche politische Kritik als <überzogene Political Correctness> der <Anderen> (der <Linken> oder der <Studenten>) abzutun und damit sogleich eine kollektive Ingroup-Identität zu stärken (<wir politisch Inkorrekten>, <wir Ostdeutschen> oder <wir zu unrecht Beschuldigten>). So gelingt es der Neuen Rechten, sich als Bestandteil von <authentischen> und <lokalen> Subkulturen zu inszenieren, indem sie konnektiv-zynische Brücken zu anderen zentralen Akteur_innen dieser Subkulturen (Influencer_innen wie Adlersson) schlagen und diese für ihre Zwecke vereinnahmen.

⁵⁴ danah boyd: You think you want media literacy ... do you?, in: *Data & Society: Points*, 9.3.2018, points.datasociety.net/you-think-you-want-media-literacy-do-you-7cad6af18ec2 (12.2.2020).

DEBATTEN

Für gute Arbeit in der Wissenschaft Teil VI



Ian Waelder: *Dear Arm*, aus der Serie *Looking, Finding, Living Sharing*
Fotografie, 2020

Nach einer längeren Pause setzen wir die Debatte um akademische Arbeitsbedingungen, die von der GfM-Kommission «Für gute Arbeit in der Wissenschaft» angestoßen wurde, mit zwei Beiträgen zur Frage nach dem Sinn und Status der Habilitation fort. Seit ihrer Gründung setzt sich die Kommission für verbesserte Arbeitsbedingungen, vor allem des Mittelbaus, planbarere Karriere- und Lebensbedingungen und die Entflechtung von Beschäftigungsverhältnissen und Promotionsbetreuung ein. Angesichts der bei der vergangenen Jahrestagung in Köln angestoßenen Debatte um die Habilitation diskutieren Tobias Conradi, Guido Kirsten und Maïke Sarah Reinerth in ihrem Beitrag deren Für und Wider und rufen zu einem gemeinsamen Verständigungsprozess innerhalb der Gesellschaft für Medienwissenschaft auf. In seiner Replik macht Stephan Packard die vielfach prekäre Beschäftigungssituation in der Postdoc-Phase als wichtigsten Einsatzpunkt notwendiger ökonomischer und institutioneller Veränderungen aus und erinnert an die Selbstverpflichtung, die sich die GfM mit dem «Kodex für gute Arbeit in der Wissenschaft» gegeben hat. Alle bisherigen Texte und Kommentare finden sich auf www.zfmedienwissenschaft.de/online/debatte.

DIE HABILITATION IN FRAGE STELLEN

von TOBIAS CONRADI / GUIDO KIRSTEN / MAIKE SARAH REINERTH

Der sozialpsychologische Begriff der <kognitiven Dissonanz> bezeichnet einen subjektiv als unangenehm erlebten mentalen Zustand sich widersprechender Wahrnehmungen, Meinungen, Gefühle oder Gedanken. In unterschiedlich stark ausgeprägter Form und mit unterschiedlich hohem Leidensdruck erleben einen solchen Zustand fast alle, die sich in der Postdoc-Phase vor die Entscheidung für oder gegen die Habilitation gestellt sehen.¹

Einerseits wird die Habilitation aus verschiedenen Gründen als sinnvoll oder notwendig erachtet und manche ältere Kolleg_innen raten dazu: Sie verspricht größere Unabhängigkeit gegenüber Lehrstuhlinhaber_innen – beispielsweise hinsichtlich eigener Forschungsanträge – und eine Verbesserung der Chancen auf eine eigene Berufung. Für WI-Professor_innen zertifiziert die Habil, dass nicht alle Fähigkeiten mit einem etwaigen Ende der Anstellung verpufft sein werden. In Berufungsverfahren – so ein beliebtes Argument – vermindere die Habilitation als <hartes Kriterium> die Gefahr von Willkür.

Andererseits wird sie von vielen als eigentlich funktionslos gesehen: Bescheinigt die Habilitation de jure die Lehrbefähigung (Facultas Docendi) und stellt so die Voraussetzung für

die Verleihung der Lehrberechtigung (Venia Legendi) dar, wird diese de facto erteilt, nachdem die habilitierte Person meist seit vielen Jahren in der Lehre tätig war. Hinzu kommt, dass die Lehre selbst in den meisten Habil-Verfahren eine untergeordnete Rolle spielt. Auf die Frage «Und? Wie läuft es mit der Habil?» hat bislang noch niemand geantwortet mit «Ganz gut, mein Unterricht wird dank hilfreicher Supervision immer besser und bald mache ich wieder eine Fortbildung in <Guter Lehre>». Vielmehr ist jedes Gespräch über die Habilitation ein Gespräch über das sogenannte <zweite Buch>. Mit einer Ausnahme, denn im Anschluss an die erfolgreiche Habilitation wird die Lehre plötzlich bedeutsam: als nicht vergütete Titellehre. Nachdem bereits die erneute Prüfungssituation als Zumutung empfunden wurde und die Jobperspektive sich durch eine erfolgreiche Habilitation, wenn überhaupt, nur an der Akademie selbst marginal verbessert hat, besteht der Lohn neu ernannter Privatdozent_innen darin, unentgeltliche Lehre zu leisten (und gegebenenfalls auch die Fahrt- und Unterkunftskosten dafür zu übernehmen), da andernfalls der Verlust der Venia Legendi und des entsprechenden Titels (PD: <Privatdozent_in>) droht.² Hinzu kommt, dass die letzte und

höchstrangige akademische Prüfung oft erst abgelegt wird, wenn ein etwaiger Kinderwunsch gerade noch erfüllbar gewesen wäre. So polemisch wie pointiert brachte eine Wissenschaftlerin dies auf die Formel: «Für die Akademie sind wir so lange Nachwuchs, bis wir eigenen Nachwuchs nicht mehr in die Welt setzen können».

Der Sinn der Habilitation erscheint auch in institutioneller Perspektive fragwürdig: Ihr Ziel – auch hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Feststellung sogenannter Professorabilität – müsste wohl der Nachweis sein, dass Habilitierte das Fach in seiner ganzen Breite überblicken und vertreten können. Tatsächlich handelt es sich bei der Habilitationsschrift aber weit häufiger um ein neues Vertiefungsthema mit dem Status einer zweiten Dissertation. Anders als durch die Arbeit an divers ausgerichteten Aufsätzen wird so nicht wissenschaftliche Bandbreite, sondern weitere Spezialisierung gefördert. Für die wissenschaftliche Gemeinschaft bleibt dies aber – anders als beim zweiten Buch – häufig opak, weil die Habilitation nicht veröffentlicht werden muss. Für die internationale Sichtbarkeit ist sie ebenfalls nicht gerade als Zugpferd bekannt.

Ins Gewicht sollten darüber hinaus die Anforderungen und die inhaltliche Ausrichtung der Medienwissenschaft fallen, die auch zu sich schnell wandelnden Diskursen, Techniken, Fragen und Entwicklungen Stellungnahme und Expertise bereithalten muss, wenn sie ihrer gesellschaftlichen und politischen Verantwortung gerecht werden soll. Mit der Produktionsökonomie einer zweiten Dissertation ist der Aktualität medialer Phänomene eher nicht beizukommen.

Auch hat die Praxis die Überflüssigkeit der Habil längst erwiesen: In der Medienwissenschaft wurden in der jüngeren Vergangenheit viele Professor_innen (derzeit mindestens 30) ohne Habilitation berufen (viele von ihnen auch ohne zweites Buch). Der Blick über den deutschsprachigen Tellerrand hinaus zeigt,

dass die Habilitation in den wenigsten Ländern überhaupt existiert. Eingeführt wurde die Habilitation in Deutschland zu einer Zeit, als Promotionsschriften noch einen anderen Stellenwert hatten: Im 19. und frühen 20. Jahrhundert waren Dissertationen selten länger als 100 Seiten und die Promovend_innen oft nicht älter als 25 Jahre. Unter diesen Bedingungen wirkt die Einführung der Habil als zusätzlicher Qualifizierungsnachweis historisch verständlich: Mit ihr sollten sich Akademiker_innen als eigenständige Forscher_innen und als zur Lehre befähigt erweisen. Was den Umfang, das durchschnittliche Alter und die Funktion betrifft, ist allerdings die Dissertation längst an die Stelle der Habilitation getreten, während heutige Masterarbeiten in etwa früheren Promotionsschriften entsprechen. Es stellt sich also die Frage, ob sich nicht historische Ansprüche an die Habilitation auf die Promotion (und den häufig davor- oder dazwischenliegenden wissenschaftlichen Berufsalltag) verschoben haben.

Wir fassen zusammen: Die Habil bestätigt die Fähigkeit zu selbstständiger Arbeit zu einem Zeitpunkt, zu dem bereits seit Langem selbstständig gearbeitet wurde; sie bescheinigt die Lehrbefähigung im Anschluss an Jahre gesammelter Lehrerfahrung – und das oft, ohne dabei die Lehre überhaupt zu prüfen. Sie behindert eine selbstbestimmte Familienplanung, was nach wie vor insbesondere Frauen zum (Karriere-) Nachteil gereicht, ist historisch überholt, forschungsstrategisch und institutionell fragwürdig und perpetuiert prekäre Beschäftigungssituationen sowie ausbeuterische Lehrverhältnisse.

Was tun?

Wenn aber der Sinn der Habilitation dermaßen fragwürdig ist – warum kommen wir nicht einfach überein, auf sie zu verzichten, uns also einfach nicht mehr zu habilitieren? Eine soziologische Antwort könnte im Verweis auf das sogenannte Gefangenendilemma bestehen: Während es für die Gesamtheit richtig wäre,

dass *alle* Betroffenen *nicht* habilitieren (also <kooperieren>, in der Sprache des Modells des Gefangendilemmas), ist es individuell sicherer und relativ gesehen erfolversprechender zu <defektieren>, sich also für das Habilitationsverfahren zu entscheiden. Die (individuell betrachtet) rationale Entscheidung schafft eine (sozial betrachtet) nachteilige Entwicklung, die im Endeffekt wiederum den Individuen schadet.

Gleichzeitig scheinen momentan kaum Aussichten zu bestehen, die Habilitation von oben abzuschaffen. Formal könnten dies nur die Parlamente der einzelnen Bundesländer auf Initiative der jeweiligen Kultusministerien beschließen. Der dazu nötige Druck von unten lässt sich nicht aufbauen, weil der politische Wille und das entsprechende politische Subjekt fehlen. Das hängt damit zusammen, dass sich aus keiner Position längerfristig und konsequent für die Abschaffung streiten lässt. Juniorprofessor_innen und Nachwuchsgruppenleiter_innen müssten sich den Vorwurf gefallen lassen, im eigenen Interesse (gegen alle anderen) zu handeln: Der Vorwurf lautet schon jetzt, dass sich leicht gegen die Habilitation polemisieren lasse, solange man selbst eine Position besetzt, die zumindest ursprünglich einmal als Substitut der Habilitation gedacht gewesen ist. Für andere Postdocs wiederum verschärft sich der Zustand der kognitiven Dissonanz: Wer kämpft schon vehement für die Abschaffung der Habilitation, wenn man sich (vielleicht schon seit Jahren) der Arbeit daran widmet? Zudem ist die Klassenlage eine temporäre: Für die kleinere Zahl der Postdocs folgt irgendwann die Berufung, die größere scheidet aus der Wissenschaft aus oder arrangiert sich mit einer dauerhaft prekären Position. Unter diesen Umständen lässt sich ein längerfristiger solidarischer Kampf nicht organisieren. Das Problem mit der Habilitation ist also nicht zu trennen von der generellen Volatilität und Prekarität universitärer Beschäftigungsverhältnisse.

Was können wir, die in der GfM organisierten Medienwissenschaftler_innen, in dieser verfahrenen Situation dennoch tun? Ein erster, pragmatischer Vorschlag wäre, für das gesamte Fach verbindlich festzulegen, was unter <habilitationsäquivalenten Leistungen> zu verstehen ist.³ Momentan wird dies sehr unterschiedlich gehandhabt: Mancherorts reicht es aus, irgendwann bereits eine Professur vertreten zu haben, anderswo werden zahlreiche Gutachten verlangt. Die real existierenden Diskrepanzen öffnen einen großen Spielraum für einen willkürlichen oder opportunistischen Umgang mit dieser Frage.

Sind bindende Kriterien der Professorabilität einmal etabliert, könnte dies all denen den Rücken stärken, die sich bewusst für die Kooperation (also gegen die Habilitation und für <äquivalente Leistungen>) entscheiden. Allerdings sollte ein solcher Katalog nicht so gestaltet sein, dass er die Erwartungen – aufgrund der großen Konkurrenzsituation – immer höher schraubt: Es dürften nicht neben einem zweiten Buch noch eine bestimmte Zahl an Artikeln in verschiedenen Forschungsfeldern *und* erfolgreiche Drittmittelanträge *und* eine Mindestzahl an Lehrveranstaltungen nachgewiesen werden müssen. Vielmehr wäre beispielsweise anzuerkennen, dass nicht alle Anstellungen (während der Promotion und danach) in gleichem Maße eine regelmäßige Lehre ermöglichen und dass nicht überall die Möglichkeit zu eigenen Drittmittelanträgen besteht. Und es sollte klar sein, dass nicht zwingend die Publikation einer (weiteren) Monografie der beste Nachweis wissenschaftlichen Arbeitens darstellt; in vielen Forschungsprojekten stellen substantielle wissenschaftliche Artikel zu verschiedenen Themengebieten ein Äquivalent dar, das als solches – auch ohne den Umweg einer <kumulativen Habilitation> – Anerkennung finden müsste.

Im Idealfall würde sich die gesamte Gesellschaft für Medienwissenschaft auf einer ihrer kommenden Mitgliederversammlungen auf einen

Kriterienkatalog der Professorabilität verständigen, um Verbindlichkeit und Orientierung in einzelnen Berufungsverfahren zu schaffen. Die Kommission «Für gute Arbeit in der Wissenschaft» der GfM möchte zu diesem Zweck Meinungen aus der Fachgesellschaft sammeln, um auf deren Grundlage einen ersten Vorschlag zu erarbeiten, der dann zur Diskussion gestellt werden kann. Darüber hinaus sollte die Diskussion über den Sinn und Zweck der Habilitation fortgesetzt und dabei die Option einer mittelfristigen Abschaffung nicht aus dem Blick verloren werden. Hier kann auch eine zunehmende Einrichtung von Tenure-Track-Stellen einen Weg bieten. Allerdings wären auch dort die Kriterien der Einstellung (z. B. die momentan oft engen Fristen ab Beginn oder Ende der Promotion) wie auch die der Evaluation zu diskutieren und der Prozess ihrer Implementierung kritisch zu begleiten. Eine in dieser Weise geführte Diskussion um das Für und Wider der Habilitation und ihrer möglichen Äquivalente dient im Übrigen keineswegs nur (temporären) statusgruppenbezogenen Interessen. Vielmehr betrifft sie im Kern die Frage nach den Kriterien zur Berufbarkeit in der Medienwissenschaft – und damit unser Selbstverständnis als Disziplin.

¹ In diesen Text sind Beiträge aus dem Workshop «Medienwissenschaftliche Habilitation – abschaffen!?» eingegangen, der am 27.9.2019 auf der GfM-Jahrestagung in Köln stattfand. Auf dem Podium saßen PD Dr. Sandra Nuy (Universität Siegen), Jun.-Prof. Dr. Judith Ellenbürger (Universität Hamburg), Dr. Maike Sarah Reinerth (Filmuniversität Babelsberg) und Prof. Dr. Stephan Packard (Universität zu Köln), moderiert hat Dr. Guido Kirsten (Filmuniversität Babelsberg), protokolliert hat Dr. Tobias Conradi (Universität Wien und Universität Siegen). Eingegangen sind auch schriftliche Stellungnahmen von Prof. Dr. Alexandra Schneider (Johannes Gutenberg-Universität Mainz) und Dr. Thomas Waitz (Universität Wien) sowie Wortbeiträge vieler Anwesender. Wir bedanken uns dafür bei allen sehr herzlich! Die in diesem Beitrag vertretenen Positionen decken jedoch nicht die heterogenen Stellungnahmen ab. Inhaltlich verantwortlich sind allein wir, die drei Autor_innen.

² Vgl. Andreas Stuhlmann: Sackgasse Privatdozentur? Für neue Wege in die Wissenschaft nach der Promotion, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 17, 2017, 163–168.

³ Dies könnte auch für andere Fächer Vorbildcharakter bekommen, da sich das Problem für fast alle kunst-, kultur- oder geisteswissenschaftlichen Fächer in ähnlicher Weise stellt. Den Einwand, unser Vorschlag sei nicht praktikabel, da in Berufungskommissionen für medienwissenschaftliche Professuren auch Professor_innen anderer Fächer vertreten sind, halten wir nicht für stichhaltig, denn ihnen könnte ein durch die GfM erarbeiteter Kriterienkatalog der Professorabilität ja durchaus argumentativ plausibel gemacht werden.

GUTE WISSENSCHAFTLICHE ARBEIT NACH DER PROMOTION IST KEINE FRAGE DER HABILITATION

von STEPHAN PACKARD

Mit ihrem Beitrag «Die Habilitation in Frage stellen» rufen Tobias Conradi, Guido Kirsten und Maïke Sarah Reinerth zur «Diskussion um das Für und Wider der Habilitation und ihrer möglichen Äquivalente» in der Medienwissenschaft auf.¹ Sie führen viele gute Argumente gegen die Habilitation ins Feld. Und dennoch klingt der Text für eine Wortmeldung, die 2020 die desolante Situation von Habilitand_innen kritisieren soll, immer noch gar zu freundlich.

So prangern die Verfasser_innen zwar sehr richtig die Demütigung an, der sich eine längst mehrfach geprüfte und bewährte Person aussetzt, wenn sie sich abermals einer allentscheidenden Prüfungskommission vorstellen soll. Sie gehen aber kaum darauf ein, dass dem nicht einmal ein gemeinsamer Standard zugrunde liegt, ja dass sich die Habilitationsordnungen nicht nur von Bundesland zu Bundesland, sondern auch von Universität zu Universität und manchmal für jeden einzelnen Fachbereich so drastisch unterscheiden, dass sich kaum noch Schnittmengen in der damit angeblich gemessenen Qualifikation finden.

Sie erwähnen darüber hinaus Ausbeutungs- und Abhängigkeitsverhältnisse; besprechen aber kaum das Ausmaß der schon 2015 in der GfM-Resolution «Für gute Arbeit in der Medienwissenschaft» verurteilten Perversion von kollegialen und Weisungsverhältnissen durch das

Zusammenfallen von Vorgesetzten und Gutachter_innen: Sie tritt ein, wenn dieselben Personen, mit denen man arbeiten und gegebenenfalls in Kommissionen und Gremien Kontroversen auf Augenhöhe austragen soll, einem einige Monate später als Prüfende begegnen, die entscheiden dürfen, ob man weiterhin Wissenschaft treiben darf. Sie weisen ferner auf die Peinlichkeit hin, dass die Habilitation nach dem Ende der befristeten Juniorprofessur belegen soll, dass die Person das weiterhin kann, was sie seit sechs Jahren eigenverantwortlich getan hat; erwähnen aber die verwaisten Promovierenden nicht, die nach dem Ausscheiden ihrer Betreuung zurückbleiben. Und obwohl sie auf die Aufweichung des Konzepts der Habilitation durch die Berücksichtigung von Habilitationsäquivalenten eingehen, ersparen sie uns die skandalösen Geschichten über die absurdesten Auswüchse eines Systems, das einerseits glaubt, die Habilitation vor zwei Jahrzehnten bereits abgeschafft zu haben, und sich andererseits nicht traut, wirklich darauf zu verzichten. Ältere Kolleg_innen rieten auch heute noch zur Habilitation, schreiben Conradi, Kirsten und Reinerth. Nach meiner Erfahrung spiegelt der jüngste Rat eine noch konfusere Lage: Die Habilitation solle man ankündigen und ein möglichst umfangreiches Manuskript zur Beilage bei Bewerbungen vorhalten, aber auf keinen Fall solle man die

Habilitationsleistung tatsächlich einreichen – weil die abgeschlossene Prüfung in bestimmten Berufungs- und Besetzungsverfahren ebenso sehr schaden wie nützen kann.

Gerade angesichts dieses Chaos bin ich aber nicht überzeugt, dass ausgerechnet die Diskussion um die Habilitation ins Herz der Debatte um das Selbstverständnis unserer Disziplin führt, wie es dieser Aufruf hofft: Denn sie sucht die Ursache an der falschen Stelle. Ich fürchte sogar, sie führt deshalb nicht einmal zu einem guten Verständnis der Probleme der Habilitation, die nämlich nicht in dieser selbst begründet liegen.

Die Habilitation ist defekt, aber mehr noch, ihr Begriff ist inzwischen durch so viele parallele und widersprüchliche Regelungen und Alternativen derart zerstreut, dass nicht einmal ganz klar ist, was die institutionelle Abschaffung oder der individuelle Verzicht auf die Habilitation genau bedeuten sollen. Schert jemand aus, der sich auf einer Juniorprofessur die in der Evaluation verbrieft Habilitationsäquivalenz bescheinigen lässt, oder kooperiert er noch mit dem System? Ist der Verzicht auf die Habilitation solidarisch gegenüber anderen Postdocs oder ein Verrat an den betreuten Promovierenden? Ist die Publikation eines eindeutig so gemeinten <zweiten Buchs> ohne Prüfungsverfahren Widerstand oder Kollaboration? Ist die Leiterin einer Nachwuchsgruppe, deren Format als prestigeträchtigere Parallele zur Habilitation eingeführt wurde, noch eine Säule des falschen Systems oder revolutioniert sie es gerade? Das ist der eine Grund, weshalb mir ein Ruf nach einer bloßen Abkehr von der Habilitation zu einfach scheint.

So einfach machen Conradi, Kirsten und Reinert es sich nicht: Vielmehr fordern sie sinnvollerweise einen expliziten, aus der Fachdiskussion zu bestimmenden Konsens darüber, was Berufbarkeit in der Medienwissenschaft bedeuten soll. Ein solcher Konsens ist unbedingt und dringend nötig und sinnvoll, um Berufungsverfahren zu verbessern. Er wird aber nur sehr

eingeschränkt geeignet sein, um die Mängel der Arbeitssituation in der Medienwissenschaft nach der Promotion zu bekämpfen. Diese Situation darf nicht allein von ihrem Ende, der möglichen Berufung, ausgedacht werden, als wäre die Postdoc-Arbeit ein unausweichlich qualvolles Gefüge, aus dem nur eine Erlösung in einen anderen Zustand befreien kann. Diese Arbeit bedarf vielmehr einer guten, transparenten Gestaltung. Auf die Habilitation oder ein vergleichbares Werkzeug unter anderem Namen ganz zu verzichten, reduziert die Möglichkeiten, das zu tun. Dann droht sogar eher eine Verschlimmerung des übrigen Elends, wie ich meine: Denn – und das ist der andere Grund – diese Kritik an der Habilitation läuft Gefahr, eine Projektionsfläche mit dem projizierten Bild zu verwechseln. Die Mängel, die wir heute an der Habilitation erleben, betreffen nicht diese Prüfung, sondern die ökonomische und hierarchische Situation, in der sie absolviert wird. Defekt ist vor allem die sogenannte Postdoc-Phase.

Zuallererst sollte die Postdoc-Phase schon keine Phase sein, sondern ein Berufsstand. Sowohl die Resolution als auch der Kodex «Für gute Arbeit in der Medienwissenschaft» halten bereits fest, dass Anstellungen, die nach einer Promotion folgen, in der Regel tatsächlich über Daueraufgaben definiert und unbefristet zu besetzen sind. Wenn wir es uns wenigstens kurz erlauben, uns diese Utopie einmal konkret auszumalen, fiel ein großer Teil des Drucks auf die Habilitation weg: Mit dem existenziellen Prekariat des sogenannten wissenschaftlichen Nachwuchses wäre sie ebenso wenig noch verbunden wie mit ständig wechselnden Standorten, Aufgaben und Kompetenzen. Als Grundlage für eine mögliche berufliche Veränderung oder Verbesserung wäre sie eher erträglich denn als Voraussetzung für die bloße Weiterbeschäftigung. Sie müsste auch nicht mehr die Familienplanung skandieren. Getrennt von der Frage nach der fortgesetzten Beschäftigung sollte die

Begutachtung einer Habilitation in der Regel an einem anderen Standort erfolgen als an der eigenen Universität, sodass die Trennung von Kollegium und Prüfungsgremium leichter möglich wäre. Die Vielzahl an verschiedenen Habilitationsordnungen könnte sich in einen Vorteil für die flexible Ausgestaltung der eigenen Qualifikationsziele verwandeln (und nicht zuletzt die in der Tat viel sinnvolleren kumulativen Habilitationsleistungen stärken, die eben an manchen Orten sehr wohl anerkannt werden). Ein einmal ausgesprochenes Promotionsrecht, oder aber auch nur das Recht zur Abnahme von Abschlussprüfungen, das an manchen Orten ebenso mit der Habilitation verbunden wird, wäre wenn überhaupt, dann einmalig zu erteilen und danach ebenso unbefristet auszuüben wie alle anderen Dienstaufgaben. Kurz: Die Habilitation wäre kein Übel, wenn sie nicht mehr als der einzige Ausweg aus einer ansonsten bereits verzweifelte Lage verstanden würde.

Nun ist diese Utopie aktuell so weit von der Realität entfernt, dass man allerdings auf ihr kein Argument aufbauen kann: Diese unbefristeten Stellen gibt es heute in viel zu geringer Zahl. Die Utopie weist aber in die richtige Richtung, und deshalb sollte eine Reform der Postdoc-Qualifikation wenigstens nichts tun, das den Zielen einer verbesserten Arbeitssituation nach der Promotion zuwiderläuft. Sie sollte den Druck auf die promovierten Beschäftigten nicht erhöhen, die Abhängigkeitsverhältnisse nicht verschlimmern, die Demütigungen nicht vertiefen und die Absurditäten nicht radikalieren. Genau das hat die Reform getan, die zur Jahrtausendwende mit dem vermeintlichen Wegfall der Habilitation auch die misslungene 12-Jahres-Regelung und andere Geißeln des wissenschaftlichen Nachwuchses in die Welt gesetzt hat. Genau das droht nun auch eine neue Reform der Habilitation zu tun, wenn sie diese allein durch Maßstäbe für Berufbarkeit ersetzt und also die Existenz von promovierten Wissenschaftler_innen weiterhin

ausschließlich darüber definiert, wie diese Existenz mit einer Berufung zu Ende gehen soll.

Um nur einige der vielen Mechanismen zu nennen, die dann zum Gegenteil des gewünschten Ergebnisses führen könnten: Berufbarkeit wäre sicher an eine Lehrerfahrung von einem gewissen Umfang gebunden, möglichst auch an gute Lehrevaluationen. Lehrevaluationen indes hängen von zahlreichen Faktoren ab, die einzelne Lehrende oft nicht verantworten können. Auf Stellen, die nicht genügend oder hinreichend diverse Lehre vorsehen, entsteht dann zudem ein Druck, unbezahlte Lehraufträge zu übernehmen. Die zu Recht kritisierte Titellehre greift so unter anderem Namen schon vor der Habilitation. Erst recht ist das außerhalb eines Anstellungsverhältnisses der Fall. Denn dass die Habilitation «prekäre Beschäftigungsverhältnisse» «perpetuiert»,² scheint mir nicht richtig; die weiterhin unsichere Aussicht auf die Berufung auch ohne Habilitation schafft das Prekariat nicht ab. Anforderungen an die Leistungen vor der Berufung aber verschärfen es. Die Festlegung von Berufbarkeitskriterien solle den Konkurrenzdruck nicht erhöhen:³ Dieser ist aber nicht zu vermeiden, solange die Berufung auf zu wenige Professuren zu vielen Wissenschaftler_innen die einzige Chance auf fortgesetzte wissenschaftliche Arbeit bietet. Je weniger dann formal definiert ist, desto mehr Ansprüche an Drittmittelwerbungen, Publikationslisten, wissenschaftliche Breite und weitere Bewährungen werden im Wildwuchs entstehen. Das gilt erst recht für das zentrale Problem der Willkür, das die nur auf ihre erfolgreiche Absolvierung hin entworfene Postdoc-Phase mit sich bringt – und die Willkür nimmt zu, wo keine Regelung vorliegt. Wer – wie der Verfasser – eine der eher frühen Juniorprofessuren innehatte, deren Ablauf noch nicht explizit verfasst war, hat oft erlebt, wie gerade das Fehlen einer klaren Regelung diese Willkür und damit die Abhängigkeitsverhältnisse potenziert. «Sie wissen ja, dass wir in Ihrer Zwischenevaluation völlig frei sind,

Herr Kollege.» Stimmt, Herr Kollege, ich weiß es. Danke, dass Sie mich just vor der Abstimmung in diesem gemeinsamen Gremium noch einmal daran erinnern. – Die Habilitation und damit auch die Habilitationsordnungen ersatzlos abzuschaffen, würde gerade diese unregulierten Notlagen perpetuieren.

Mittel zur Gestaltung der wissenschaftlichen Arbeit nach der Promotion sind also dringend nötig. Sie ersatzlos abzuschaffen, weil sie ihre Funktion heute verfehlen, würde die Lage verschlimmern. Stattdessen sollten wir diese Mittel verbessern. Weitere Qualifikationen nach der Promotion gehören dazu und sind grundsätzlich sinnvoll, solange der Verbleib im Wissenschaftsbetrieb nicht von ihnen abhängt. Für diesen nämlich sollte die Promotion ausreichen. Ob wir die weiteren Qualifikationen nach der augenblicklichen Begriffsverwirrung noch Habilitation oder ganz anders nennen wollen, ist zweitrangig; ob sie nur in Berufungskommissionen oder auch als eigenständige Institution sinnvoll geprüft werden können, diskutabel. Entscheidend wäre, dass die Weiterqualifizierung separat von, aber kompatibel mit der in aller Regel entfristeten und unbedingt zu entlastenden wissenschaftlichen Arbeit nach der Promotion entworfen werden sollte. Solche stetigen Arbeitsverhältnisse gilt es fachgerecht und explizit zu definieren. Promovierte Medienwissenschaftler_innen sind nicht auf Abruf, sondern auf Dauer genau dies: Medienwissenschaftler_innen. Die Arbeit, die sie leisten, ist Medienwissenschaft, keine Vorstufe. Wie soll diese Arbeit aussehen? Welcher ökonomischen und institutionellen Bedingungen bedarf sie? Diese Frage schließt jene nach der zusätzlichen Qualifikation für weitere Aufgaben sicher ein, sie geht darüber aber weit hinaus. Und sie führt tatsächlich ins Herz des Selbstverständnisses der akademischen Medienwissenschaft.

¹ Tobias Conradi, Guido Kirsten, Maike Sarah Reinerth: Die Habilitation in Frage stellen, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 22, 152–155, hier 155.

² Ebd., 153

³ Ebd., 154

Methoden der Medienwissenschaft Teil III



Ian Waelder: *Watercolor*, aus der Serie *Looking, Finding, Living Sharing*
Fotografie, 2020

Nach den vier Repliken von Claus Pias, Birgit Schneider, Erhard Schüttpelz und Patrick Vonderau im letzten Heft wird die Debatte mit vier Beiträgen von Sebastian Gießmann, Tobias Matzner, Anna Tuschling sowie Jennifer Eickelmann, Julia Bee und Katrin Köppert fortgesetzt. Parallel hat der Open-Media-Studies-Blog auf der Homepage der ZfM zu Beiträgen für ein *Methoden-Handbuch Digitale Medien* aufgerufen, die vorab auf dem Blog diskutiert werden können. Die Redaktion freut sich über weitere Einreichungen!

WEGE UND ZIELE

Überlegungen zum (inter-)disziplinären Selbstverständnis der Medienwissenschaft

von TOBIAS MATZNER

In ihrem Beitrag «Wege und Ziele» regen Christoph Engemann, Till A. Heilmann und Florian Sprenger zu einer Auseinandersetzung mit den Methoden der Medienwissenschaft an. Diese Auseinandersetzung solle «historisch, epistemologisch und wissenschaftspolitisch informiert» erfolgen. Dazu gehöre zu fragen, warum «in diesem historischen Moment» und «auf diese Weise» nach Methoden gefragt werde.¹ In diesem Sinne möchte ich einige Perspektivierungen und Akzentsetzungen zu dieser Situierung der Debatte hinzufügen – immer unter der Annahme, dass die Beantwortung der genannten Fragen helfen soll, Orientierung für innerfachliche Dynamiken und wissenschaftspolitische und -praktische Zusammenhänge zu liefern, die sich in der Frage nach Methoden kristallisieren.

Methoden, das zeigen auch die Autoren in ihrem Text, tauchen in der Wissenschaft in vielerlei Gestalt auf. Sie definieren oder umreißen Erkenntnisgegenstände, sie sind Thema von Fragen der pädagogischen und didaktischen Formung wissenschaftlicher Inhalte für die Lehre, sie tragen zu disziplinären Selbstverständnissen und zur Abgrenzung zwischen Fächern bei, sie dienen der Nachvollziehbarkeit von Forschung, zur eigenen Orientierung der Wissenschaftler_innen und sie sind nicht zuletzt Teil von Drittmittelanträgen, Bewerbungen usw. Wenn Methoden also Lehre, Forschungspraxis,

Forschungsbedingungen, Arbeitsbedingungen und Karrieren sowie Konjunkturen und Spaltungen von Fächern und Denkschulen betreffen, so wird fraglich, welche der bezüglich Methoden verhandelten Anliegen und Konflikte in den Methoden liegen und welche eher «Symptome» anders gelagerter Veränderungen sind.

In diesem Zusammenhang greifen Engemann, Heilmann und Sprenger die drittmittelgeprägte Wissenschaftslandschaft und die Frage nach dem Umgang mit digitalen Methoden in digitalen Kulturen auf. In der Auseinandersetzung mit beiden Aspekten werden Methoden mindestens in zweifacher Hinsicht relevant. Erstens treten ganz bestimmte Methoden besonders in den Vordergrund und zweitens stellen sich Fragen nach Methoden als eine Form der Herausforderung an Fächer dar, besonders auch an die Medienwissenschaft, sich abzugrenzen und der jeweils eigenen Art der Wissenschaft Geltung zu verschaffen.

Was meine ich mit «ganz bestimmten Methoden»? Die Methoden, die hier vor allem angesprochen werden, sind solche, die eine quantitativ-objektivierende «Sicherheit»² ermöglichen, dabei aber die Möglichkeiten der Wissenschaft einengen. Diese finden sich insbesondere im Bereich des Digitalen, für den beispielsweise Rob Kitchin eine Form des Neo-Positivismus ausgemacht hat, der durch digitale Methoden insbesondere auch in den Humanities zunehmend

Verbreitung finde.³ Derselbe Autor hat zugleich jedoch einen Text zur Erforschung von digitalen Kulturen, Algorithmen und Software veröffentlicht, den er als Sammlung von Methoden versteht.⁴ Hier finden sich z. B. Methoden, die aus Science and Technology Studies und Ethnografie entlehnt und weiterentwickelt sind. In beiden Forschungsbereichen finden sich diverse Beispiele dafür, dass Methoden auch genau dadurch motiviert sein können, verengende Perspektiven zu problematisieren, eigene Selbstverständlichkeiten und vermeintliche Unmittelbarkeiten des Forschens zu reflektieren. Derartige Methoden zielen auf Verkomplizierungen wissenschaftlicher Standpunkte, welche denen der Medienwissenschaft zumindest strukturell ähnlich sind – was sicher auch ein Grund dafür ist, dass verwandte oder abgeleitete Methoden auch dort üblich sind. Doch selbst im engeren Sinne quantitative und statistische Methoden müssen nicht so eng mit der neoliberalen Politik verschraubt sein, wie der von den Autoren zitierte Alexander Galloway dies beschreibt. Beispielsweise sind Kritiken an Preisdiskriminierung, rassistischen Werbeanzeigen und viele andere Studien durch quantitative Forschungen ermöglicht worden, die die letzten digitalen Iterationen des Neoliberalismus kritisieren wollen, statt diese fortzusetzen. Im Detail gäbe es über all diese Forschungsansätze mehr zu sagen. Sie werden kritisch diskutiert, was ja auch einen wichtigen Teil von Wissenschaft ausmacht. Der kurze Abriss soll aber nochmals andeuten, dass die Methodenfrage quer liegt zu den wissenschaftspolitischen Konflikten, Ansprüchen und Eingrenzungen, die so viele in der Medienwissenschaft wahrnehmen. Hier geht es also um (implizite und explizite) Forderungen nach ganz bestimmten Methoden, in bestimmten Formen von Wissenschaft und in bestimmten Legitimierungsdiskursen der Wissenschaft. Die drei Autoren beschreiben das als «rein instrumentelles Methodenverständnis»,⁵ das die aktuelle Debatte präge.

Eine Gegenposition dazu kann die Anwendung anderer, «verkomplizierender» und kritischer Methoden sein, eine andere ein wissenschaftliches Selbstverständnis, das sich nicht primär auf Methoden oder sogar deren Ablehnung richtet. Letzteres betrifft viele Formen des wissenschaftlichen Arbeitens, die im weiteren Sinn als geistes- und kulturwissenschaftlich beschrieben werden können und die – bei aller Austreibung des Geistes – im Fach wirksam und wichtig sind. Beide Gegenpositionen finden sich in der Medienwissenschaft, und beide geraten durch die eben genannten Forderungen unter Druck. Beide Positionen sind natürlich keine klaren Gruppen und hier nur idealisierend zusammengefasst. Das bedeutet auch, dass nicht lediglich ein Nebeneinander von Ansätzen existiert. Die vielen Debatten um die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) mögen als Beispiel dienen, wie eng medientheoretische und medienphilosophische Überlegungen mit solchen über empirische Vorgehensweisen verknüpft sind.

Durch diese Versammlung und Verschränkung ganz unterschiedlicher wissenschaftlicher Vorgehensweisen, die sich begrifflich wie praktisch ganz verschieden zu Methoden verhalten, stellen sich für die Medienwissenschaft nun auch hinsichtlich des Spezifizierungsdrucks verschiedene Fragen. Auf der einen Seite ist der Spezifizierungs- und Legitimationsdruck, den die Medienwissenschaft hier spürt, ein Stück weit derselbe, den auch andere Geistes- und Kulturwissenschaften spüren. Natürlich hat sich ein Teil der Medienwissenschaft genau dadurch definiert, sich von diesen Fächern abzugrenzen, und wurde von Vertreter_innen dieser Fächer auch angegriffen. Anlässlich der von Engemann, Heilmann und Sprenger betonten *heutigen* Situation ist es meines Erachtens jedoch eine offene, aber bedenkenswerte Frage, wo diese antagonistische Haltung noch trägt und wo nicht vielleicht wissenschafts- und hochschulpolitische Allianzen möglich und nötig wären. Die

Medienwissenschaft ist inzwischen institutionalisiert in Studiengängen, Fachverbänden, Gremien. Sich mit Medien zu beschäftigen, braucht bei Studienanfänger_innen und in außerakademischen Kontexten keine große Rechtfertigung mehr.⁶ Die Frage nach Allianzen stellt sich für die Medienwissenschaft umso mehr, weil sie in bestimmter Hinsicht schon selbst eine solche Allianz ist. In der Medienwissenschaft arbeiten Wissenschaftler_innen aus diversen anderen Fächern gerne und mit großer Wertschätzung des Fachs, auch weil ihre Interessen und Ansätze in anderen Disziplinen nicht oder nicht mehr anerkannt werden. Das zeigt sich nicht zuletzt an den vielen disziplinär pluralen Ausbildungen von Medienwissenschaftler_innen – nicht nur in den ersten Generationen, die einfach noch gar keine Medienwissenschaft studieren konnten. Auch die jüngeren Generationen im Fach – dazu gehören die Autoren des Debattenbeitrags genauso wie der Autor dieser Zeilen – haben oft mehrere Fächer im Hintergrund. Und auch wer heute grundständig Medienwissenschaft studiert, hat curriculare Überschneidungen mit Inhalten, die Bestandteil anderer Fächer sind oder zumindest waren.

Auf der anderen Seite durchlaufen auch andere Fächer Spezifizierungsprozesse und Auseinandersetzungen, welche sich in den langen Debatten zwischen analytischer und kontinentaler Philosophie oder innerhalb der Soziologie, wo dies jüngst zur Trennung der Fachgesellschaften geführt hat, deutlich abzeichnen. Hier mögen Allianzen mit anderen Fächern an ihre Grenzen kommen. In der Abgrenzung und Selbstbehauptung wird die vorgenannte Pluralität und Verschränkung verschiedener Ansätze in der Medienwissenschaft dann ein Faktor hinsichtlich der Frage, wie das Fach sich versteht und verstehen will. Hier sind Methoden eine Weise, ein Fach zu einen oder es von anderen abzugrenzen. Andere sind kanonische Texte oder Autor_innen, bestimmte Gegenstände, bekannte Vertreter_innen,

Institutionalisierungen, Gremien, Publikationsorgane und vieles mehr. In allen Fächern sind solche Elemente – und damit auch der Stellenwert von Methoden für das (Selbst-)Verständnis – unterschiedlich konfiguriert.

In diesem Zusammenhang macht Rosi Braidotti einen Vorschlag zum Selbstverständnis akademischer Fächer, der die Diskussion für die Medienwissenschaft bereichern könnte. Sie entwickelt ein Gegenmodell zu den etablierten Disziplinen, das sie «studies» nennt – in Bezug auf Fächer und Forschungsbereiche wie Gender Studies oder Postcolonial Studies und eben auch: Media Studies.⁷ Man muss die grundlegende neo-materialistische Humanismuskritik in Braidottis Text nicht teilen, um ihren Vorschlag zum Verständnis eines Fachs als «studies» spannend zu finden: «The driving force for knowledge production is [...] not the quest for disciplinary purity, or the inspirational force of radical dissent, but rather the modes of relation these discourses are able and willing to open up to.»⁸ Mit dieser grundlegenden Ausrichtung verbindet Braidotti eine fachinterne wie -externe kritische Haltung: «[Studies] critically dis-engage from the rules, conventions and institutional protocols of the academic disciplines. This nomadic exodus from disciplinary «homes» shifts the point of reference away from the authority of the past and onto accountability for the present.»⁹

Ein Verständnis der Medienwissenschaft nach diesem Modell beruhte dann weniger auf einem spezifischen Gegenstand, einem Programm oder einer Fragestellung. Vielmehr wäre sie ein komplex zu denkender sozio-medialer Prozess, der gerade durch die spezifischen Zusammenhänge und Bezüge, die er schaffen kann, besteht: Zusammenhänge zwischen verschiedenen Arbeitsweisen, Gegenständen und Debatten außerhalb des Fachs. Gleichzeitig würde damit auch das kritisch-emanzipative Potenzial weitergeschrieben, das die Medienwissenschaft in verschiedenen Formen geprägt hat und das mit dem «Kodex für

gute Arbeit in der Medienwissenschaft», diversen AGs mit politischem Anspruch und der Offenheit etwa gegenüber Gender Studies und Postcolonial Studies deutlich stärker institutionalisiert ist als in anderen Fächern.

Dieser kritische Ansatz ist für Braidotti auch deshalb wichtig, weil ihr bewusst ist, dass diese Form der Wissenschaft in einer Welt von Drittmitteln, Publikationsdruck und anderen quantifizierenden Karrieremaßen überleben muss. Für Braidotti heißt das, zwischen dominanten/hegemonialen und marginalen/kritischen Diskursen zu navigieren – unter der Voraussetzung, dass eine «reine» Kritik oder ein absolutes Außen nicht möglich ist.¹⁰ Auch hier muss man Braidottis Lösung nicht bis ins Letzte zustimmen. Wenn aber Fundamentalopposition nicht möglich ist, so ist ein klares, selbstbewusstes und eben z. B. auch kodifiziertes wissenschaftspolitisches und emanzipatorisches Selbstverständnis ein wichtiger – auch argumentativer Faktor – für die zu treffenden Kompromisse und Abwägungen. Wer z. B. in einem Antrag bestimmte Arbeitsbedingungen oder Stellenausstattungen fordert, profitiert davon, sich auf verbindliche Forderungen großer Fachgesellschaften beziehen zu können, wie z. B. auf den «Kodex für gute Arbeit». Das wäre dann ein Beispiel dafür, wie die Methodenfrage auch ein Stück weit entlastet werden kann, wenn an anderer Stelle oder auf andere Weise in Anträgen etc. auf die wissenschaftspolitische Situation reagiert werden kann.

Was hieße solch ein an Braidottis Vorschlag orientiertes Selbstverständnis für die Frage nach Methoden in der Medienwissenschaft? Vielleicht so viel: innerhalb des Fachs die Vielzahl nicht nur an Methoden, sondern weiter noch an wissenschaftlichen Arbeitsweisen anzuerkennen – auch bei fachinternen Begutachtungen und dergleichen. In interdisziplinären Kontexten wie Wettbewerben könnte daraus folgen, dass ein_e Medienwissenschaftler_in primär die eigene Vorgehensweise kommunizieren, motivieren

und vertreten muss – und nicht gleich das ganze Fach. Aus meiner eigenen Erfahrung und der von Kolleg_innen, mit denen ich unter den Fachbezeichnungen «Philosophie» ebenso wie «Informatik» an interdisziplinären Forschungsverbänden beteiligt war, ist mir die Einsicht geblieben, dass der Einfluss von Methoden und Identitäten eines Fachs auf die gelingende Zusammenarbeit nicht überschätzt werden sollte. Auch wenn die Erwartungen an die verschiedenen Fächer jeweils ganz unterschiedlich sind: Die Vermittlungsprobleme bleiben – egal ob man jeweils aus der absoluten, anerkannten Mitte des Fachs kommt und sich auf unumstrittene Größen bezieht oder ob man Ansätze verwendet, die im eigenen Fach als randständig bis unsinnig betrachtet werden. Die Vermittlungsprobleme hängen mit falschen Vorstellungen anderer davon zusammen, was man denn so tut in der eigenen Forschung (und ich bin mir nicht sicher, ob keine oder eine falsche Vorstellung hier schädlicher ist), mit Zwängen und Konventionen anderer Fächer und sicher auch mit der Tatsache, dass in interdisziplinären Kontexten oft nur nach Förderung gesucht wird, um die eigenen Interessen möglichst unbeeinflusst umsetzen zu können. In diesem Zusammenhang wäre es einfacher, wenn es ganz in Braidottis Sinne eher um die konkreten Bezüge und Öffnungen von Perspektiven ginge, die zwischen Projektpartner_innen möglich wären, als um die Bezüge zu einer abstrakten Konzeption des Fachs. Gleichwohl färben Erfolgserlebnisse (wie auch Misserfolge) in der Zusammenarbeit mit Medienwissenschaftler_innen sicher auch auf die zukünftige interdisziplinäre Zusammenarbeit ab. Realistisch gesehen sind diverse interdisziplinäre Konflikte um Methoden und Arbeitsprogramme sicher auch einfach willkommene Möglichkeiten, um Macht und Einfluss zu verhandeln – wie das auch Engemann et al. beschreiben. Hier sind dann vielleicht Solidaritäten innerhalb des Fachs gefragt. Ich halte es für einen traurigen Verlust, wenn solche Auseinandersetzungen die

innerfachliche Pluralität und Dynamik beschädigen würden – was nicht zuletzt sicher auch innerfachliche Konflikte nach sich zöge. Aber auch aus rein strategischer Sicht wäre es unglücklich, wenn der von den Autoren thematisierte Spezifizierungsdruck die Frage nach der Spezifik der Medienwissenschaft in einer Form zuspitzen würde, die innerfachliche Konflikte schürte, statt den Zusammenhalt nach außen zu stärken.

Die Methodendebatte zu kontextualisieren, zu überlegen, warum jetzt und auf diese Weise nach Methoden gefragt wird, heißt, sie in Zusammenhang zu bringen mit Fragen nach Arbeitsbedingungen, Zusammenarbeit und Bewerbungsbedingungen in der Wissenschaft, dem Umgang mit neuen Forschungsthematiken, wie jene im Umfeld der Digitalisierung, mit Fragen nach der Stellung von Wissenschaft in der Gesellschaft und danach, was es heute bedeutet und bedeuten kann, ein Fach – und dieses Fach: Medienwissenschaft – zu sein. Die Auseinandersetzung mit diesen Fragen hat in der Medienwissenschaft diverse Orte – nicht nur fachlich-inhaltlich, sondern auch in den Institutionen der Medienwissenschaft (wie Verbänden, Instituten, AGs, Gremien), in den Gruppen, die sich dort versammeln, in Praktiken, persönlichen Beziehungen, Prüfungen und Gutachten etc. Diesen Kontext in die Methodendebatte mit einzubeziehen, kann sie informieren, präzisieren und bestärken. Sie kann durch eine solche Kontextualisierung aber auch entlastet werden, durch die Erkenntnis, dass manche Auseinandersetzungen an diesen anderen Orten schon geführt werden oder dort noch expliziter angegangen werden sollten statt auf fachlich-inhaltlicher Ebene. Ich hoffe, dass die hier versammelten Ideen der Debatte einige Ansatzpunkte für solche Überlegungen hinzufügen konnten.

1 Christoph Engemann, Till A. Heilmann, Florian Sprenger: Wege und Ziele, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 20, 2019, 150–161, hier 160.

2 Ebd., 154.

3 Rob Kitchin: Big Data, new epistemologies and paradigm shifts, in: *Big Data & Society*, Jg. 1, Nr. 1, 2014, 1–12, hier 7.

4 Rob Kitchin: Thinking Critically about and Researching Algorithms, in: *Information, Communication & Society*, Jg. 20, Nr. 1, 2017, 14–29.

5 Engemann, Heilmann, Sprenger: Wege und Ziele, 158.

6 Dass die Erwartungen der Studierenden und außerakademischer Kontexte dann nicht mit den Inhalten akademischer Forschung und Lehre übereinstimmen, ist ein Problem, das selbst Fächer wie die Informatik haben – inklusive des Vorwurfs, nicht berufs- und praxisrelevant genug zu sein. Insbesondere die florierende Start-up-Kultur, deren Gründer_innen ja beinahe schon traditionell Studienabbrecher_innen sein müssen, zeichnet sich durch eine gepflegte Verachtung akademischer Informatik aus.

7 Rosi Braidotti: A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities, in: *Theory, Culture & Society*, Jg. 36, Nr. 6, 2019, 31–61.

8 Ebd., 44.

9 Ebd., 38.

10 Ebd., 49.



Ian Waelder: *Tired*, aus der Serie *Looking, Finding, Living Sharing*
Fotografie, 2019

HÄTTE, HÄTTE, DRITTMITTELKETTE

Über neue Wege und Ziele der Medienforschung

von SEBASTIAN GIESSMANN

Ein von mir sehr geschätzter Germanist hat mit der Sentenz, keine Methode zu haben, sei auch eine Methode, jahrelang ein Lächeln auf die Lippen heimlicher und nicht so heimlicher Verbündeter gezaubert. Ein solches Maß an Selbstironie und süffisanter Dissidenz erscheint aktuell undenkbar: Methoden gehen die Medienkulturwissenschaft nach ihrer Gründungsphase und jenseits der zweiten Generation deutschsprachiger Medientheorie erneut an. «Wiederholte Kranzniederlegungen am Grabe Friedrich Kittlers» sind deshalb in der Tat kein Plan für das 21. Jahrhundert – da ist Vinzenz Hedigers desillusioniertem Bericht von einem DFG-Symposium im März 2015 an der FU Berlin zu medienwissenschaftlichen Methoden zuzustimmen.¹ Was aber soll der Plan dann sein? Dies scheint mir die zugrunde liegende Frage der Intervention von Christoph Engemann, Till A. Heilmann und Florian Sprenger zu sein, ohne dass hier notwendigerweise schon Antworten gegeben werden würden.² Ich beginne daher mit den Schwachpunkten ihrer Diagnose, die vor allem eine Lagebeschreibung des Jahres 2014 liefert. Mir fehlt die internationale Dimension, sowohl hinsichtlich der Methodenfrage als auch hinsichtlich der Konstitution von Medientheorie und Medienforschung. Wer mit interdisziplinärem Lektüreblick die Diskussion um digitale Soziologie und Sozialtheorie verfolgt hat, hätte

schon zum Zeitpunkt der Lüneburger Summer School «Challenging Methods» – erst recht aber zur Publikation des Diskussionsbeitrages im Jahr 2019 – die Methodenfrage als kreatives, zukunftsgenerierendes Moment neuerer Medienforschung verstehen können. *Inventive, mixed, lively, mobile, digital* – an wegweisenden Publikationen und neuen Forschungs- und Lehrformaten ist nicht nur in der digitalen Medienforschung kein Mangel.³ Doch bleibt diese Literatur im Debattenauftritt fast unberücksichtigt und wird primär als sozialwissenschaftlich qualifiziert.

Aber was spricht denn vor diesem Hintergrund gegen eine positive, um nicht zu sagen fröhliche Aufladung von «Methoden» und eine Betonung ihres Surplus in der medienwissenschaftlichen Grundausbildung? So betreibt die orts-, situations- und mobilitätsbezogene Medienforschung schon seit zehn Jahren explizit Methodeninnovation, um mit der gegenwärtigen Entwicklung Schritt halten zu können.⁴ Auch ignorieren Engemann, Heilmann und Sprenger, dass selbst im Binnenkontext der deutschen Medienwissenschaft seit 2013 – nach einer gefühlt langen Pause – wieder aktualisierte Nachschlagewerke wie das *Handbuch Medienwissenschaft*, neue wie der *Gender & Medien-Reader*, Transformationen vielgeliebter Klassiker – das *Kursbuch Medienkultur* heißt nun *Grundlagentexte der Medienkultur* – und innovative Nachschlagewerke

wie das *Historische Wörterbuch des Mediengebrauchs* erschienen sind.⁵

Anstatt diese Bewegungen genauer zu sondieren, verfällt der Debattenbeitrag jedoch anfänglich in ein weitgehend unnötiges Lamento über Forschungs- und Finanzierungs politik, das beim Verfassen weiterer, dringend gebrauchter neuer Einführungsliteratur wenig hilfreich sein dürfte. Denn in der Tat wird die meist langweilige und oft tödliche Frage nach den zugrunde liegenden Methoden des jeweiligen Forschungsvorhabens von den sozialwissenschaftlichen Gutachter_innen gestellt. An Fragen dieser Art hat es in den letzten Jahren wahrlich nicht gemangelt; sie haben ohne Zweifel einen institutionellen Explikationsdruck erzeugt. Das kann man als Momentum wissenschaftlicher Konkurrenz verstehen, speziell hinsichtlich der Erforschung digitaler Medien, Gesellschaften und Kulturen. Oder aber als deutlichen interdisziplinären Hinweis, dass die Darstellung des wissenschaftlichen Vorgehens und der erwarteten Ergebnisse selbst bei aufgeschlossenen Leser_innen schlicht nicht nachvollziehbar ist. Hier besteht eine große Gefahr: Wenn die Infra-Sprache der kulturwissenschaftlichen Medialitätsforschung selbst in anderen qualitativ ausgerichteten Sozial- und Kulturwissenschaften nicht mehr gut verstanden wird, sollten in der Tat die Alarmglocken schrillen. Wir alle müssen uns kritisch fragen, ob liebgewonnene Theoriereferenzen in der dynamischen Entwicklung digital vernetzter Medien und ihrer weltweiten Erforschung noch sinnvolle dichte Beschreibungen und nachhaltige, meinetswegen als *<German>* etikettierte Medientheorie generieren können. Allzu oft macht sich hier noch stillschweigende Selbstverständlichkeit gegenüber dem poststrukturalistischen und Kybernetik-historischen Erbe und dessen von einer – imaginierten? – *epistemic community* geteilten Theorie-referenz bemerkbar.

Auffällig bleibt aber, zugestanden, dass die Medienkulturwissenschaft in einem großen

nationalen Schub an Forschungsförderung zu *<Internet und digitaler Gesellschaft>* hart kämpfen musste, um überhaupt eine Nebenrolle zu spielen. Gleiches gilt für den Aufstieg der Digital Humanities, den man nicht hätte verschlafen können, wenn man denn die Methodenfrage als kreativen Unruheherd der Medienforschung begriffen hätte. Hätte, hätte, Drittmittelkette.

Aus einer defensiven Haltung allein, auch wenn sie der historisch-kulturwissenschaftlichen und politisch-kritischen Grundeinstellung entspricht, entsteht aber nichts Neues, das dem Neuen gerecht würde. Und ebendies scheint mir das methodische Problem aller gegenwärtigen Lagebeschreibungen von Medien, Vermittlung und Medialität zu sein: Sie sind durch das, was landauf, landunter so schlecht als *<Digitalisierung>* benannt wird, mit einer De-Assemblierung und Rekonfiguration ihres genuinen Erkenntnisgegenstandes konfrontiert worden. So erfasst und durchdringt Digitalität mittlerweile jede noch so kleine soziotechnische Praktik. Nicht weniger, sondern mehr Sozialität – gerade für die nicht-menschlichen Agent_innen – ist das Resultat dieser Form von *<Digitalisierung>*. Jenseits der Einzel- und Massenmedien ist eine sehr unbequeme Welt kleinster Vermittlungsschritte in mobilen, sozialen, digitalen Medien entstanden, mit der nicht nur schwer Schritt zu halten ist, sondern in der unsere Analysekompetenz gesamtgesellschaftlich viel schneller eingefordert wird. Nun muss man nicht auf jede laufende Kontroverse sofort eine schnellschüssige Antwort parat haben. Aber man sollte die eigenen Methoden auf dynamische und tendenziell unabsehbare Entwicklungen ausrichten. Nur so werden die Eskalationen gegenwärtiger digital-gesellschaftlicher Entwicklungen und ihre praxeologischen und kulturtechnischen Kontinuitäten kritisch darstellbar und medientheoretisch handhabbar.

Hand aufs Herz, liebe Leser_innen der ZfM: Wer von uns hat versucht, auf das Phänomen der Fake News eine zeitnahe methodisch-geleitete

Antwort zu geben,⁶ die zudem öffentlich vermittelbar wäre? Wer experimentiert zumindest mit digitalen Methoden,⁷ die bereits für die historische Erforschung des frühen World Wide Webs als unabdingbar scheinen? Wer richtet die genuine Eigenleistung medientheoretischer Darstellung auf die neuen infrastrukturellen Bedingungen digital vernetzter Medien aus, ohne ein schlichtes und überhastetes medientechnisches *<going native>* zu betreiben?

Allzu lange herrschte gegenüber solchen und anderen Fragen, die die klassische Trias von Medienanalyse, Mediengeschichte und Medientheorie betreffen, ein selbstgenügsames Pathos der Distanz. Der große Verdienst von Engemanns, Heilmanns und Sprengers Intervention liegt aber darin, sich mit einer solchen zukunftsverbauenden Haltung nicht zufriedenzugeben. Denn ihr Text, der in bester historisch-epistemologischer Tradition Bedingungen der Möglichkeit von Methoden eruiert, benennt einige Fallstricke sehr präzise. Digitale Methoden, wie sie international kreativ entwickelt werden, befinden sich in einem Machtgefälle zu den großen Medienagenturen, die sie operativ und kritisch analysieren.⁸ Gegenüber einer Sehnsucht nach Evidenz stellen Vorgehensweisen, die die Performanz von Wissen, seine medienmaterielle Konstitution und situierte praktische Verfertigung betonen, immer eine Provokation dar. «Don't go all the way», dieses unmittelbarkeits skeptische Motto der Soziologin Susan Leigh Star gegenüber «misplaced concretism», gilt auch für die kulturwissenschaftliche Medialitätsforschung.⁹ Aber können wir uns wirklich darauf beschränken, primär für die Medien der Methoden zuständig zu sein,¹⁰ also weiterhin vor allem versierte Beobachtung von (wissenschaftlicher) Beobachtung zu betreiben und Forschungsmedien zu erforschen, ohne sie selbst praktisch-reflexiv zu verwenden? Medienpraktiken lassen sich nur durch Medienpraktiken begreifen – dieser Nachvollzug gehört nicht nur zur Medienethnografie, sondern zu jeder

Praxisausbildung im Fach Medienwissenschaft integral dazu. Die Methodenfrage ist auch deshalb affektiv besetzt, weil Medienwissenschaft und Medientheorie ihre Rolle in einer wieder stärker interdisziplinär betriebenen Medienforschung jeweils neu finden müssen.

Die verspätete Rezeption der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) in Medien- und Kulturwissenschaft, die die drei Autoren zu Recht konstatieren, lässt sich bereits als interdisziplinäre Öffnung auf ein anderes Maß an Internationalität hin verstehen. Zwar mögen STS und ANT in der Tat «mitunter [...] ganz andere Ziele verfolgen».¹¹ Ich würde demgegenüber aber argumentieren, dass die Medienwissenschaft vergleichsweise lange für den Erkenntnisprozess gebraucht hat, dass die «neue Soziologie für eine neue Gesellschaft»¹² den epistemologischen Kern aller Filiationen von Medienforschung sogar vorrangig bearbeitet hat. Den Wechsel von «den Medien» auf Fragen technischer Vermittlung – die wiederum von sozialer, ökonomischer, juridischer Vermittlung untrennbar ist – musste die ANT dabei gar nicht mehr vollziehen. Sie hatte die Vermittlungsfrage schlicht in Gestalt verteilter Mediatoren und Operationsketten historisch und in ethnografischer Feldforschung vorgefunden – und auf dieser theoretisch-empirischen Basis ihre Programme und ein gegenstandsadäquates Vokabular entwickelt. Marianne de Laet und Annemarie Mol haben dieses Vorgehen pointiert: «[W]e mobilize empirical materials so as to make a set of theoretical points.»¹³ Nicht ein Medien-Werden, sondern ein multiples Mediatoren-Werden stand dabei im Vordergrund. Hinter diesen Diskussionsstand theoretischer Empirie kann auch die Medienkulturwissenschaft nicht mehr zurückfallen.¹⁴

Die leidenschaftliche Diskussion um die Modalitäten soziotechnischer Vermittlung, die ANT und STS in den 1980er und 1990er Jahre gekennzeichnet hat,¹⁵ ist für mich ein erstaunlicher Glücksfall der – durchgehend strittigen – Methodenentwicklung, die eng an

den empirisch vorgefundenen Gegenständen und deren semiotisch-materialen Relationen erfolgt und ein mediationstheoretisches Vokabular sui generis entwickelt. Die späte medienwissenschaftliche Aneignung im Kontext der Akteur-Medien-Theorie¹⁶ hat davon profitieren können – und wird aus der jetzigen Perspektive als ein bewusster Methodenimport verständlich.¹⁷ Über eine vergleichbare Beweglichkeit zugunsten verteilter Handlungsinitiativen bzw. *distributed agencies* muss die Forschung zu digitalen, agentischen Medien, «Medianten»¹⁸ und ihren Ökologien notgedrungen ermaßen verfügen, ob Post-ANT-inspiriert oder nicht.

Methoden sind also gerade anhand sich stetig wandelnder Erkenntnisgegenstände kein fixes Set an Praktiken, fungieren nie nach einem Schlüssel-Schloss-Prinzip, sind niemals bloß zu applizieren und bleiben im besten Falle immer offen. Für eine medienwissenschaftliche Grundausbildung werden sie sicher immer in etwas engere Bahnen gelenkt werden – aber auch hier wäre es fatal, die erfinderische Lehr- und Lernbarkeit von intermedialen analytischen Skills durch einzelmediale Vorgehensweisen zu ersetzen. Sequenzanalysefähigkeit, Kenntnis in Technik-, Wahrnehmungs- und Zeichentheorien, Medienökologie, Lektüre und Kontextualisierung medienhistorischer Quellen und Analysen von Medienproduktion, -distribution und -rezeption werden weiterhin zu den Grundlagen unseres Fachs gehören.

Wo stehen wir also und was könnte der Plan sein? Die Methodengesamtrechnung der Medienwissenschaft, das zeigt schon der Impuls zur Debatte, könnte auf der Höhe des Jahres 2020 weit positiver ausfallen als von ihren Initiatoren anfänglich gedacht. Unterschätzen wir also nicht die laufenden verteilten Anstrengungen, Methoden- und Theorieentwicklungen wieder stärker engzuführen. Der gemeinsame Nenner der bisherigen Debattenbeiträge von Birgit Schneider, Claus Pias, Erhard Schüttelpelz und

Patrick Vonderau (vgl. ZfM 21) besteht genau darin: Theorie- und Methodenentwicklung sind ko-konstitutiv. Es ist aber weder Zufall noch bleibendes Gesetz, dass hier die Impulse – zumal international – stärker von mediensozialwissenschaftlicher Seite ausgehen. Das betrifft auch ein anderes Verständnis von Empirie, als es Engemann et al. zugrunde legen: Empfohlen seien zu dessen Verständnis nicht nur die jüngeren praxistheoretischen Positionen¹⁹ und die internationale *digital sociology*,²⁰ sondern ebenso der mittlerweile zum soziologischen Klassiker avancierte Suhrkamp-Band zur *Theoretischen Empirie*.²¹ Medienkulturwissenschaft kann hier ruhig einmal wieder Parasit sein, wie sie es in der Gründungsphase vor allem den Philologien gegenüber auch war. Ihre genuine Eigenleistung in der Disziplinen-übergreifenden Medienforschung besteht ohnehin weniger in der Ausgestaltung von Methoden allein als in der – methodisch und historisch versierten – medientheoretischen Durchdringung unserer digitalen Gegenwart. Neue interdisziplinär gesuchte Wege und Ziele hierzu dürfen sich, zumal in Umbruchsphasen, durchaus unterscheiden.

1 Vinzenz Hediger: Methoden der Medienwissenschaft (nacher). Wiederholte Kranzniederlegungen am Grabe Friedrich Kittlers sind kein Plan, in:

Zeitschrift für Medienwissenschaft online, 30.4.2015, www.zfmedienswissenschaft.de/online/methodender-medienwissenschaft-nacher (11.2.2020).

2 Christoph Engemann, Florian Sprenger, Till A. Heilmann: Wege und Ziele. Die unstete Methodik der Medienwissenschaft, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Nr. 20, 2019, 151–161.

3 Monika Büscher, John Urry, Katian Witchger (Hg.): *Mobile Methods*, New York, Abingdon 2010; Celia Lury, Nina Wakeford (Hg.): *Inventive Methods. The Happening of the Social*, New York, Abingdon 2012; Noortje Marres, Esther Veltevred: Scraping the Social? Issues in Real-time Social Research, in: *Journal of Cultural Economy*, Bd. 6, Nr. 3, 2013, 313–335; Richard Rogers: *Digital Methods*, Cambridge 2013; Tristan Thielmann: *Mobile Medien*, in: Jens Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart 2014, 350–359; Noortje Marres, Carolin Gerlitz: *Interface Methods. Renegotiating Relations Between Digital Social Research, STS and Sociology*, in: *The Sociological Review*, Bd. 64, Nr. 1, 2016, 21–46; Celia Lury u. a. (Hg.): *Routledge Handbook of Interdisciplinary Research Methods*, New York, Abingdon 2018; Noortje Marres, Michael Guggenheim, Alex Wilkie (Hg.): *Inventing the Social*, Manchester 2018; Michael Dieter u. a.: *Store, Interface, Package, Connection. Methods and Propositions for Multi-Situated App Studies*, in: *Working Paper Series CRC Media of Cooperation*, Nr. 4, 2018, www.mediacoop.uni-siegen.de/wp-content/uploads/Working-Paper-Series-No-4.pdf (11.2.2020); Richard Rogers: *Doing Digital Methods*, London u. a. 2019.

4 Vgl. u. a. die Beiträge der Buchreihe «Locating Media» im transcript-Verlag.

5 Jens Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart 2014; Kathrin Peters, Andrea Seier (Hg.): *Gender & Medien-Reader*, Berlin, Zürich 2016; Andreas Ziemann (Hg.): *Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader*, Wiesbaden

2019; Heiko Christians, Matthias Bickenbach, Nikolaus Wegmann (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Bd. 1/2, Köln u. a. 2015/2018.

6 Liliana Bounegru u. a. (Hg.): *A Field Guide to «Fake News» and Other Information Disorders. A Collection of Recipes For Those Who Love to Cook with Digital Methods*, Amsterdam 2019 [2017], fakenews.publicdatalab.org (11.2.2020).

7 Anne Helmond: *Historical Website Ecology. Analyzing Past States of the Web Using Archived Source Code*, in: Niels Brügger (Hg.): *Web 25. Histories from the First 25 Years of the World Wide Web*, New York 2017 (Digital Formations, Bd. 112), 139–155; Maria Eriksson u. a.: *Spotify Teardown. Inside the Black Box of Streaming Music*, Cambridge, London 2019.

8 Zugleich weiß niemand besser um dieses Machtgefälle als Praktiker_innen digitaler Methoden, die mit API-Politiken und anderen Schließungen des Feldes hands-on zu tun haben. Vgl. Dominique Boullier: *Big Data Challenges for Social Sciences: From Society and Opinion to Replications*, in: *ISA eSymposium for Sociology*, Bd. 7, Nr. 2, 2017, 1–17.

9 Susan Leigh Star: *Misplaced Concretism and Concrete Situations. Feminism, Method, and Information Technology*, in: Geoffrey C. Bowker u. a. (Hg.): *Boundary Objects and Beyond. Working With Leigh Star*, Cambridge, London 2015, 143–167; Nina Wakeford: *Don't Go All the Way. Revisiting «Misplaced Concretism»*, in: ebd., 69–83.

10 Engemann, Heilmann, Sprenger: *Wege und Ziele*, 159.

11 Ebd., 159.

12 Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt / M. 2010.

13 Marianne de Laet, Annemarie Mol: *The Zimbabwe Bush Pump. Mechanics of a Fluid Technology*, in: *Social Studies of Science*, Bd. 30, Nr. 2, 2000, 225–263, hier 255.

14 Vgl. die angekündigte internationale Neudiskussion der ANT-Methoden in Anders Blok, Ignacio Farias, Celia Roberts (Hg.): *The Routledge Companion to Actor-Network Theory*, New York, Abingdon 2019.

15 Vgl. Sebastian Gießmann, Nadine Taha: «Study the unstudied». Zur medienwissenschaftlichen Aktualität von Susan Leigh Stars Denken, in: Susan Leigh Star: *Grenzbjekte und Medienforschung*, Bielefeld 2017 (Locating Media | Situierete Medien, Bd. 10), 13–81, hier 27 ff.

16 Tristan Thielmann, Erhard Schüttpeitz (Hg.): *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013.

17 Es bleibt einer zukünftigen Wissenschaftsgeschichte überlassen, dies als Stärke oder Schwäche der Medientheorieentwicklung am Anfang des 21. Jahrhunderts zu interpretieren.

18 Arjun Appadurai: *Mediants, Materiality, Normativity*, in: *Public Culture*, Bd. 27, Nr. 2, 2015, 221–237.

19 Hilmar Schäfer (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld 2016. Vgl. Sebastian Gießmann: *Elemente einer Praxistheorie der Medien*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 19, 2018, 95–109; Ulrike Bergermann u. a. (Hg.): *Connect and Divide. The Practice Turn in Media Studies*, Berlin, Zürich 2020 (Medienwissenschaftliches Symposium der DFG, Bd. 3, im Erscheinen).

20 Stellvertretend für viele: Noortje Marres: *Digital Sociology. The Reinvention of Social Research*, Cambridge, Malden 2017.

21 Herbert Kalthoff, Stefan Hirschauer, Gesa Lindemann (Hg.): *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*, Frankfurt / M. 2008.



Ian Waelder: *Zisbi Sleeping*, aus der Serie *Looking, Finding, Living Sharing*
Fotografie, 2019

METHODEN SIND POLITISCH

von ANNA TUSCHLING

Wissenschaftliche Methoden sind genauso wenig neutral wie alle anderen Mittel bzw. Medien. Die Methodenfrage, die Christoph Engemann, Till A. Heilmann und Florian Sprenger für die Medienwissenschaft aufgeworfen haben, ist deshalb mindestens so sehr eine politische Frage wie diejenige nach den Theorien, auf die man sich als Fach und Community beziehen will. Und dies gleich in mehrfacher Hinsicht: Zum einen stehen bestimmte Methoden oder gar methodische Exaktheit¹ in vielen Kontexten immer noch für Wissenschaftlichkeit als solche. Methoden erhalten daher – ob uns dies nun gefällt oder nicht – zunehmend wissenschaftspolitische Bedeutung, die nicht zuletzt Anlass für unsere Debatte ist.² Zum anderen erfordern der neue Populismus und Rechtsradikalismus³ es, die wichtige rationalismus- und vernunftkritische Tradition des Fachs entschieden der absoluten Irrationalität entgegenzuhalten, die sich aufs Neue breit macht. Aufgrund der stattfindenden Verschiebungen in Gesellschaft und Politik wäre es darum wichtig, die medienwissenschaftliche Kritik der technischen Vernunft gemeinsam methodisch auszuweisen. Medien bestimmen frei nach den medienarchäologischen Grundannahmen unsere Lage immer noch und sogar umfassender denn je. Im Zeitalter des «Integrierten Weltweiten Kapitalismus» (Félix Guattari) und der Plattformen mit ihrem nimmermüden *capturing* scheint es nicht übertrieben, das unheimlich gute Zusammenspiel von Technik und

Gesellschaft deshalb verstärkt anzugehen. Hierbei stellt sich die Methodenfrage ebenfalls, teilen sich Politik, Wirtschaft, Computerindustrie und Wissenschaft doch mittlerweile im und als Datenumhandling gerade ihre Methoden. Die Enthüllung der Übergänge zwischen Persönlichkeitspsychologie/Wirtschaftsforschung und Cambridge Analytica⁴ oder das gravierende Problem des rassistischen Bias sogenannter intelligenter Systeme⁵ sprechen zunächst einmal vor allem für eine medienwissenschaftliche Methodenreflexion als *Methodenkritik*.

Die Fülle und Verfügbarkeit digitaler Daten stellen in der Geschichte wissenschaftlicher Methoden Versprechen und Gefahr in einem dar. Gleichen insbesondere soziale Netzwerke und die von ihnen eingesammelten Daten und Metadaten geradezu einem wissenschaftlichen Schlaraffenland der quantitativen Forschung und selbstlernender Systeme, so ist ihre Verwendung wissenschafts- und datenschutzpolitisch doch äußerst bedenklich.

Gleichwohl schließt eine solche Methodenkritik keineswegs aus, die eigenen Methoden stärker zu explizieren sowie sie gerade in der gegenwärtigen Situation um neue Ansätze zu erweitern. Vor allem aber arbeitet ein selbstbestimmter und kritischer Umgang mit Methoden der populistischen Verleugnung wissenschaftlicher Grundsätze der Transparenz und Nachvollziehbarkeit entgegen. Er kann sinnvoll an Projekte der Wissenschaftsforschung und Kritischen Theorie

anschließen, die bedenken, dass und warum eine sich als transparent verstehende Wissenschaft in der bestehenden Gesellschaft Hand in Hand geht mit ihrem Gegenteil, ohne dass die Möglichkeiten und Einsichten wissenschaftlicher Forschung darum als solche in Abrede zu stellen wären.

Wider den Methodenzwang

Wissenschaft und Universität sind – so der Konsens spätestens seit 1968 – gerade keine vollkommen unabhängigen Akteure, die der übrigen Gesellschaft entzogen bleiben.⁶ Kontroversen um die gesellschaftliche Funktion von Wissenschaft gestalteten sich dabei nicht selten und nicht zufällig als Methodenstreitigkeiten. Michael Hagners Hommage an Paul Feyerabends klassische Ein-Buch-Intervention *Wider den Methodenzwang*⁷ stellt in diesem Zusammenhang klar: «Feyerabends Essay bedeutete die Aufkündigung eines über mehrere Jahrzehnte hinweg gepflegten Bündnisses zwischen Wissenschaft und Demokratie.»⁸ Verstanden insbesondere die sogenannten *hard sciences* sich nach ihrer Ausdifferenzierung im langen 19. Jahrhundert spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts als autonom und politisch unbeteiligt, so gehen die Kritische Theorie, die feministische Wissenschaftsforschung und eben Feyerabend gegen dieses Selbstbild an. Für die Medienwissenschaft ist Hagners Situierung der Methodendebatte um und nach Feyerabend genauso zutreffend wie für die Wissenschaftsgeschichte. Dabei interessiert weniger, dass und wie das Werk zum Inbegriff einer bestimmten Gegenkultur rund um den Suhrkamp-Verlag wurde, als vielmehr die von Hagner herausgearbeiteten Parallelen und Unterschiede zur gegenwärtigen Situation der Kultur- und Geisteswissenschaften. *Wider den Methodenzwang* ist Programm und ein wesentlich treffenderer Titel als derjenige der englischen Ausgabe, *Against Method*.⁹ Feyerabends dadaistisch-anarchistische Kritik an Methodik zielt schließlich nicht so sehr auf die Abschaffung wissenschaftlicher Methoden als vielmehr auf

deren Vervielfältigung. Präsentiert sich das methodische *anything goes* eines Feyerabend auch zunächst einmal lediglich als quasi-humorvolle Intervention ohne dogmatischen Anspruch, so trifft sie die wissenschaftliche Rationalität der Zeit doch in ihrem Innersten.¹⁰ Wissenschaftlichkeit zeichnete sich ihrem eigenen Verständnis nach durch nicht-instrumentelles Streben nach Wahrheit und ein methodisches Vorgehen aus, das zu reproduzierbaren Ergebnissen führt:

Demnach gründete ihre prinzipielle Überlegenheit allen nicht-wissenschaftlichen Lehren gegenüber darin, dass Letztere durch ideologische Prämissen und Interessen kontaminiert seien und methodisch einwandfreies Arbeiten von vorneherein unmöglich machten, während wissenschaftliche Forschung durch ein wertfreies Streben nach Wahrheit ausgezeichnet sei.¹¹

Anders als Hagners Porträt es nahelegt, beginnt die kritische Auseinandersetzung mit der vermeintlich unabhängigen Empirie moderner Wissenschaft jedoch wesentlich früher und erreicht bei Theodor W. Adorno einen Höhepunkt. Bereits die Kontroverse zwischen Karl Popper und den Vertretern der Frankfurter Schule hatte vor allem methodologische Prinzipien zum Gegenstand.¹² Der sogenannte Positivismusstreit behandelte im Kern die Möglichkeit und Unmöglichkeit einer neutralen oder wertfreien Wissenschaft, deren Ideal in der Soziologie bis auf Max Weber zurückgeht. Um mit einer vereinfachten Vorstellung wissenschaftlicher Neutralität und Wertfreiheit zu brechen, arbeitet Feyerabends Erkenntnistheorie Hagner zufolge darauf hin, die Grenzen zwischen Wissenschaft und Nichtwissenschaft bis hin zu Animismus und Aberglaube gezielt zu verwischen. Feyerabend macht sich an den Nachweis, dass Wissenschaft mitnichten so «wertneutral, geordnet und rational» und damit unabhängig sei, wie sie sich gern gebe.¹³ Suggestiert wurde mit dem historischen Bündnis zwischen Demokratie und wissenschaftlicher Forschung nämlich das «Ethos einer autonomen

Wissenschaft», für das es allerdings historisch bedingte, sehr gute Gründe gab.¹⁴ So waren etwa Vertreter der Relativitätstheorie und Quantenmechanik sowohl antisemitischer Verunglimpfung im Nationalsozialismus ausgesetzt als auch politischer Repression im Stalinismus¹⁵ – mit der Konsequenz, «dass Soziologen und Wissenschaftsphilosophen sich an die Ausarbeitung epistemischer Parameter und sozialer Normen machten, um das Ethos einer autonomen Wissenschaft zu begründen».¹⁶ Hierzu zählt neben den Überlegungen von Ludwik Fleck, Robert K. Merton und Michael Polanyi vor allem auch Karl Poppers «Methode der Falsifikation».¹⁷

Ist es auch nachvollziehbar, dass unterschiedliche politische Erfahrungen den legitimen Wunsch nach einer neutralen Wissenschaft befördert haben, so heißt dies weder, dass die Extreme sich gleichen, noch dass man bei der Wissenschaft als gesellschaftlich unberührtem Zwischenraum verbleiben kann, wie Popper es hoffte. Erneuerungen kritischer Theorie sehen es vor diesem Hintergrund mehr denn je als ihre Aufgabe an,

[e]ine Philosophie zu formulieren, die die Erfahrungen von Auschwitz und GULAG, Senfgas und Agent Orange, Little Boy und Fat Man in ihren Begriff aufnimmt, ohne sie im Begriff zu versöhnen, aber auch ohne darüber zu zerbrechen, eine Philosophie also, die angesichts der objektiven Unvernunft der Realität an der Möglichkeit der Vernunft festhält [...].¹⁸

Medienwissenschaftliche Methoden können hieran bereits insofern anschließen, als dass sich diese Verbindung aus Rationalität mit ihrer Kehrseite immer wieder und vermehrt in technischen Vorhaben, Schnittstellen, Infrastrukturen und medialen Praktiken manifestiert.

Empirie versus Theorie?

An Poppers Wissenschaftstheorie und kritischem Rationalismus zeigt sich der unausgesprochene Pakt der Wissenschaft mit modernen Demokratien besonders deutlich. Eine ausführlichere

Beschäftigung mit dem kritischen Rationalismus würde sich im Übrigen bereits deshalb lohnen, weil er in schematisierter Form noch immer das wissenschaftstheoretische Rückgrat für – unter anderem – weite Teile der quantitativen Verhaltenswissenschaften bildet, die in den letzten Jahren in der KI, im *Affective Computing* und mit sensorischen Medien auf eine neue technische und d. h. auch methodische Basis gestellt wurden.

Ging es der Kritischen Theorie im Positivismusstreit auch nicht zuletzt darum, die behauptete Wertfreiheit der Wissenschaft als Schein zu entlarven, so zeugt Adornos Bezugnahme auf Popper gleichzeitig immer wieder von einer Achtung, die sich auch als Anerkennung des Wunsches verstehen lässt, die Wissenschaft aufgrund ähnlicher politischer Erfahrungen zu einer Art neutralem Terrain zu erklären. Gleichwohl treten die großen Unterschiede zwischen den Positionen desto stärker zu Tage, je mehr auf der einen Seite die Kritische Theorie einen funktionalen begrifflichen Zugang zum Verständnis der Gesellschaft fordert und auf der anderen Seite Popper und seine Schüler den Objektivitäts- und Wissenschaftsbegriff für ein bestimmtes empirisches und d. h. spezielles methodisches Vorgehen reservieren. Nimmt Popper, der sich stets dagegen verwahrte, Positivist genannt zu werden, auch keine einfache Wertfreiheit der Forschung an, so vertritt er doch die Auffassung, man könne «rein wissenschaftliche» von «außerwissenschaftlichen» Werten trennen.¹⁹

Es greift dennoch zu kurz, in dieser historischen Konstellation gleichsam die zwei Pole Theorie (Adorno) versus Methode (Popper) verkörpert zu sehen. Schließlich fußen die Forschungen des Frankfurter Instituts für Sozialforschung zu Autoritarismus und Antisemitismus sowie Adornos Studien über den autoritären Charakter auf großen Mengen an empirischem Material. Adornos Beiträge zur Ästhetik sind außerdem nicht ohne die eigene musikalische Praxis zu denken, wohingegen Popper sich in

seinen Werken selbst de facto fast ausschließlich theoretisch betätigt. Im Positivismusstreit macht Adorno immer wieder darauf aufmerksam, dass auch in Zeiten ermatteter Diskussion unterschiedliche Gegenstände unterschiedliche Methoden verlangen und keineswegs jede Empirie unabhängig, neu und ergebnisoffen zu nennen ist. «[N]ach der Enttäuschung sowohl an der geisteswissenschaftlichen wie an der formalen Soziologie» bevorzuge man die empirische Soziologie, so Adorno.²⁰ Seine Begründung für diesen Erfolg sollte man angesichts der ungethemten Digitalisierungswut nicht vorschnell als skeptischen Grundton der Kritischen Theorie abtun, denn «praktische Verwertbarkeit» und «Affinität zu jeglicher Verwaltung» spielen sicherlich auch heute bei den Data Sciences keine geringe Rolle, ungeachtet aller Betonung ihrer Verpflichtung zu einer nachdrücklichen *openness* bzw. einer politisch-wissenschaftlichen Offenheit, wie sie in den Programmen des Open Access und der Open Sciences ausgeflaggt wird.²¹

Wissenschaftsreflexion, nicht Mythologisierung

Feyerabend wiederum karikiert den Ernst beider Parteien des Positivismusstreits, indem er das Spielerische am Wissenserwerb und auch das Unwissenschaftliche als Wissensformen verstehen will. Klingt dies zunächst einmal heiter und befreiend, so birgt sein Programm eine Problematik, die in den letzten Jahren zugenommen hat. In der Rückschau auf die Methodendebatte um Feyerabend lässt sich nämlich eine übergroße Nähe der treffenden Wissenschaftsreflexion zum Mythos nachvollziehen, die heute brisanter ist als zuvor bei Feyerabend. Wenn sich für Feyerabend die Dinge «wie in einer früh- und neuzeitlichen Wunderkammer»²² alle auf derselben Ebene wiederfinden, wenn wissenschaftliche Gesetzmäßigkeit und magische Deutung beide als gleichberechtigte Wissensformen gelten, dann fällt mit dem Unterschied zwischen Wissenschaft

und Glauben eben auch unweigerlich derjenige zwischen nachvollziehbarer Erkenntnis und schlichter Behauptung: «Es gibt also keinen klar formulierbaren Unterschied zwischen Mythen und wissenschaftlichen Theorien.»²³

Feyerabend, so analysiert Hagner treffend, könnte und würde in letzter Konsequenz nicht zwischen antibiotischer und homöopathischer Behandlung, nicht zwischen Atomen und Göttern unterscheiden wollen: «An diesem Punkt wird Feyerabends Argumentation heikel, und zwar in epistemologischer wie in politischer Hinsicht.»²⁴ Hagner vollzieht an dieser Stelle etwas, das für lange Zeit in der Kultur- und auch in der Medienwissenschaft wenig üblich war, in der gegenwärtigen Situation aber für sich genommen als methodische Haltung verstanden werden muss, indem er die wissenschaftliche Erklärung verteidigt. Insgesamt plädiert er für einen «notorisch revisionsbereiten und skeptischen Umgang mit den Wissenschaften», lehnt die restlose Diskursivierung ihrer Gegenstände und vor allem ihre Remythologisierung aber ab: «Politisch kann es verheerend sein, weil sich der Rechtspopulismus des <Anything goes> und der Bezeichnung von Wissenschaft als Mythos mit oder ohne Bezug auf Feyerabend bedient, um den ihm verhassten Blick auf die Welt zu denunzieren.»²⁵

Wenn wir also den Methodenbegriff so ausweiten, dass er über die Wissenschaft hinaus – mit oder ohne Feyerabend – für viele weitere Verfahren wie etwa Beschwörungen und religiöse Praktiken gilt, dann wird es schwer, zwischen nachvollziehbarem Ergebnis (zählen von Anwesenden bei Inaugurationen z. B.) und Behauptung (gewünschten Mengen bei Inaugurationen) zu unterscheiden. Deswegen kann die im Rahmen eines kritischen Vorhabens zu leistende Reflexion der technischen Vernunft und d. h. auch die Wissenschaftsreflexion nicht mehr darin bestehen, den Wissenschaften alle möglichen anderen, nicht überprüfbar – und damit nicht kritisierbaren – Verfahren zur Seite zu stellen,

wie es Feyerabend in ersten Schritten getan hat. Methodenkritiken und die Arbeit am Wahrheitsbegriff der Wissenschaft sind anders politisch gerahmt als zu Zeiten Feyerabends. Insbesondere sind sie heute gefordert, sich deutlich von populistischer Vereinnahmung abzusetzen.

Fazit

«Against Method» ist nicht meine Devise, zumal es streng genommen keine Wissenschaft ohne Methode gibt oder wenigstens nicht geben sollte. Wenn in den Geistes- und Kulturwissenschaften von Methoden die Rede ist, meint dies jedoch in den meisten Fällen ein bestimmtes Set an Methoden, nicht selten quantitativer Art. Insofern lässt sich festhalten, dass es zwar keine Wissenschaft ohne Methode gibt, man jedoch durchaus von empirischen Disziplinen im engeren Sinne sprechen kann. Zu diesen Disziplinen gehört die Medienwissenschaft bislang aufgrund ihrer eigenen Methoden, Ansätze und Theorien mit guten Gründen allenfalls in Teilen. Wissenschaftspolitisch handelt es sich bei der Methodenfrage mehr denn je um eine Art Gretchenfrage, denn für viele Wissenschaften hängt ihr Wissenschaftsverständnis – und in ihren Augen damit Wissenschaftlichkeit als solche – an der Kenntnis und Passung der genutzten Methoden. Die von einigen Kolleg_innen geforderte Offenheit in Sachen Methoden sowie der Ruf nach einer neuen Selbstverständlichkeit, methodisch divers zu arbeiten, sind m. E. mit gewissen Risiken verbunden. Ich bin aus einer quantitativen Wissenschaft – der Psychologie – in die Medienwissenschaft gewechselt. Zu meiner Methoden- ausbildung gehörten die durch den <Bortz> vermittelten statistischen Methoden²⁶ und IBMs Statistik-Tool SPSS, die für Kolleg_innen aus den quantitativen Human- und Sozialwissenschaften bis heute nicht aus ihrem Forschungsalltag wegzudenken sind.²⁷ Im Anschluss an meine quantitative Orientierung habe ich genauso intensiv die qualitativen Methoden der Kulturpsychologie

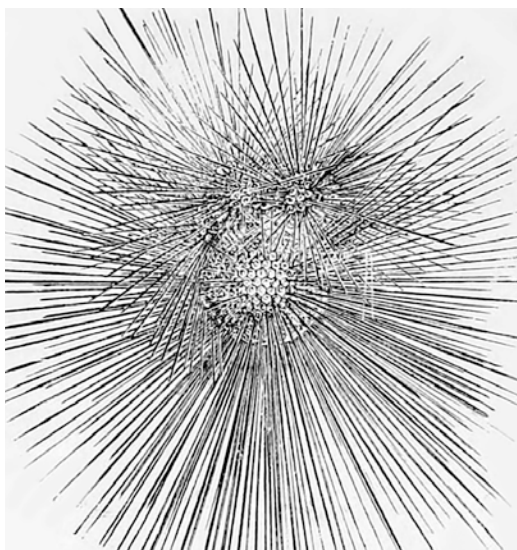
und Ethnopschoanalyse nachvollzogen. Deswegen verfolge ich die Methodendiskussion in unserem Fach mit Freude, aber nicht frei von Unbehagen. Aus eigener Erfahrung weiß ich, wie tief etwa in den Humanwissenschaften die Wahl der Methode – ob nun quantitativer oder qualitativer Art – und die Auffassung von dem, was Empirie ist, in das jeweilige Wissenschaftsverständnis hineinreichen. Ich weiß aus der eigenen Forschung zudem, wie verpflichtend und umfassend sowohl quantitative als auch qualitative Methoden in der Aneignung wie in der Ausführung sein können. Auch habe ich in Labor und Experiment konkret gesehen, wie sehr sie das jeweilige Untersuchungsobjekt wenigstens prägen, wenn nicht gar formen. Methoden (im engeren Sinn) sind deshalb keine *add-ons*. Sie können und sollen, wenn sie ernsthaft angewandt werden, epistemologische und theoretische Arbeiten nicht einfach ergänzen, sondern sie enthalten nicht selten einen eigenen Gegenstand und führen entsprechend zu eigenen Ergebnissen.

Sollte die Medienwissenschaft auch davon absehen, sich schlicht und einfach zu einer empirischen Disziplin unter anderen zu erklären – von denen es gerade unter Bedingungen der Digitalisierung im Übrigen mehr als genug gibt –, so tut sie m. E. gut daran, ihren Umgang mit den wissenschaftlichen Methoden im engeren Sinne selbstbestimmt und kritisch zu gestalten. Wir benötigen sowohl Methodenkritik als auch neue und explizierte Methoden, die weder in einem starren Set an Tools noch in einem unkritisch pluralen Methodenbegriff aufgehen. Nicht zuletzt bleibt festzustellen, dass die Problematik der Fülle und Verfügbarkeit großer Mengen digitaler Daten, die die quantitative Forschung beflügeln und zugleich politisch brisant werden lassen, eine große Chance gerade für die nicht quantitative, kritische Erforschung digitaler Umgebungen bietet.

- 1 Vgl. für die Genese: Markus Krajewski: Genauigkeit. Zur Ausbildung einer epistemischen Tugend im (langen) 19. Jahrhundert, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 39, 2016, 211–229.
- 2 Vgl. Christoph Engemann, Till A. Heilmann, Florian Sprenger: Wege und Ziele. Die unstete Methodik der Medienwissenschaft, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 20, 2019, 150–161.
- 3 Vgl. vorausschauend: Theodor W. Adorno: *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus*. Ein Vortrag, Berlin 2019.
- 4 Paul Lewis u. a.: Cambridge Analytica academic's work upset university colleagues, in: *The Guardian*, 28.3.2018, www.theguardian.com/education/2018/mar/24/cambridge-analytica-academics-work-upset-university-colleagues (13.1.2020); University of Cambridge, Psychometrics Centre: Short Personality Test, siehe discovermyprofile.com/ (11.2.2020).
- 5 Simone Browne: Digital Epidermalization: Race, Identity and Biometrics, in: *Critical Sociology*, Bd. 36, Nr. 1, 2016, 131–150.
- 6 Vgl. die ZfM-Online-Debatte über Free Speech und rechten Populismus, www.zfmedienwissenschaft.de/online/debatte/free-speech-und-rechter-populismus (11.2.2020).
- 7 Paul Feyerabend: *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt/M. 1976.
- 8 Michael Hagner: Wider den Populismus. Paul Feyerabends dadaistische Erkenntnistheorie, in: *Zeithistorische Forschungen*, Nr. 14, 2017, 369–375, hier 371.
- 9 Paul Feyerabend: *Against Method*, London 1975.
- 10 Vgl. Hagner: Wider den Populismus, 370.
- 11 Ebd., 370 f.
- 12 Theodor W. Adorno u. a.: *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, München 1972.
- 13 Hagner: Wider den Populismus, 371.
- 14 Ebd., 372.
- 15 Vgl. als Reaktion auf die Extreme Hannah Arendts praktisch-philosophischen Demokratieentwurf, dies.: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1998.
- 16 Hagner: Wider den Populismus, 372.
- 17 Ebd.
- 18 Marc Nicolas Sommer: *Das Konzept einer negativen Dialektik*, Tübingen 2016, 1.
- 19 Karl R. Popper: Die Logik der Sozialwissenschaften, in: Adorno u. a.: *Der Positivismusstreit*, 103–123, hier 114.
- 20 Theodor W. Adorno: *Soziologie und empirische Forschung*, in: ders. u. a.: *Der Positivismusstreit*, 81–101, hier 84.
- 21 Ebd.
- 22 Vgl. Hagner: Wider den Populismus, 372.
- 23 Paul Feyerabend: *Wider den Methodenzwang*, 15. Aufl., Frankfurt/M. 2018, 385.
- 24 Hagner: Wider den Populismus, 373.
- 25 Ebd.
- 26 Jürgen Bortz, Christof Schuster: *Statistik für Human- und Sozialwissenschaftler*, 7. Aufl., Berlin 2016.
- 27 Siehe zur Digitalisierung dieser Wissenschaften mit weit gediehenem Methodenarsenal die Arbeit des Leibniz Instituts für Sozialwissenschaften: www.gesis.org/forschung/forschungsdatenmanagement (14.2.2020).

DIFFRAKTION, INDIVIDUATION, SPEKULATION

von JULIA BEE / JENNIFER EICKELMANN / KATRIN KÖPPERT



DIFFRAKTION, ODER: WIE DIE BEUGUNG DER METHODENFRAGE DIE FRAGE DER METHODE VERÄNDERT

Feministische Verantwortlichkeit erfordert ein Wissen, das auf Resonanz und nicht auf Dichotomie eingestellt ist.¹

Das ökonomische wie politische Begehren² nach insbesondere disziplinär rückgebundenen methodischen Verfahrensweisen wirft Fragen nach Anerkennungsordnungen auf. Kaum abzustreiten ist, dass die aktuelle Situation disziplinäre Fachverständnisse offenkundig werden lässt, die mit Grenzziehungen und (De-)Legitimationen

wissenschaftlicher Praxis einhergehen. Mein Beitrag zu diesem Text positioniert sich als transdisziplinäre und gender-/queertheoretische Perspektive zwischen Medienwissenschaft und Soziologie. Er folgt der Method(ologi)e der Diffraction, auch wenn die Produktivität dieses Ansatzes wohl nur angedeutet werden kann. Ausgehend von der Annahme, dass auf Grenzen angewiesene Eindeutigkeiten auf komplexen Interferenzen beruhen, wird der Versuch unternommen, Prozesse der Grenzziehung zum Gegenstand zu machen.³ Das scheint nicht zuletzt deswegen produktiv, da die Sozialwissenschaften nicht selten als Abgrenzungsfolie medienwissenschaftlicher Vergewisserungen angeführt werden.⁴ So können zum einen Grenzziehungsprozesse thematisiert und zum anderen Vorschläge für andere Zukünfte gemacht werden.

Das Subjekt des Methodendiskurses

In den Sozialwissenschaften gehören <Methodenfragen> längst zu einem zentralen Bereich. Methodenschulen erfüllen die Funktion, in Lehrbüchern präsentierte Verfahrensweisen innerhalb sozialwissenschaftlicher Disziplinen und durchaus auch darüber hinaus zu verbreiten – als <Methodenexporte>.

Die Frage, wie Theorie zur Anwendung gebracht werden kann und soll, ist dabei bereits dermaßen spezialisiert, dass bestimmte epistemologische Grundannahmen zwar unweigerlich mitlaufen, aber in manchen Methodendiskursen

nur selten zur Diskussion stehen. Auf entsprechende Situierungen wird leider vielerorts verzichtet, was es deutlich zu problematisieren gilt. Aber es wäre zu kurz gegriffen zu behaupten, in diesem Rahmen würden zuvorderst instrumentelle Fixierungen vorgenommen.⁵ Innerhalb soziologischer Methodendebatten, insbesondere im Kontext der qualitativen Forschung, gelten Abweichungen von <idealtypischen> Verfahrensweisen, je nach Situation und Material, sehr wohl als legitim, zum Teil sogar als unausweichlich. Diese methodischen Spielräume werden in sozialwissenschaftlichen Methodendiskursen zuvorderst unter Rekurs auf die Figur der <Reflexivität> thematisiert, die auch in der Medienwissenschaft relevant ist und von unterschiedlichen Stimmen aufgerufen wird. Mit Blick auf die Funktion des Begriffs in der Soziologie ist jedoch festzustellen, dass die Spiegelung von Setzungen und Festschreibungen im Kontext empirischer Forschungsdesigns unter Rekurs auf die Figur der <Reflexivität> ebendiese zwar idealerweise sichtbar macht, aber eben auch selten Anderes evoziert. Vor dem Hintergrund repräsentationskritischer Ansätze im Allgemeinen und im Zuge einer Methodologie der Diffraktion im Besonderen lässt sich die Figur der Reflexion bzw. Reflexivität also insbesondere deswegen problematisieren, da sie nicht etwa an anderen Zukünften, sondern an der Spiegelung des Immergleichen orientiert ist. Mit der Metaphorik der Diffraktion hat Donna J. Haraway eine Denkweise vorgeschlagen, welche in Abgrenzung zur Metaphorik des Spiegels die Dinge anders zur Erscheinung bringt. Diese Denkweise wäre eine gewinnbringende Alternative für Methodendebatten sowohl in der Medienwissenschaft als auch in den Sozialwissenschaften, denn: «[...] reflexivity is not enough to produce self-visibility».⁶ Um diese Setzungen zu problematisieren, reicht eine Unmittelbarkeitskepsis, wie sie in medienwissenschaftlichen Diskursen fest etabliert ist, nicht aus, da hier gerade *keine* Unmittelbarkeit behauptet

wird. Es geht um ein anderes Problem: In der empirischen Sozialforschung wird wissenschaftliche Praxis zumeist als Zusammenkunft eines forschenden Subjekts und eines zu erforschenden Objekts konzeptualisiert, wobei das forschende Subjekt sich im Prozess als Problem erweist. Vermeintliche Defizite wie Willkürlichkeit, Affizierbarkeit und zum Teil auch Unkontrollierbarkeit werden (im deutschsprachigen Diskurs) häufig als Problem der Vermittlung begriffen, wobei ebenjene Vermittlung auf das involvierte Subjekt zurückgeführt wird. Mithilfe von Methoden wird in die Zusammenkunft von forschendem Subjekt und zu erforschendem Objekt eine (wie auch immer geartete und zum Teil auch nur rhetorische) Rationalität implementiert: Verfahrensspezifikationen regulieren das forschende Subjekt und damit die wissenschaftliche Praxis selbst.⁷ Jenseits der Frage, ob methodische Regulierungen abzulehnen oder zu verteidigen sind, sind Weiterentwicklungen der Debatte insbesondere dann zu erwarten, wenn die Frage der Methoden nicht etwa zur Entscheidung zwingt, ihnen entweder grundsätzlich zu misstrauen⁸ oder sie als «Problemlöser» zu überschätzen,⁹ sondern alternative Methodenverständnisse entwickelt werden – und das meint auch «die Imagination der Zukünftigkeit von Vergangenheit in der Gegenwart», wie Katrin Köppert in ihrem Beitrag betont. Die dualismus- wie subjektkritischen Einsätze der feministischen Theorie versprechen alternative Sichtweisen, die Auswege aus einer verengten Methodendebatte bieten können. Die Beugung eben jenes Dualismus im Sinne der von Haraway vorgeschlagenen Heuristik der Diffraktion kann so beispielsweise zutage fördern, dass wir es hier zwar mit gegenläufigen Bewertungen der regulativen Kraft von Methoden zu tun haben, diese allerdings *gleichermaßen* an der Re-Souveränisierung von Subjektivität arbeiten. Während eine grundsätzliche Methodenskepsis an der Re-Souveränisierung von Subjektivität mithilfe der *Befreiung von Methoden* arbeitet,

leistet der Diskurs, der Methoden als notwendiges Regulativ begreift, der Re-Souveränisierung von Subjektivität *mithilfe von Methoden* Vorschub. Letztlich sind beide auf einer «vehement verteidigten Subjektposition»¹⁰ basierenden Positionen miteinander verschränkt. Denn die Komplexität der Methodenfrage wird zugunsten der Gegenüberstellungen von Zwang/Freiheit bzw. Problem/Lösung verengt, die sich nicht zuletzt in Subjektivitätsvorstellungen materialisiert.

So betrachtet lässt sich auch die politische Dimension der Debatte besser darstellen: Denn Methodendiskurse dienen auch einer Art der Profilierung im wissenschaftlichen Feld, die das Phantasma souveräner Verfügungsgewalt reproduziert: entweder über sich selbst bzw. über Theorien (jenseits methodischer Zwänge¹¹) oder eben über Methoden (im Sinne der «reflektierten» Anwendung von Verfahrensweisen und damit «prozeduraler Legitimation»¹²).

Entsprechend scheint die Frage vielversprechend: Was, wenn das Methodenproblem nicht als genuines Problem der Verfahrensweisen diskutiert wird, sondern als Subjektivitätsproblem?

Verbindungen eingehen!

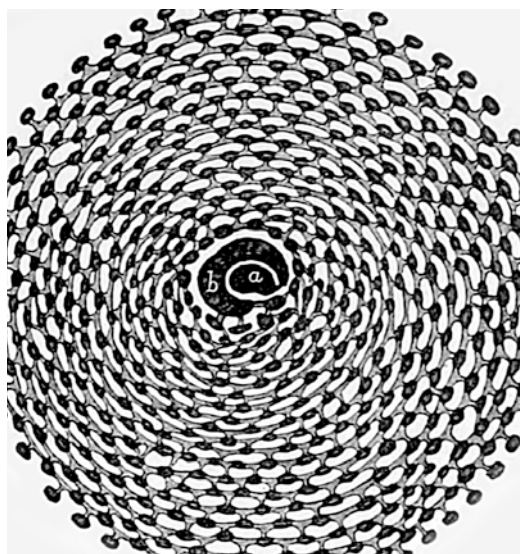
Die Dezentrierung des Subjekts kann als einer der wichtigsten Anker gendertheoretischer Argumentationen in Anlehnung an beispielsweise Michel Foucaults Subjektkritik benannt werden.¹³ Es gilt daher einmal mehr, die Produktivität unterschiedlicher Ansätze im Feld der Gender Studies herauszustellen und für unterschiedliche Disziplinen fruchtbar zu machen, bieten sie doch gerade Anregungen für eine wissenschaftliche Praxis jenseits der Zentrierung des (als souverän imaginierten) Subjekts und jenseits der Aktualisierung altbekannter wie machtvoller Dualismen.

Eine alternative Denkweise wäre es, Methoden nicht zuvorderst als Regulativ zu begreifen (und damit weder als Zwangsjacke noch als Problemlösung), sondern als produktives Moment. Wie Julia Bee in ihrem Beitrag schreibt, geht es

darum, Bewegungen zu initiieren, Denkweisen zu hinterfragen, Gewohnheiten zu irritieren. Mit Haraway und unter Rekurs auf das Konzept des situierten Wissens gerät wissenschaftliche Praxis als produktives Involviertsein in den Blick, die Generativität ebenjener Praxis kann nicht in Subjekten und «ihren» Objekten aufgehen, sondern stellt unterschiedliche Diskurse, Wissenschaftspraktiken, Technologien und Körper in ihrem wechselseitigen Werden heraus.¹⁴ Vereindeutigungen und Grenzziehungen geraten so als Machtverhältnisse in den Blick, denen nicht etwas entgegen-, sondern neben die etwas gesetzt werden muss. Letztlich scheint es produktiv, Phantasmen der Souveränität und Verfügungsgewalt samt ihrer legitimierenden Kraft in wissenschaftlichen Diskursen als solche sichtbar zu machen und Alternativen zu entwickeln. Dies kann nur mit partialen Zugängen *zwischen* Epistemologie und Ontologie gelingen, die wissenschaftliche Praxis als prekäre, d. h. grundlegend relationale, Praxis begreifen. Damit wäre ein Weg eingeschlagen, der zu inter- und transdisziplinären Randgängen einlädt, ließe sich dabei doch besonders gut über Zukünfte jenseits souveräner Subjektivität diskutieren.

Denkt man wissenschaftliche Praxis jenseits starrer disziplinärer Grenzen, erscheint eine Vielfalt an Verbindungsmöglichkeiten, die es erlauben, Geschichten gemeinsamen Werdens zu entwickeln, über die wir letztlich eben nicht vollständig verfügen. Das ist im Übrigen auch der Grund, warum die Gender Studies ohne disziplinäre Vereindeutigungen auskommen, auch wenn die förderpolitischen Bedingungen diesen Vorzug meistens (noch?) nicht anerkennen.

JENNIFER EICKELMANN



INDIVIDUATION, ODER: VOM METHODENPROBLEM ZUM METHODENEXPERIMENT

Ich beginne mit zwei Fragen, die möglicherweise naiv klingen mögen. Dabei möchte ich daran erinnern, dass wir es in der Diskussion um Methoden mit einer komplexen Gemengelage an Anrufungen und Diskursen, also machtvollen Gefügen zu tun haben.

Wie kam es eigentlich dazu, dass das Nicht-anwenden einer Methode als Freiheit gilt? Und warum nutzen wir diesen Raum hier nicht, um uns gegenseitig unsere Methoden vorzustellen und neue zu erproben? Die erste Frage kann ich in diesem Rahmen nicht vollständig diskursanalytisch zurückverfolgen, aber ich vermute, es hat etwas mit der Wahrnehmung der Äußerlichkeit von Methoden gegenüber den Medienwissenschaften und dem Ergebnis der eigenen Forschung zu tun. Methoden werden aus anderen Fachdisziplinen oder von Förderinstitutionen als aufgenötigt empfunden. Dies hat etwas damit zu tun, wie auch in dieser Debatte häufiger erwähnt wurde, dass wir eigene Methoden haben, die nicht als solche anerkannt wurden. Die Anrufung, Methoden anzuwenden, wird infolgedessen

als Einschränkung einer Freiheit der Wissensproduktion empfunden. Diese gilt es heute wieder stark gegen den Umbau hin zur neoliberalen Universität einerseits und andererseits gegen rechte Bewegungen und ihre Antigenderismen und Antiintellektualismen zu verteidigen. Die Angst vor der Disziplinierung der Methoden gilt allerdings nur, wenn man Methoden als Korsett oder als eine Art Automatismus versteht, als Protokoll, welches man zur Fragestellung zuzusaddiert, etwas Sekundäres oder dem Ergebnis (sogar der Welt!) Übergestülptes.

Seit einigen Jahren und durch den Einfluss Karen Barads und des New Materialism werden Wissen und Apparate der Wissensproduktion zusammengedacht. Dies betrifft auch eine prekär werdende Grenze zwischen Subjekt und Objekt der Wissensproduktion.¹⁵ Forscher_innen haben ihre eigene Subjektivität schon früher in die Analyse eingetragen – so wie dies Valerie Walkerdine und Vertreter_innen der Cultural Studies auf faszinierende und produktive Weise in den 1980er Jahren durch die Analyse ihrer Klassen- und Geschlechterposition praktiziert haben.¹⁶ Subjektivität schreibt sich aber nicht nur in Ergebnisse ein: Forschungs- und Subjektivierungsprozesse beeinflussen sich wechselseitig.¹⁷ Diese Überlegungen ermöglichen eine Situierung, indem sie der Methode eine Agency zusprechen, die weder automatisch noch von ihr abgelöst ist. Methoden verkörpern nämlich genuine Probleme der Medialität der Wissensproduktion. Methoden sind Operationen, die die Praxis der Forschung privilegieren.¹⁸ Sich auf ein Denken *durch* Methoden einzulassen, heißt auch, vom Ergebnis zur Prozessualität überzugehen. Es trägt die Immanenz eines Denkens durch Operationen und Techniken ein. Methoden können so Strategien der Entessentialisierung sein. Methoden wären daher vor allem eine *Möglichkeit*, Wissens- und Subjektproduktion zu reflektieren oder sogar – wenn man einer distanzierten Reflexion kritisch gegenübersteht – zu intensivieren.¹⁹

Ich plädiere daher dafür, Methoden nicht als Korsett einer einmalig etablierten Anzahl von Operationen zu sehen, die sich immer wieder abspielen lassen. Ganz im Gegenteil, mit dem Methodendenken²⁰ wird das Privileg, sich unsichtbar zu machen, in Frage gestellt.

Wie Jennifer Eickelmann in diesem Text schreibt, sollten Methoden daher auch wissenschaftshistorisch in ihren Kontexten gesehen werden. Unter anderem aus der Soziologie,²¹ von der man sich ja als Medienwissenschaft emanzipieren wollte, und aus der Ethnologie wissen wir, dass Methoden kontextsensibel sind. Gegenstand und Methode stehen in einem engen Wechselverhältnis, sodass sie ein Gefüge bilden. Das ist schon das Prinzip der *grounded theory*. Wenn wir offen gegenüber diesen seriellen wechselseitigen Operationen der Übersetzung sind, dann können wir uns noch stärker von einem fixierten und gegenständlichen Wissensbegriff lösen und Wissen selbst als situierte Prozessualität verstehen. Wir können uns nicht auf einen Punkt außerhalb der Methode zurückziehen, an dem es keine Verfahren, sondern nur Ergebnisse gibt. Methoden schreiben sich in das ein, was wir als Ergebnis in Forschungsberichten oder in Texten artikulieren. Und noch stärker formuliert: Sie sind selbst Quelle neuen Wissens, Vehikel der Spekulation, anstatt neutrales Drittes.²²

In *Gefüge des Zuschauens* habe ich das Anfertigen von Collagen als Methode der Rezeptionsforschung genutzt.²³ Ich habe die Collagen nicht als wahrhaftigere Zugänge zu einer Wirklichkeit verstanden, sondern als Produzentinnen und Agentinnen, die *spezifische* Formen von Rezeptionserfahrungen erst durch ihre *spezielle* Weise der Medialität hervorgebracht haben. Sie haben den Rezipient_innen und auch mir eine andere Weise der Artikulation angeboten. Durch die Methode der Bildforschung wurde deutlich, dass mit anderen Methoden ein anderes Wissen hervorgebracht wird. Die Methode situierte das Wissen. Immer wieder wurde ich gefragt, ob ich

denn nun wolle, dass alle <meine> Methode (die im Übrigen aus der Soziologie Helmut Bremers und Christel Teiwes-Küglers stammte und von Stephan Trinkaus und Gerko Egert in das weitere Feld der Bildtheorie übertragen wurde) anwenden sollten.²⁴ Diese Frage hat mich stets gewundert. Warum sollte eine Methode unendlich viele andere mögliche Verfahren ersetzen oder standardisieren, anstatt neue Methoden zu inspirieren und deren Erprobung zu ermutigen? Erfinden wir doch weitere Methoden für kommende Untersuchungen. Für mich war das Verfahren von Collagen und Interviews ein *ermöglichendes* Gefüge, anhand dessen ich zeigen konnte, wie Wissen als spezifisch medialisiertes artikuliert wird (anstatt es nur anders <auszudrücken>). Und dass das Wissen und die Affektivität der Rezipient_innen diesem partikularen Methodengefüge nicht vorausgeht. Natürlich bringt dieser empirische Methodeneinsatz eine enorme Verantwortung mit sich. Ich wurde «Fürsprecherin»²⁵ eines Rezeptionswissens der Teilnehmenden und die Collagen wurden ihrerseits zu meinen Fürsprecherinnen. Nicht eine spricht *für* die andere. Vielmehr entsteht eine individuierende «Serie»²⁶ aus Subjektivierungen und Medialisierungen, nicht aus Objekten. Aber ist dies nicht in anderen Forschungsprozessen auch so? Jeder Forschungsprozess stellt ein spezifisches Gefüge dar. Die Entwicklung, Durchführung, stetige Modifikation und Diffraction ermöglicht uns, nicht nur unseren Standpunkt wahrzunehmen, sondern ihn auch zu produzieren. Diese Standpunkt- und Wissensproduktion beschreibt die Medialität der Methode. Die feministische Wissenschaftsforschung hat seit Jahrzehnten darauf hingewiesen. Umso erstaunlicher ist es, dass sie bis jetzt noch keinen Eingang in die Methodendiskussion hier gefunden hat. Denn wir wenden als Wissensproduzent_innen *immer* eine Methode an, so wie wir uns niemals außerhalb der Produktion von Geschlecht und Geschichte befinden.²⁷

Wie Gilles Deleuze und Félix Guattari euphorisch schreiben: «Tausend kleine Geschlechter».²⁸

Und damit: Tausend kleine Methoden. Deleuze und Guattari sehen Differenzierung, etwa in Geschlechter, als produktives Vehikel des Werdens und als Frage der Techniken (Wie etwa ein Hund werden? Wie ein Wal?). Diese Techniken sind Wissensformen im Sinne Karen Barads.²⁹ Ich würde mit Gilbert Simondon hinzufügen, dass sie bewegliche Ontogenesen sind,³⁰ die Dinge in Bewegung bringen, Denkstrukturen und Gewohnheiten hinterfragen, neue Beziehungen knüpfen, die Menschen und Akteur_innen einbeziehen. Jeder Forschungsprozess wäre auch immer eine gleichzeitige Entwicklung von Methoden und Individuationen. Methoden sind keine Instrumente, um zum Ergebnis zu kommen, sie sind kein abgegrenztes Drittes zwischen Welt und Wissen über Welt, Methoden bilden ein *Milieu* der Techniken und damit neue Weisen, sich mit der Welt und denen zu verbinden, die Wissen wollen (also auch begehren).

Kann es also sein, dass die berechnete Warnung vor einem Methodenhype (angesichts der befürchteten Fremdbestimmung durch die Ökonomisierung des Wissens) eigentlich auch eine Angst vor der Kreativität der Methoden mitschleift? Vor der Veränderung, die damit eintritt, wenn ich Bilder, Filme, Schreibpraktiken und andere Techniken als gleichberechtigte Akteur_innen der Vermittlung betrachte? Oder was passiert, wenn ich die Techniken und das Wissen von Künsten ernst nehme, als mögliche Partner_innen in der Produktion von Wissen?³¹ Und ist es nicht vielleicht auch eine Angst vor der Kontingenz von Wissen, dass es eine Pluralität medialer Verfahren und damit Techniken gibt, die Wissen ganz <anders> produzieren, um eine Idee von Kathrin Busch zu verwenden?³² Ich denke, auf diesem Weg gibt es viele notwendig anstehende kritische Interventionen und neue Probleme.

Methoden sind gerade keine Fertigpakete, obwohl sie häufig so gelehrt werden. Gleichwohl müssen sie, um als Verfahren zu bestehen und Wissen zu produzieren, eine innere Konsistenz aufweisen. Sie können in ihrer Mannigfaltigkeit

die Anwendbarkeitszumutungen der Neoliberalisierung der Universität ebenso in Frage stellen wie das disziplinierende System der Standardisierung von Wissenschaftsprozessen. Dies heißt nicht, dass sie die Intersubjektivität und Objektivität von Wissenschaft unterlaufen. Wie Donna J. Haraway argumentiert, ist Objektivität nicht das Gegenteil von Subjektivität.³³

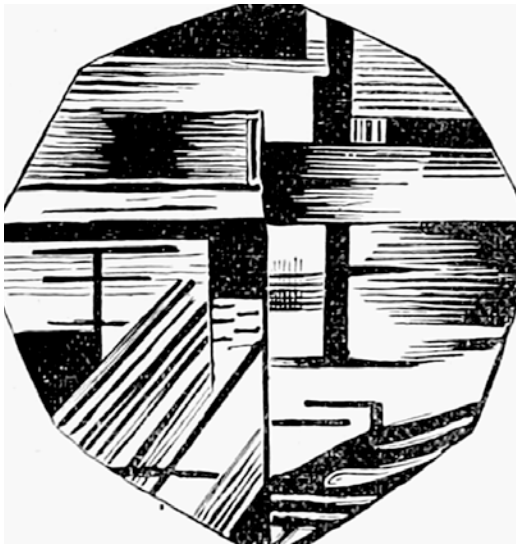
Wenn wir die Materialität und Medialität von Apparaten beschreiben, warum tun wir dies so ungerne mit den Prozessen und Praktiken, die diese überhaupt erst herstellen oder neu herstellen, umarbeiten etc.? Darauf ist ja nicht nur die ANT geeicht, sondern vor allem feministische STS. Was ist etwa mit Filmen – sind sie nicht auch, z. B. im Bereich der Visuellen Anthropologie – eine Methode, eine spezifische Existenzweise? Sie sind Prozess der Wissensproduktion und Gegenstand zugleich. Wie es schon aus den interventionistischen und aktivistischen Verfahren des *cinéma vérité* bekannt ist, verändern sie die Wirklichkeit, die sie erforschen. Sie ermöglichen aber auch durch kollaborative Prozesse neue Existenzen und neue Selbstbezüge, indem ein Filmdreh zu einer Weise der Subjektivierung statt der Objektivierung werden kann. Auch hier sind Machtverhältnisse immanent.

Der Rückbezug auf das eigene Handeln ermöglicht in der Methode auch eine Weise der (temporären, situierten) Subjektivierung. Diese trägt die Spezifität und damit Materialität und Medialität des Wissens – seiner Produktion, aber auch seiner Präsentation –, etwa als Film, Foto-strecke, Essay, in das Ergebnis ein.

Ein experimenteller Dialog über Methoden schließt nicht neue Kämpfe um Deutungshoheiten aus, wie sie Wissenschaft von jeher prägen. Aber was ist die Alternative? Wir haben keinen neutralen Punkt, von dem aus wir *keine* Methoden anwenden können. Als Medienwissenschaftler_innen sind wir ja eigentlich gewohnt, genau diese Hierarchisierungen und die Unsichtbarmachung von Konstruktionsprozessen von

Ideen (und übrigens auch von allen Apparaturen, Körpern und Waren) zu hinterfragen. Aus einem philosophischen (und keinesfalls ökonomistischen) Pragmatismus heraus möchte ich etwas zugleich sehr Einfaches und sehr Komplexes vorschlagen: Lasst uns eine Vielzahl an Methoden ausprobieren, modifizieren, austauschen, aber auch verwerfen, kritisieren und neu erfinden. Lasst uns Räume etablieren, in denen Experimente möglich werden und Methoden nutzen, um Wissenschaft und Welt immer wieder zu befragen und diese dabei affirmativ zu vervielfältigen.

JULIA BEE



SPEKULATION, ODER: METHOD COMES IN FORM OF STORY TELLING³⁴

Die Aufforderung für dieses kleine Fragment hier lautet: situiertes Schreiben nicht nur als Konzept und Kriterium betrachten, sondern als Form. Der Form halber: Im selben ZfM-Heft, in dem die neuerliche Methodendebatte der Medienwissenschaften angestoßen wurde, befindet sich

ein Beitrag, der – da er nicht Teil des Debattenteils ist – als Referenztext für alle bisherigen Folgebeiträge herausgefallen ist.³⁵ Zufall? Oder symptomatisch für einen Diskurs, der lieber über Methode im hierfür vorgesehenen Kasten nachdenkt, als mit ihr zu denken, als mit der Methode des Umwegs zu denken? Lesen auf Umwegen. Der Umständlichkeit halber. Umstände machend. Eine feministische Spaßverderberin³⁶ zu sein, ist kein Selbstzweck, keine «Protestmethodik»,³⁷ sondern der ernsthafte Versuch, Fürsprecherin einer Disziplin zu sein, die nicht zum Zwecke der Selbstvergewisserung «Kittler» sagen muss, um Medienwissenschaft zu meinen. Also lese ich auf Umwegen und kann mich überhaupt nur von dort aus ins Verhältnis setzen zu dem, was innerhalb der deutschsprachigen GfMedienwissenschaft so dringend unter dem Aspekt *Methode* zu diskutieren notwendig scheint. Witzigerweise erscheint an diesem Ort – wie auch bei Jennifer Eickelmann in diesem Text – das, was im Initialtext der Debatte als Problem nahezu heraufbeschworen wird, als fast nicht mehr erwähnenswerte Selbstverständlichkeit. Ja, Medientheorie bedient sich wissenschaftlicher Praktiken, die mit «unterschiedlichen Techniken des Selbst und der Organisation von Wissen, Arbeitsabläufen und Werkzeugen» verbunden sind, schreiben Naomie Gramlich und Annika Haas in «Situierendes Schreiben mit Haraway, Cixous und Grauen Quellen» und ergänzen, dass diese Praktiken im Zusammenhang «mit wechselnden ökonomischen Bedingungen und sich ändernden sozialen Gefügen» erfolgen.³⁸ Fertig. Aus.

Methode, die bei den beiden Autorinnen als Ausgangspunkt unmissverständlich gesetzt und lediglich hinsichtlich der (ästhetischen) Form von Situierung diskutiert wird, wird bei Christoph Engemann, Till A. Heilmann und Florian Sprenger wieder zum phantasmatischen Szenario. *But why?* Was ist die Funktion dessen, Methode wieder zum Problem zu machen?³⁹ Was ist die Operation, Methode als Trugbild am

Horizont einer Medienwissenschaft im vermeintlichen Umbruch aufscheinen zu lassen? Geht es hier wirklich um eine Kritik an der Neoliberalisierung von Universität, die uns ins Korsett Methode zwingt bzw. die Verengung auf empirische Verfahrensweisen in digitalen Zeiten beschert? Man müsste hier im Anschluss an Foucault in die kritische Analyse der *Problemstellung* einsteigen, also in die Auseinandersetzung mit dem Prozess der Problematisierung, der Aufschluss über die aktuell wirksamen gesellschaftlichen Konstruktionsweisen geben kann.⁴⁰ Aber das ist hier ja kein Raum für Diskursanalyse, sondern eine Debatte. Außerdem spekuliere ich lieber. Und zwar der Form halber. Denn lässt sich nicht vielleicht in der Form der Spekulation eher noch eine kritische, situierte Medienwissenschaft herstellen als in der Anrufung eines Problems?

Die Spekulation geht so: Ich schätze mal, dass mit der Problemstellung Methode ein gewisses Privileg fortgeschrieben werden soll. Nämlich sich leisten zu können, in den Raum zu stellen, auf epistemologische Grundlagen verzichten zu können, auf Quellen, auf das Archiv.⁴¹ Ich schätze mal, dass eine solche Haltung nur aufgrund des Wissens entstehen kann, dass die Archive gefüllt sind, dass sie jederzeit und aufgrund von Privilegierung, was den Zugang zu Stellen, Ressourcen und Quellen angeht, gefüllt werden können und dass sie einen etwas angehen.

Was aber, wenn dir dieses Archiv nie zugesprochen wurde oder wenn es zwar von dir handelt, aber nur in Form einer Nummer, einer Ware, eines Objekts? Saidiya Hartman schreibt vor dem Hintergrund der transgenerationellen Erfahrung des transatlantischen Sklav_innenhandels, dass, wenn das Archiv dein Todesurteil ist, es zweifellos unmöglich ist, auf es zurückzugreifen, um etwas über dich und deine (Medien-)Geschichte zu erfahren.⁴² Was machst du dann? Was wird aus der Methode, wenn sich das Problem Empirie für dich erst einmal nicht stellt, weil sie entweder immer schon auf das «Verfahren des Fabulierens»⁴³

anderer zurückgeht oder als Erfahrungswissen des Selbst im Archiv eine Leerstelle darstellt? Fragst du dann immer noch danach, ob es Methoden braucht? Oder bleibt dir nur Methode, um nicht länger Forschungsgegenstand zu sein, sondern in der Praxis wissenschaftlicher Verfahren Teil eines Prozesses zu werden, der Subjektivierungen erlaubt, wie es Julia Bee in diesem Text schreibt. Aus Perspektive der Marginalisierung ist Methode kein Problem, sondern eine Notwendigkeit, sich subjektivieren zu können.

Doch wie finden marginalisierte Menschen Zugang zu einer Welt, die sich immer schon als falsch erwiesen hat?⁴⁴ Mittels welcher Methoden, anhand welcher Subjektbegriffe? Und was bedeutet dies im Umkehrschluss für diejenigen, denen das Privileg zufällt, in der Welt zu leben, die die Welt lebt?⁴⁵

Hartman fragt: «[H]ow does one rewrite the chronicle of a death foretold and anticipated, as a collective biography of dead subjects, as a counter-history of the human, as the practice of freedom?»⁴⁶ und beantwortet ihre Frage mit dem (Schreib-)Verfahren der kritischen Fabulation. Damit stellt sie die Unmöglichkeit, eine Geschichte erzählen zu können, in den Mittelpunkt eines Schreibens, das den verunmöglichten Geschichten näherkommen will: «I intended both to tell an impossible story and to amplify the impossibility of its telling.»⁴⁷ Die Unzulänglichkeit des Schreibens verankert die Methode der kritischen Fabulation. Sie bindet die Methode an das Scheitern. Sie zwingt eine_n, sich immer wieder neu zu fragen, was hätte gewesen sein können, welche Freiheiten hätten gelebt werden können. Damit fällt das forschende Subjekt nicht aus dem Prozess, sondern es wird Modus des Konjunktivs, Spekulation sozusagen. Und damit entzieht sich Methode der Anspruchshaltung, etwas «durch medienhistorische Genealogien rekonstruieren»⁴⁸ zu können. Stattdessen bliebe (Medien-)Wissenschaft darauf verpflichtet, etwas zu imaginieren, das nicht

verifiziert werden kann.⁴⁹ «[T]he refusal to fill in the gaps and provide closure, is a requirement of this method», ebenso wie der Imperativ all das zu sagen, «which resists being said».⁵⁰ Die Verweigerung, (Medien-)Wissenschaft als Verfahren der Repräsentation⁵¹ zu begreifen, rüttelt an den Fundamenten einer westeuropäischen Epistemologie, an deren Anfang das rational denkende Subjekt steht. Aber nichts ist durch diese Verweigerung verloren. Im Gegenteil: «All of [the lost] dreams survive, even when they are rendered imperceptible as such.»⁵² Die Frage ist nun, ob wir nicht lieber das Lamentieren sein lassen sollten, zugunsten eines kritischen Fabulierens, das dabei hilft, die aufgrund von Kolonialismus, Rassismus und Heterosexismus verlorenen Freiheitsträume in der Gegenwart zu imaginieren. Denn auch das – die Imagination der Zukünftigkeit von Vergangenheit in der Gegenwart – ist Aufgabe von Medienwissenschaft. Es wird nur viel zu selten noch als Methode praktiziert bzw. expliziert.

KATRIN KÖPPERT

1 Donna J. Haraway: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive, in: Elvira Schleich (Hg.): *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, Hamburg 1996, 217–248.

2 Stichwort «Transferuniversität».

3 Donna J. Haraway: The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/Others, in: Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler (Hg.): *Cultural Studies*, London 1992, 295–337; Astrid Deuber-Mankowsky: Diffraktion statt Reflexion, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 4, 2011, 83–91; Karen Barad: Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart, in: *parallax*, Jg. 20, Nr. 3, 2014, 168–187.

4 Auch weil sie, als Erfahrungswissenschaften verstanden, verallgemeinernd als das Andere des «Bücherwissens» diskursiviert werden, vgl. Christoph Engemann, Till A. Heilmann, Florian Sprenger: Wege und Ziele. Die unstete Methode der Medienwissenschaft, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 20, 2019, 151–161, hier 153.

5 Vgl. Engemann, Heilmann, Sprenger: Wege und Ziele, 159 f.

6 Donna J. Haraway: *Modest_Witness@Second_Millennium. Female-Man@_Meets_OncoMouse™. Feminism and Technoscience*, New York, London 1997, 268. Vgl. auch Deuber-Mankowsky: Diffraktion statt Reflexion.

7 Vgl. Reiner Keller, Angelika Pöferl: Soziologische Wissenskulturen zwischen individualisierter Inspiration und prozeduraler Legitimation. Zur Entwicklung qualitativer und interpretativer Sozialforschung in der deutschen und französischen Soziologie seit den 1960er Jahren, in: *Forum Qualitative Sozialforschung*, Jg. 17, Nr. 1, 2016, www.qualitative-research.net/index.php/fqs/jr/jrPrinterFriendly/2419/3942 (12.2.2020).

8 So hat Patrick Vonderau das Misstrauen gegenüber Methoden, wie es im Beitrag von Engemann, Heilmann, Sprenger als medienwissenschaftliche Vergewisserung zu Tage tritt, herausgearbeitet, vgl. ders.: Methode als wissenschaftssoziales Problem, in:

Zeitschrift für Medienwissenschaft, Nr. 21, 165–168, hier 165.

9 Vgl. beispielhaft Stephanie Bethmann: *Methoden als Problemlöser. Wegweiser für die qualitative Forschungspraxis*, Weinheim 2019.

10 Vonderau: Methode als wissenschaftssoziales Problem, 168.

11 Interessanterweise grenzt sich die deutschsprachige Soziologie, die in erster Linie an einer «prozeduralen Legitimation» orientiert ist, zum Teil scharf von der französischsprachigen und deren Ausrichtung an einer «individualisierten Inspiration» ab, vgl. Keller, Pöferl: Soziologische Wissenskulturen.

12 Ebd.

13 Vgl. Michel Foucault: Gespräch zwischen Michel Foucault und Studenten. Jenseits von Gut und Böse, in: ders.: *Von der Subversion des Wissens*, hg. v. Walter Seitter, Regensburg 1974, 110–127; Judith Butler: *Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der «Postmoderne»*, in: Seyla Benhabib u. a.: *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt / M. 1995, 31–58.

14 Vgl. auch Naomie Gramlich, Annika Haas: Situiertes Schreiben mit Haraway, Cixous und Grauen Quellen, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 20, 2019, 39–52.

15 Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway*, Durham 2007; Corinna Barth u. a.: *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*, Münster 2013.

16 Valerie Walkerdine: *Subjektivität, Feminismus, Psychoanalyse*, hg. v. Brigitte Hipfl u. Matthias Marschik, Wien 2011. Siehe auch aktuell für das Experiment der De/Subjektivierung im wissenschaftlichen Text: Jason Pine: *The Alchemy of Meth. A Decomposition*, Minneapolis 2019.

17 Die Methode, durch die Narration von Wissen gleichzeitig situierende und subjektivierende Effekte zu forcieren, zieht sich durch das Werk von Saidiya Hartman, vgl. zur Methode der kritischen Fabulation Katrin Köppert in diesem Text und aktuell Hartman: *Wayward Lives, Beautiful Experiments. Intimate Histories of Social Upheaval*, New York, London 2019.

- 18** Erin Manning: *Against Method*, in: dies.: *The Minor Gesture*, Durham 2016, 26–45. Manning ist «gegen Methode» und für Techniken. Mein Verständnis von Methode hingegen entspricht eher ihrem Begriff von Technik. Der Einfachheit halber beziehe ich mich aber hier auf den Begriff Methode.
- 19** Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München 2007, 271–279. Deleuze sieht seine «Methode der Dramatisierung» als Intensivierung von Differenzen, die Individuationen erzeugen. Siehe auch: Die Methode der Dramatisierung, in: ders.: *Die einsame Insel. Texte und Gespräche 1953–1974*, hg. v. David Lapoujade, Frankfurt / M. 2003, 139–170.
- 20** Im Sinne eines Denkens durch Methoden hindurch, ein Denken, in das sich die Techniken der Methode einschreiben.
- 21** Dies trifft sicher nicht für die ganze Soziologie zu, sondern für gesellschaftlicher Emanzipation verpflichtete Strömungen der Soziologie. Vgl. zur Debatte um eine kritische Soziologie: Geoffroy de Lagasnerie: *Denken in einer schlechten Welt*, Berlin 2018. Wobei Lagasnerie vorschnell Empirie als unkritisch gegenüber einer Soziologie der Konzepte darstellt.
- 22** Ich vereinfache mit der anachronistischen Begriffswahl hier bewusst.
- 23** Julia Bee: *Gefüge des Zuschauens. Begehren, Macht und Differenz in Film- und Fernsehnehmung*, Bielefeld 2018.
- 24** Helmut Bremer, Christel Teiwes-Kügler: *Die Gruppenwerkstatt. Ein mehrstufiges Verfahren zur vertiefenden Exploration von Mentalitäten und Milieus*, in: Heiko Geiling (Hg.): *Probleme sozialer Integration. agis-Forschungen zum gesellschaftlichen Strukturwandel*, Münster 2003, 207–236; Gerko Egert u. a.: *Praktiken der Nichtmännlichkeit – Prekär-Werden Männlicher Herrschaft im ländlichen Raum Brandenburg*, in: Alexandra Manske, Katharina Pühl (Hg.): *Prekarisierung zwischen Anomie und Normalisierung. Geschlechtertheoretische Bestimmungen*, Münster 2010, 186–209; Gerko Egert, Stephan Trinkaus: *Visualität als relationale Praxis, Vortrag im Rahmen des Workshops «(An)Erkennen von prekären Leben. Methodologische Verknüpfungen von praxeologischen und queeren Forschungsstrategien»*, 13.–14.9.2010, Universität zu Köln.
- 25** Gilles Deleuze: *Die Fürsprecher*, in: ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*, Frankfurt / M. 1993, 175–196.
- 26** Deleuze: *Fürsprecher*, 181.
- 27** Vieles an der Debatte über Methoden erinnert mich daher an Debatten um Gender Studies vor vielen Jahren: Methode wird gleichsam als äußerer Zwang artikuliert, so wie einige Wissenschaftler_innen meinen, Gender sei ihrem eigentlichen Denken äußerlich. Ganz ähnlich kann im Forschungsprozess der Eindruck entstehen, die etablierten Methoden seien universell.
- 28** Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, Berlin 1992, 291.
- 29** Barad: *Meeting the Universe Halfway*.
- 30** Gilbert Simondon: *Das Individuum und seine Genese. Einleitung*, in: Claudia Blümle, Armin Schäfer (Hg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zürich 2007, 29–45; ders.: *L'Individuation psychique et collective*, Paris 2007. Vgl. auch Erin Manning: *Engenderings: Gender, Politics, Individuation*, in: dies.: *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*, Minneapolis, London 2008, 84–109.
- 31** Künste können auch Methoden im Sinne von Techniken entwickeln. Dies wird in den Debatten um künstlerische Forschung häufig umgekehrt diskutiert und gerade im Hinblick auf PhD-Programme, die künstlerische Forschung verwissenschaftlichen. Dabei würde es gerade nicht darum gehen, künstlerische Forschung entsprechend den Wissenschaften zu standardisieren, sondern als Feld der spekulativen Methodenentwicklung im Spannungsfeld von Künsten und Medien zu verstehen.
- 32** Kathrin Busch (Hg.): *Anderes Wissen. Kunstformen der Theorie*, München 2016.
- 33** Haraway: *Situieretes Wissen*.
- 34** In Anlehnung an Leanne Simpson: *Dancing on Our Turtle's Back*, Winnipeg, Manitoba 2011.
- 35** Gramlich, Haas: *Situieretes Schreiben*.
- 36** Sara Ahmed: *Feministisch leben! Manifest für Spaßverderberinnen*, Münster 2017.
- 37** Engemann, Heilmann, Sprenger: *Wege und Ziele*, 155.
- 38** Gramlich, Haas: *Situieretes Schreiben*, 39.
- 39** Michel Foucault beschäftigt sich in seinen späten Vorträgen und Schriften mit dem Problem der Problematisierung und verweist auf die gesellschaftlichen Konstruktionsweisen von Problemen, die gegebenenfalls zu hinterfragen und in die gegebenenfalls zu intervenieren ist. Michel Foucault: *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia*, Berlin 1996, 128.
- 40** Vgl. auch Ulrike Klöppel: *Foucaults Konzept der Problematisierungsweise und die Analyse diskursiver Transformationen*, in: Achim Landwehr (Hg.): *Diskursiver Wandel*, Wiesbaden 2010, 255–263.
- 41** Ich möchte mich herzlich bei Anja Sunhyun Michaelsen, Ana de Almeida und Melanie Konrad für den fruchtbaren Austausch zu Archiv und Archivtheorie im Rahmen des Workshops «Family Frames. Perspektiven auf Intimität und Familiarität in fotografischen Medien» (8.11.2019, tfm, Universität Wien) bedanken.
- 42** Saidiya Hartman: *Venus in Two Acts*, in: *Small Axe*, Jg. 12, Nr. 2, 2008, 1–14, hier 2; vgl. auch dies.: *Lose Your Mother. A Journey Along the Atlantic Slave Route*, New York 2007.
- 43** Achille Mbembe: *Kritik der schwarzen Vernunft*, Frankfurt / M. 2015, 31.
- 44** Tavia Nyong'o: *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life*, New York 2018, 6.
- 45** Im Anschluss an Jared Sexton: «Black life is not lived in the world that the world lives in, but it is lived underground, in outer space.» Ders.: *The Social Life of Social Death: On Afro-Pessimism and Black Optimism*, in: *Intensions Journal*, Nr. 5, 2011, 1–47, hier 28.
- 46** Hartman: *Venus in Two Acts*, 3.
- 47** Ebd., 11.
- 48** Engemann, Heilmann, Sprenger: *Wege und Ziele*, 158.
- 49** Hartman: *Venus in Two Acts*, 12.
- 50** Ebd.
- 51** Wenn ich hier von Repräsentation spreche, dann meine ich, dass sich trotz des poststrukturalistischen Konsenses, Repräsentation als Akt der Herstellung von Wissensgegenständen zu verstehen, Terminologien des Sichtbarmachens, Erkennens und Lückenschließens fortsetzen.
- 52** Kara Keeling: *Queer Times, Black Futures*, New York 2019, xv.

WERKZEUGE



New Scenario: *HOPE*. Virtuelle Ausstellung und Performance (Detailansicht) 2015. Foto: Christoph Simon (Orig. in Farbe)

CANCEL-CULTURE

Über Noise-Cancelling-Kopfhörer

von MAREN HAFFKE

Einmal habe ich den Zug verpasst. Es war die Schuld der Kopfhörer, die ich in diesem Jahr wie alle Kolleg_innen aus den gemeinsamen Büroräumen gekauft hatte, Bose 700, mit aktiver Noise-Cancelling-Funktion. Räume sind bekanntermaßen eine wichtige Währung innerhalb der Akademie und die Räume, die ich zu dieser Zeit mitnutzen durfte, waren besonders angenehm. Man arbeitete gern dort, so war es auch gedacht, die institutionellen Wetten auf Synergieeffekte und Bindungskräfte kopräsender Forschung gingen also auf. Selten standen die gut ausgestatteten Büros völlig leer, in der Teeküche wurde Tee gekocht und auf dem Flur, jener sprichwörtlich gewordenen Transitzone universitärer Vor- und Hinterbühnen, gab es Gelegenheit für spontane Gespräche. Einrichtung und Unterhalt solcher Bereiche sind, wie man weiß, eine besondere Kunst, sie werden nicht durch Residenzpflicht allein garantiert. Das liegt nicht zuletzt an den Paradoxien wissenschaftlichen Arbeitens und seinen prekären Balancen von Kommunikation und Rückzug. Neben Administration und Abstimmung geht es eben auch um Konzentration, darum, lange, komplizierte Texte zu schreiben und zu lesen. Diese Art von Arbeit in einer Gruppe auszuführen, erfordert das Management von Noise.

Die Kontrolle der Akustik als Strategie, Störungen zu vermeiden, wo viele Menschen an einem Ort arbeiten, ist ein Versprechen, das sich durch das 20. und 21. Jahrhundert verfolgen lässt. An *white-collar*-Arbeitsplätzen werden hierfür nicht zuletzt Techniken der Isolation, Kanalisation und Dämpfung von Geräuschen entwickelt, die auf die Bereitschaft von Arbeitnehmer_innen setzen, auch an sich selbst zu arbeiten. Es sind Regelungen, die spezifische Registerwechsel ins Spiel bringen: Signale geöffneter und geschlossener Türen, Absprachen hinsichtlich von Schreib- und Sprechzeiten, mündliche und schriftliche Bitten um Rücksichtnahme. Immer wieder adressieren solche Strategien neben den beteiligten Körpern direkt die Materialitäten von Architektur und Innenarchitektur: das Gewicht der Feuerschutztüren, deren Zuschlagen zu bremsen ist, das

Laminat, auf dem der harte Fersengang vermieden werden soll, den Rhythmus der Eingänge, vor denen man angehalten ist, nicht sprechend stehen zu bleiben. Solche Techniken der Disziplinierung kommen an ihre Grenzen, wo die Wände dünn sind und Büros mit mehr als einer Person besetzt – die Realität an vielen universitären Standorten, die mit begrenzten räumlichen Ressourcen haushalten müssen und Gebäude gelegentlich umwidmen. Ist dies der Fall, bieten sich Technologien an, die auf eine Lenkung der Wahrnehmung selbst gerichtet sind: Maskierungstechniken wie Rauschgeneratoren, die Arbeitnehmer_innen als Kollektiv adressieren, oder individuelle Lösungen wie Kopfhörer mit aktiver Noise-Cancelling-Funktion.

Kopfhörer-Diskurse sind oftmals ideologiekritisch geführt worden: als Diskurse der Abschirmung und Abdichtung gegen das Soziale, als Vermeidung von Widersprüchen, deren Erleben und Erleiden – so Autor_innen wie Michael Bull – erst das Potenzial für Veränderung freisetze.¹ Tatsächlich sind aktiv geräuschreduzierende Kopfhörer Technologien, die funktionieren, weil sie die Umgebung nicht einfach in dämpfender Weise ausschließen, sondern sich sensorisch auf sie beziehen: Ein integriertes Mikrofon misst den Schall in der Nähe des Gerätes. Über einen Verstärker wird der gegenpolige Signalverlauf als Antischall ausgegeben, um Umgebungsgeräusche durch destruktive Interferenz direkt am Ohr zu schwächen. Weil dies Energie verbraucht, benötigen Noise-Cancelling-Headphones eine eigene Stromversorgung. Der Effekt ist erstaunlich. Legt man den kleinen Schalter an den Kopfhörern um, tritt die Welt ein Stück zurück. Man kann Musik hören, die sich in diesem vermeintlich leeren Raum auszubreiten scheint. Oder man hört die seltsam künstliche Stille (annähernd) neutralisierter akustischer Energie selbst. Die Geste, Teile seiner Umgebungsgeräusche per Knopfdruck zu <canceln>, kann mit dem Schließen einer Glastür verglichen werden. Mehr noch erinnert sie vielleicht an das Aufsetzen einer Sonnenbrille: eben auch ein Signal an die damit als solche markierte Außenwelt, angezeigt durch ein *wearable*, das auf den Körper und seine Grenzen verweist.

Der technische Ausschluss von Umgebungsgeräuschen durch aktiv geräuschmindernde Kopfhörer implementiert eine Differenz von gewünschtem und unerwünschtem Sound, Signal und Rauschen, indem bestimmte Frequenzbereiche und Lautstärken als akustisches Umfeld eines hörenden Subjektes adressiert und der Regelung zugeführt werden. Diese materielle Eintragung einer zunächst empirisch operierenden Unterscheidung in Information und Noise, Subjekt und Umgebung ist an eine Vielzahl sozialer Operationen angeschlossen. Werbespots der Firma Bose aus den frühen Nullerjahren zeigen das Privileg selektiver Wahrnehmung als Vermögen einer vor allem *weißen* männlichen Auditionskultur, an geteilten Orten – seien diese domestisch oder öffentlich, sei es in Bewegung oder stationär – Räume der Konzentration als *personal space* herzustellen, indem unter anderem weibliche Stimmen und die Stimmen von Kindern zurückgestellt werden. Die Werbeversprechen und Anwendungsvorschläge der

¹ Vgl. Michael Bull: The Audiovisual Ipod, in: Jonathan Sterne (Hg.): *The Sound Studies Reader*, London, New York 2012, 197–208.

Firma werden von Medientheoretiker und Soundanthropologe Mack Hagood einer Ästhetik privatisierten Komforts als warenförmige Reaktion auf einen globalisierten und deregulierten Arbeitsmarkt zugeschrieben. Er identifiziert sie außerdem als Teil einer Mediengeschichte von Audiotechnik als Strategie zur Entfeminisierung des häuslichen Raums.² Noise-Cancelling als Medium environmentalen Subjektivierung verhandelt dabei durchaus unterschiedliche Verhältnisse von *personal* und *public space*. Hagood kontrastiert die Bose-Kampagne mit Spots des Konkurrenzherstellers Beats by Dre, deren an ein jüngeres und weniger *weißes* Publikum gerichtetes Noise-Cancelling-Narrativ nicht den *white noise* einer wohlhabenden *weißen* Mittelschicht zu kontrollieren verspricht, sondern den *black noise* von Alltagsrassismus und gezielten Anfeindungen. Ein Sich-Erheben «Above the Noise», wie es im Slogan von Beats by Dre heißt, kennzeichnet das Aufsetzen von Kopfhörern nicht als relativen Gewinn von Abstand in der Navigation einer beschleunigten Arbeitswelt, sondern als Geste der Autonomie und der Resilienz in Räumen, die bestimmten Akteur_innen keine Subjektivierung zugestehen. Spitzensportler_innen und Musiker_innen stehen im Zentrum der Werbefilme, dargestellt als singuläre Held_innen, deren Erfolg und soziale Mobilität mit der Fähigkeit assoziiert werden, sich nicht durch eine feindliche Umgebung determinieren zu lassen. Aus der Perspektive marginalisierter Subjektpositionen steckt etwas durchaus Radikales in der dargestellten Haltung, nicht alle an die eigene Person gerichteten Botschaften als solche annehmen zu müssen: als schiere akustische Energie zu behandeln, was den Anspruch erhebt, Information oder gar Weisung zu sein.³ Zugleich entwickelt die Selbsttechnik des vereinzelt Weghörens keine Ansätze, die auf eine strukturelle Veränderung der ursächlichen systemischen Ungleichheit zielen. Ob man deshalb Michael Bull zustimmt, dass mit technisch personalisierenden Auditionsmedien politisches Potenzial preisgegeben wird, weil Zustände erträglich gemacht werden, die nicht ertragen werden sollten, hängt wohl auch davon ab, inwieweit man den Widersprüchen der Gegenwart das Streben zur dialektischen Auflösung zutraut.

In der Gemengelage gegenläufiger Anforderungen der Universität als Arbeitsplatz mit spezifischen Raumpolitiken ermöglichen Noise-Cancelling-Kopfhörer Spiele des Umschaltens. So wird an den geteilten Orten der Akademie mit dem Aufsetzen von Kopfhörern nicht nur Noise als «unwanted sound»⁴ ausgeblendet und durch individuelle Soundtracks ersetzt, es wird auch sichtbar gemacht, wer gerade nicht angesprochen werden möchte. Es sind einmal mehr Registerwechsel, die hier ins Werk gesetzt werden. Das ist nicht zuletzt eine technische Antwort auf die Ansprüche einer Institution, die strategische Effizienz aus Vermischungseffekten bezieht: jenem Gamut subtiler Übergänge von privatem Austausch zu kurzem Dienstweg, den Kopräsenz begünstigt. Oft ist es die Verantwortung der Arbeitnehmer_innen, darin Raum für das ebenfalls gewünschte kontemplative Arbeiten zu schaffen. Das in vielen Akademiker_innengesprächen thematisierte Ideal eines störungsfreien

² Mack Hagood: *Hush: Media and Sonic Selfcontrol*, Durham 2019, 177 ff.

³ Eine solche Geste subjektiver Ermächtigung gegenüber externen Zuschreibungen, die als Rauschen ausgeblendet werden, entspricht der US-amerikanischen Slangphrase «Fuck that Noise!». Eine Definition aus dem *Urban Dictionary*: «A phrase used specifically to indicate your dismissal of a particular statement, event, or viewpoint. It is used to categorize something as noise, primarily. As if something is not even valid enough to be considered having a form. In reference to a viewpoint, it would indicate it's [sic] validity being on par with random noise. As anyone would, with some random noise blaring out of a speaker, «fuck that, is expressive of a desire to mute it.» Beitrag von Seroj zum Eintrag «Fuck that noise», in: *Urban Dictionary*, 19.1.2016, www.urbandictionary.com/define.php?term=fuck+that+noise (6.2.2020).

⁴ Marie Thompson: *Beyond Unwanted Sound. Noise, Affect and Aesthetic Moralism*, London u. a. 2017.

«Einschließens mit der Arbeit» wird mit Noise-Cancelling-Kopfhörern als individueller Rückzug in die *headspace*-Bubble⁵ inszeniert und dramatisiert, das Wechseln der Modi technisch konkretisiert. Vielleicht fühlt man sich in diesen Momenten wie eine Spitzensportler_in, die sich gegenüber ihrer Umgebung ermächtigt und aktiv daran arbeitet, das Spiel im Kopf zu gewinnen. Vielleicht genießt man den erreichbaren Komfort in einer Situation, die zu ändern man sich nicht in der Lage sieht. Vielleicht beides, oder etwas anderes. Tatsächlich aber – nicht ganz trivial – *funktioniert* das. Die Herauslösung der eigenen auditiven Wahrnehmung aus den Umgebungsgeräuschen induziert verblüffende Verschiebungen der Aufmerksamkeit. Alles um sich herum kann man vergessen mit diesen Kopfhörern. Dinge, die sich direkt vor den eigenen Augen befinden. Die Kolleg_innen. Die Zeit. Oft ist das einfach ein bisschen lustig. Die Möglichkeit, als Auditions-Monade gedankenverloren durch Büroflure zu gleiten, kann dazu führen, dass Kopfhörerträger_innen sich an Wasserkochern oder Handtuchspendern stark erschrecken, wenn eine überraschende Berührung am Ellenbogen die Existenz der restlichen Welt jäh in Erinnerung ruft.

Und ja: Einmal habe ich den Zug verpasst. Nicht nur, weil ich die Durchsage nicht hörte, die den Gleiswechsel ankündigte, sondern weil ich eigentümlich losgelöst war von dem Treiben am Bahnsteig, dem Kommen und Gehen, der leisen Bewegung der Züge. Denn um das Pendeln geht es beim Noise-Canceln als Teil universitärer Raum- und Standortpolitiken natürlich auch. Bis heute gehört das berufliche Reisen zu den Hauptanwendungsfeldern, für die aktiv geräuschreduzierende Kopfhörer beworben werden. Sie bilden Ensembles mit Medien, die durch ihre Mobilität gekennzeichnet sind: Smartphones, Tablets und Laptops, vielleicht, wie in meinem Fall, ein alter MP3-Player. Damit spielt ihre Technik nicht nur auf Architekturen und Innenarchitekturen an, sondern auf die Infrastrukturen des Internets und der Energieversorgung – und auf Sitzreihen und Waggons, Flugrouten und Schienennetze, Flughäfen und Bahnhöfe. Auch dort findet, wie wir wissen, akademische Arbeit statt. Einige Passagen dieses Textes sind im ICE entstanden, auf einer Schnellfahrstrecke, bei 300 km/h zwischen Wohnort und Arbeitsplatz. Ohne Kopfhörer wäre das schwierig gewesen. Weil der BahnComfort-Bereich sich nie im gleichen Abteil befindet wie der Ruhebereich (was ebenso wahrscheinlich schlechte Planung sein kann wie eine undurchschaubar raffinierte Social-Engineering-Strategie der Deutschen Bahn). Und weil der Zug selbst laut ist. Das Ausschalten des Grundrauschens schwerer Maschinen als eine Bedingung ihrer dauerhaften Nutzung war die historisch erste Anwendung der Technik aktiver Geräuschreduktion. Amar Bose entwickelte die Technologie Ende der 1970er Jahre für Pilot_innen. Sie reagierte auf die sehr reale körperliche Belastung, die durch Lärm entsteht. Dass nicht nur die Geräuschkulisse der Mitreisenden in den engen Abteilen das Pendeln mit dem Zug anstrengend macht, sondern auch der materielle Noise der Fahrt, bemerkt man, wenn man diesen abschalten kann – zumindest zum Teil.

⁵ Den *headspace* beschrieb R. Murray Schafer bereits 1973 im Zusammenhang mit Kopfhörern: «In the headspace of earphone listening, the sounds not only circulate around the listener, they literally seem to emanate from points in the cranium itself, as if the archetypes of the unconscious were in conversation.» Ders.: *The Music of the Environment*, in: Christoph Cox (Hg.): *Audio Culture. Reading in Modern Music*, New York 2004, 29–39, hier 35.

Während die Motorengeräusche von Flugzeugen und das Rauschen von Autoverkehr in der Regel unter 500 Hz liegen und vergleichbar gut cancelbar sind, erreichen Teile des Breitband-Noise, der bei Zügen durch den Kontakt von Rad und Schiene entsteht, Frequenzen von über 1.000 Hz und liegen damit außerhalb des Effizienzbereiches der aktiven Geräuschreduktion. Aktives Noise-Cancelling ist vor allem in tiefen Frequenzen wirksam, von 1.000 Hz abwärts. Was darüber liegt kann nicht elektronisch neutralisiert, sondern nur durch passive Isolation ausgeschlossen werden. Dies betrifft viele Frequenzbänder, die für Sprachverständlichkeit relevant sind. Differenzen der Reduktionsleistung verschiedener Kopfhörermodelle, die mit unterschiedlicher Durchlässigkeit für Stimmen werben, sind so auch vor allem auf Materialunterschiede der Kopfhörer und die jeweilige Bauweise der Hörmuscheln zurückzuführen. Vibrationen, die nicht mit dem Innenohr, sondern mit dem Skelett wahrgenommen werden, können Kopfhörer gar nicht neutralisieren. Das ist nicht nur für Pendler_innen auf Schnellfahrstrecken von Interesse, deren Vibrationen wortwörtlich in Mark und Bein fahren, sondern auch für alle, die mit Kopfhörern ihrer Angst vor invasiven Zahnbehandlungen begegnen möchten. Das elektrische Surren des Bohrers kann man im Zweifelsfall canceln, die Bohrgeräusche nicht. Vielleicht ist das eine Metapher für etwas. Ich weiß es nicht.

Sich in bestimmten Geräuschumgebungen abschirmen und schützen zu wollen, kann ein berechtigtes Anliegen der Selbstsorge sein. Es ist nicht zwangsläufig eine Absage an Sozialität. Solange eine Reorganisation von Architektur und Infrastruktur entsprechend akustischen Erwägungen nicht in Aussicht steht – wie von Aktivist_innen akustischer Ökologien seit den 1970er Jahren gefordert⁶ –, hilft es, sich den akustischen Energien des Alltags zumindest selektiv aussetzen zu können. Ein Einsatz von Kopfhörern als Überlebenstechnik, wie im Song *Headphones* von Björk benannt,⁷ ist unter anderem für neurodivergente Menschen relevant. Der Wunsch nach einer Normalisierung des Tragens von Kopfhörern am Arbeitsplatz wird in Communities autistischer Menschen mit dem Tragen von Brillen analogisiert.⁸ So soll nicht zuletzt auf Zuschreibungen von Unhöflichkeit und Sozialvermeidung reagiert werden, denen autistische Kopfhörerträger_innen sich immer wieder ausgesetzt sehen. Auch für Gesten der Frechheit, das sei hier nicht unterschlagen, eignen sich die Kopfhörer aber gut. Ein moderner Klassiker im Umgang mit lauten Fahrgästen im BahnComfort-Bereich – mit rücksichtslosen Menschen überhaupt – sei hiermit empfohlen: kaugummikauend und Augenkontakt haltend die Kopfhörer aufsetzen und scharf machen. In die Stille lächeln.

⁶ Prominent R. Murray Schafer: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Vermont 1977.

⁷ Björk: *Headphones*, auf: Post, One Little Indian Records 1995.

⁸ Dazu ein viraler Thread des tumblr-Nutzers Spacefroggity (wiedergegeben ohne grammatische Eingriffe in den Onlineduktus): «I honest to god need my headphones just as much as I need my glasses like. They're Necessary 1 is just more normalized than the other so ppl don't Get It/Nobody gives you shit for I need a thing for making my sight better but I need a thing for making my hearing worse is such a foreign concept 2 everyone who isn't also autistic it's Weird/I't's rude :(you look like you're ignoring people :(if ur not sure if I can hear you or not..... get my attention before you start talking? It's literally so easy to accommodate my needs if you just fucking try lmao», 17.7.2019, [spacefroggity.tumblr.com/post/186366802869/its-rude-you-look-like-youre-ignoring-people](https://www.tumblr.com/post/186366802869/its-rude-you-look-like-youre-ignoring-people) (7.2.2020).

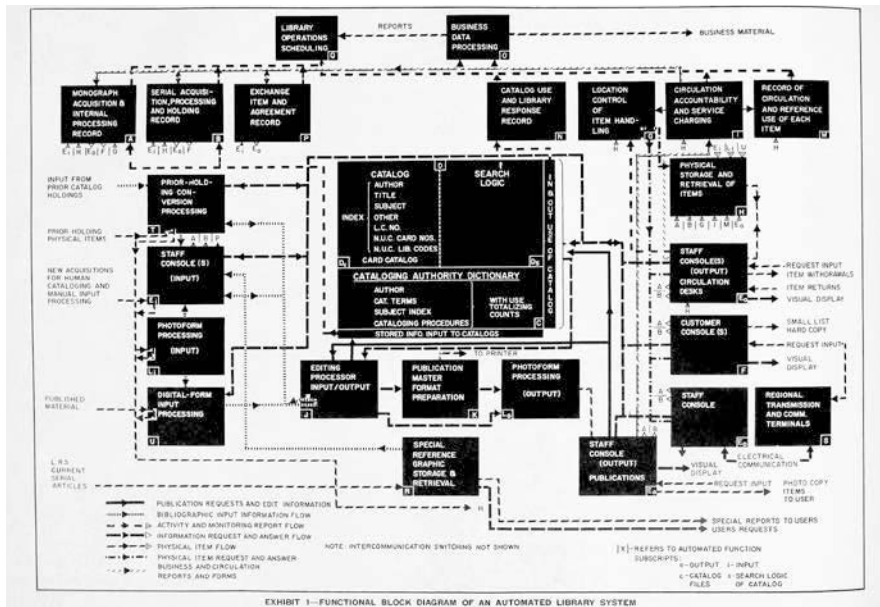
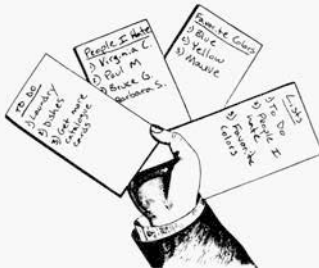


EXHIBIT 1—FUNCTIONAL BLOCK DIAGRAM OF AN AUTOMATED LIBRARY SYSTEM



Smoke 'em!



Make lists.



V.I.N.P. Aus: 101 Uses for a Dead Catalogue Card (1985), Blockdiagramm eines automatisierten Bibliothekssystems für die Library of Congress (1963), Zettelkatalog in der Library of Congress zu Beginn des 20. Jahrhunderts

WO BLEIBT DER KATALOG?

von MICHAEL DOMINIK HAGEL

«Where is the catalogue?», betitelt die Universität Utrecht einen Blogpost, der im Sommer 2018 online ging.¹ Die Bibliothek informiert darin über die Abschaltung der Suchfunktion des eigenen Katalogs. Bestände, die bislang über den häuslichen Online Public Access Catalogue (OPAC) auffindbar waren, können – und müssen – nunmehr über WorldCat gesucht werden. Der Verbundkatalog WorldCat ist eine bibliografische Datenbank, die mehrere Milliarden Medieneinheiten verzeichnet und nach gut begründeten Angaben der Betreiberfirma OCLC das größte Netzwerk für Bibliotheksangebote ist.² Wo der Verbundkatalog als Sucheinstieg dient, findet die Bibliotheksrecherche nicht mehr in der lokalen elektronischen Umgebung etwa des universitätseigenen Rechenzentrums statt, in der von Bibliothekar_innen akribisch gepflegte bibliografische Metadaten die Leser_innen zu der von ihnen gesuchten Information führen, sondern nimmt sie den Umweg über die *library cloud*.

Bibliotheksnutzer_innen mag eine knappe Notiz wie die der Utrechter Bibliothek wenig Sorgen bereiten, sofern ihnen noch nicht gegenwärtig ist, dass der Schritt für sie die zwangsweise Umstellung lange eingeübter und internalisierter Recherchegewohnheiten bedeutet. Bibliothekar_innen dürften solchen Nachrichten mit weniger Gelassenheit begegnen, bedeutet doch das Ende des eigenen Katalogs die Trennung von einem sorgsam und bisweilen liebevoll gepflegten Objekt.³ Der bibliothekarische Jargon hat einen eigenen Terminus für den Abschied von jenem Werkzeug, das zwischen Bibliothekssammlung und Bibliothekspublikum vermittelt: Wo von «Katalogabbruch» gesprochen wird, ist klar, dass es sich um eine Zäsur handelt, die nicht nur über die einzelne Bibliothek, sondern auch über die Institution Bibliothek hinausreicht.

Katalogabbrüche markieren fundamentale Transformationen in der Konfiguration der Informationsinfrastruktur und sind damit Teil von Mediengeschichten, die Informationsverhalten, technische Apparaturen und Konzeptionen von Information verknüpfen. Der Katalog ist aus dieser Perspektive eine

¹ Where is the catalogue?, in: Website der Universität Utrecht, 1.8.2018, www.uu.nl/en/news/where-is-the-catalogue (26.11.2019).

² What is WorldCat?, in: Website von OCLC WorldCat, www.worldcat.org/whatis/ (10.1.2019).

³ Vgl. Uwe Jochum: *Die Idole der Bibliothekare*, Würzburg 1995, 31–53.

neuralgische Schnittstelle innerhalb der Bibliothek, ein Grenzobjekt, in dem sich Vorstellungen des richtigen Umgangs mit Information materialisieren, Potenziale und Schranken technischer Lösungen sichtbar und Rahmenbedingungen für Praktiken der Informationsbewältigung gesetzt werden. Diese Konstellation lässt sich anhand der Geschichte von Bibliothekskatalogen und Katalogisierungspraktiken nachvollziehen.⁴

Eine solche Geschichte kann man – guten Willen vorausgesetzt – mit Keilschrifttafeln beginnen lassen.⁵ Zu ihr gehören klösterliche Bandkataloge oder die Spielkarten, auf deren Rückseite im revolutionären Frankreich die konfiszierten Buchbestände erfasst wurden und in denen man die Ursprünge des Zettelkatalogs ausgemacht hat. Der mit der Sattelzeit einsetzenden (und längst verstrichenen) Epoche des Zettelkastens eignet gar ein nostalgisches Angebot: Reprografien der schönsten Katalogzettel der Library of Congress sind samt Pappmodell eines Zettelkastens im Handel zu erwerben; die Bibliothekstechnik des normierten Karteisystems wurde – in Deutschland – gar zur «Maschine der Phantasie» erklärt.⁶ Aber auch die aufschlussreichsten und ambitioniertesten Arbeiten einer solchen Kataloggeschichte adressieren nur mittelbar die epistemischen Verschiebungen, in die sich die Migration der Bibliotheksdaten in die Cloud einreicht.⁷ Selbst eine Geschichte früherer elektronischer Kataloge, die seit den 1970er Jahren Einzug in Bibliotheken nahmen, ist nur rudimentär vorhanden.⁸

Freilich ist die Gegenwart der Kataloge geprägt von einer ubiquitären Banalität des Suchens und Findens, jenes operativen Schemas also, das als «Inbegriff der Bibliothek» beschrieben wurde.⁹ Entsprechend ist die Bibliotheksrecherche längst abhängig geworden von algorithmengesteuerten Suchmaschinentechnologien.¹⁰ Anstatt wie einst in der vergleichsweise übersichtlichen Masse von nach Regelwerken erzeugten Metadaten des Bibliotheksbestands zu suchen, recherchiert der die Bibliotheksbenutzer_in nunmehr mittels für ihn_sie ebenso wie für das Bibliothekspersonal undurchsichtigen Mechanismen in Megaindices, die von kommerziellen Anbietern bereitgestellt werden und bibliothekarische Erschließungstraditionen in Frage stellen.¹¹ Diese Veränderungen in der Suche sind auch Antworten auf die stetig wachsende Masse wissenschaftlicher Information in einer globalen Forschungslandschaft: WorldCat verzeichnet 464 Millionen bibliografische Einträge, die der schlecht vorstellbaren Zahl von 2,853 Milliarden verfügbaren Medieneinheiten entsprechen,¹² wogegen die 167 Millionen Medieneinheiten (davon kaum 40 Millionen Bücher) der Library of Congress oder die 185 Millionen, die deutsche Hochschulen gemeinsam bereitstellen, zwergenhaft wirken.¹³ Die Größenordnungen des von der Firma OCLC (1967 als Ohio College Library Center gegründet) betriebenen WorldCat oder des von der Firma ExLibris (hervorgegangen aus einem internen Projekt der Hebräischen Universität Jerusalem) angebotenen Central Discovery Index, der über 3 Milliarden Einträge bereithält, sprengen die Kapazitäten nicht nur von physischen Zettelkästen, sondern auch der dahinter stehenden Logik.

⁴ Vgl. Eugene R. Hanson, Jay E. Daily: *Catalogs and Cataloging: History* [ELIS Classic], in: John D. McDonald, Michael Levine-Clark (Hg.): *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, London, New York 2018, 743–779.

⁵ The Library of Congress (Hg.): *The Card Catalog: Books, Cards, and Literary Treasures*, San Francisco 2017.

⁶ Heike Gfriereis, Ellen Strittmatter (Hg.): *Zettelkästen. Maschinen der Phantasie*, Marbach am Neckar 2013.

⁷ Z. B. Ronald Day: *Indexing It All. The Subject in the Age of Documentation, Information, and Data*, Cambridge 2014.

⁸ Vgl. Markus Krajewski: *Die Bibliothek als Meta-Medium*, in: Konrad Umlauf, Stefan Gradmann (Hg.): *Handbuch Bibliothek. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart, Weimar 2012, 81–89; ders.: *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt/M. 2010, 201–208.

⁹ Nikolaus Wegmann: *Im Labyrinth. Über die (Un-)Möglichkeit der Bibliothek als Qualitätsmedium*, in: *Bibliothek – Forschung und Praxis*, Jg. 42, Nr. 2, 2018, 370–378, hier 376, doi.org/10.1515/bfp-2018-0047. Vgl. auch ders.: *Bücherlabyrinth. Suchen und Finden im alexandrinischen Zeitalter*, Köln 2000.

¹⁰ Jutta Haider, Olof Sundin: *Invisible Search and Online Search Engines. The Ubiquity of Search in Everyday Life*, London, New York 2019. Ken Hillis, Michael Petit, Kylie Jarrett: *Google and the Culture of Search*, New York 2013.

¹¹ David Weinberger: *Everything is Miscellaneous. The Power of the New Digital Disorder*, New York 2007.

¹² *Inside WorldCat*, in: Website von OCLC WorldCat, www.oclc.org/en/worldcat/inside-worldcat.html (2.12.2019).

¹³ Jürgen Seefeldt: *Hochschul- und Universitätsbibliotheken*, in: *Bibliotheksportal.de*, 1.8.2017, bibliotheksportal.de/informationen/bibliothekslandschaft/hochschul-und-universitaetsbibliotheken/ (4.12.2019).

Denn mit der algorithmenbasierten Suche in miteinander vernetzten, heterogenen Informationsbeständen ist die Epoche des Zettelkastens, wie sie in den lokalen elektronischen Katalogen noch herrschte, tatsächlich an ihr Ende gekommen. Die mit dem Aufgehen lokaler Kataloge in Verbundsystemen einhergehenden Transformationen betreffen nicht nur die Größenordnung, sondern markieren eine fundamentale Umstellung der Grundlagen der Suche. Bibliografische Dateiformate wie das Maschinelle Austauschformat für Bibliotheken – so der volle Name des in Deutschland 1973 veröffentlichten Standards MAB – wurden sorgsam nach dem intellektuellen Format der Karteikästen modelliert. Entwicklungen solcher Normen wurden seitens der Library of Congress ab den 1950er Jahren vorbereitet, seit den 1960er Jahren ist Machine-Readable Cataloging (MARC) im Einsatz. Computer hielten Einzug in die immer gigantischer gewordenen (Zettel-)Katalogsäle. Nach und nach wurden elektronische Datenbanken, die die Leistung der Zettelkataloge durch brachiale Performanz übertrafen, aufgebaut und ineinander integriert. Die elektronische Formatierung nach dem Muster des Katalogzettels war das Fundament der lokalen rechnergestützten Kataloge und zugleich deren Limitierung im Hinblick auf die Vernetzung mit nicht mit bibliothekarischem Eifer gepflegten Daten. Unter den Vorzeichen eines neuen, die säuberliche tabellarische Ordnung der elektronischen Datenverarbeitung sprengenden Computerzeitalters entsteht eine genuin neue Spielart des Katalogs – mit weitreichenden Implikationen für die wissenschaftliche Informationsinfrastruktur.

Wenn die bibliothekarische Informationsverwaltung in der Epoche des Zettelkastens wegweisend für die Datenverarbeitung insgesamt war,¹⁴ so zeigt sich mit Blick auf die aktuelle Lage des Katalogs eine widersprüchliche Konstellation. Kommerzielle Anbieter setzen vor allem außerhalb des bibliothekarischen Bereichs Standards des Suchens und Findens, die mit den – für Außenstehende oft schwer nachzuvollziehenden – bibliothekarischen Ansprüchen an die Qualität von (Meta-)Daten kaum kompatibel sind.¹⁵ Suchmaschinentechnologien, die mittels Ranking-Algorithmen Orientierung in Datenmassen schaffen sollen, wurden nicht auf Zwecke der wissenschaftlichen Informationsversorgung mit ihren vom Alltagsgebrauch abweichenden Ansprüchen an *precision* und *recall* hin entwickelt. Für die Bibliothek stellt sich damit die Frage nach ihren Standards nicht nur auf der technischen Ebene des Datenformats, sondern vor allem in Bezug auf die Qualität bibliothekarischer *user experience*.

Fantasien des punktgenauen und trennscharfen *information retrieval* in bibliothekarisch fruchtbar gemachten Big Data steht die Praxis durchwachsender Such- und Findeerfahrungen mit zeitgenössischen Bibliothekskatalogen gegenüber. Auf abschbare Zeit ist damit die auf einer gewissen Hermetik aufbauende Kreativitätsprämie der Bibliotheken – von Nikolaus Wegmann als «eigentliche Stärke der Bibliothek» ausgemacht¹⁶ – gesichert. Wie sich um den Komplex «Katalog» gegenwärtig harte technische Fragen nach

¹⁴ Vgl. Markus Krajewski: *Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*, Berlin 2002.

¹⁵ Vgl. Rafael Ball: *Datenräume. Bibliotheksverbände der Zukunft – welche Bibliotheksverbände?*, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie*, Bd. 61, 2014, 267–270.

¹⁶ Wegmann: *Im Labyrinth*, 377.

Datenformaten und Kodierungen mit dem täglichen Geschäft der Wissenschaftler_innen verzahnen, zeigt exemplarisch die Auskunft eines Neogräzisten auf die Frage nach seinen Erfahrungen mit dem megaindexbasierten Bibliothekskatalog: In seinem Fach verstünde man den aktuellen Katalog als Einladung, Literatur am Regal zu suchen. Die Anekdote trifft insofern ins Zentrum des Problems, als sich im Zusammenhang mit nicht-lateinischen Schriften besonders deutlich zeigen lässt, wie fragil, verzerrt und fehleranfällig das Konzept einer vorgeblich globalen *library cloud* ist.¹⁷ Die Antwort auf die Frage danach, wo der Katalog ist, weist jedenfalls in die Datenwolke. Deren unstrittige Potenziale – etwa im Sinne einer Verzahnung von Bibliothekskatalogen mit dem semantischen Web – müssen die Balance mit der grundlegenden Nachweisfunktion des Katalogs noch finden, gerade dort, wo die Suche am Regal kein Thema mehr ist.

¹⁷ Vgl. Domenico Fiormonte: Towards a Cultural Critique of the Digital Humanities, in: *Historical Social Research*, Bd. 37, Nr. 3, 2012, 59–76.

BESPRECHUNGEN

INTERMEDIALITÄT REVISITED

Neue Perspektiven auf die Medienkunst

von CHRISTIANE HEIBACH

Janna Houwen: *Film and Video Intermediality. The Question of Medium Specificity in Contemporary Moving Images*, New York, London (Bloomsbury) 2017

Claudia Benthien, Jordis Lau, Maraike M. Marxsen: *The Literariness of Media Art*, New York (Routledge) 2019

Irena Barbara Kalla, Patrycja Poniatowska, Dorota Michulka (Hg.): *On the Fringes of Literature and Digital Media Culture. Perspectives from Eastern and Western Europe*, Leiden, Boston (Brill/Rodopi) 2018

Die Beobachtung, dass die interaktive Medienkunst ein hybrides Phänomen ist, in dem sich unterschiedliche Medien und Zeichensysteme mischen, die Barriere zwischen Kunst(-präsentation) und Betrachter_in durchlässig ist und somit der traditionelle Kunstbegriff ganz generell herausgefordert wird, ist inzwischen fast trivial zu nennen. Schon in den ersten Publikationen zu diesem Thema Ende der 1990er Jahre werden diese Aspekte hervorgehoben.¹ Einig sind sich deren Verfasser_innen zudem darin, dass die (interaktive) «Medienkunst» auf ästhetische Strategien der Avantgarden zurückgreift, die auch schon vor dem Siegeszug der digitalen Medien mit ähnlichen Grenzüberschreitungen experimentieren. Die Entstehung von «Medienkunst» als Genre, also als Kunstart mit bestimmten Merkmalen, wird jedoch meist auf die 1960er Jahre datiert, als Künstler wie John Cage und Nam June Paik mit interaktiven Installationen und Performances auftreten, in denen die elektronischen

Medien Radio, Fernsehen und die gerade entstehende Videotechnologie entscheidende Rollen übernehmen. Demgemäß werden insbesondere Performanz, Interaktivität, Intermedialität und Selbstreflexivität als Unterschiede zu den klassischen Kunstformen betont.

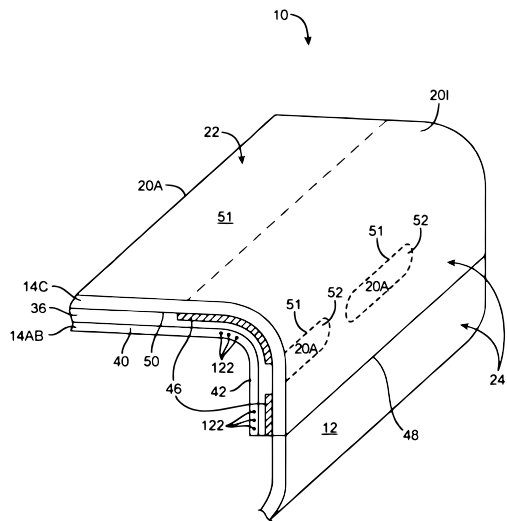
All diese Kennzeichen finden sich aber auch schon in den Experimenten der frühen Avantgarden des 20. Jahrhunderts, auch wenn diese mit anderen medialen Konstellationen arbeiteten. Gerade im Hinblick auf deren Analyse hat sich für die Medienästhetik insbesondere der Begriff der Intermedialität als zentral erwiesen, und zwar aufgrund der ihm inhärenten Paradoxie: Denn um von Intermedialität als Vermischung medialer Strukturen sprechen zu können, benötigt man einen relativ eindeutigen Begriff vom Charakter und von den Funktionen der Medien, die jeweils intermedial zusammengefügt werden. Dies wird besonders deutlich in der Diskussion um die ästhetische Rolle der digitalen Medien: Ausstellungen wie *Interact!* (Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg 1997), *Schrift und Bild in Bewegung* (Gasteig und Rathausgalerie, München 2000) oder *poesis. Digitale Poesie* (Kulturforum Potsdamer Platz, Berlin 2004) heben Ende der 1990er/Anfang der 2000er Jahre insbesondere auf die materiellen Möglichkeiten ab, die nur die digitalen Medien bereithalten.²

Insofern bewegen sich die Diskurse um Medienkunst immer schon in einem Spannungsfeld zwischen medien-spezifischen/-materiellen Eigenschaften und deren Verschwinden, wenn nicht gar Verschwinden in intermedialen Konstellationen – eine Diagnose, die Janna Houwen

zum Anlass für eine medientheoretische und medienästhetische Überprüfung nimmt. In ihrer 2017 erschienenen Monografie zum intermedialen Verhältnis von Film und Video steht die Frage nach der Medienspezifität schon im Untertitel. Houwen beginnt ihre Ausführungen zunächst mit einer Diskussion der Paradoxie des Intermedialitätsbegriffs: «Thus, models of intermediality which supposedly demonstrate the end of medium specificity, are often implicitly based on an originary ground on which media do have essences, are fixed, and achieve a final form.» (S. 5) Diese essenzialisierende Perspektive kritisiert Houwen insofern, als sie – mit Rekurs auf Rosalind Krauss – dem technologischen Determinismus eine konventionalisierte Mediennutzung gegenüberstellt: Aus vier verschiedenen Blickwinkeln heraus diskutiert sie am Beispiel des Verhältnisses von Film und Video, inwieweit bestimmte Eigenschaften den jeweiligen Medien tatsächlich «eingeschrieben» sind und wo soziale Zuschreibungen des Mediengebrauchs sich in einer gewissen Standardisierung der Funktionen niedergeschlagen haben, die ganz und gar nicht in der technischen Struktur des Mediums angelegt sind. Die vier Themenschwerpunkte umfassen den Realitätseffekt, das Phänomen des (*dis*)embodiment, soziale Strukturen sowie Aspekte der Gewalt.

In allen Kapiteln ist die Theoriediskussion eng mit konkreten künstlerischen Beispielen verflochten. So wird im Falle der Realitätseffekte besonders deutlich, wie Filmregisseur_innen die konventionalisierten Einsatzformen vor allem der Videotechnologie reproduzieren: In Michael Hanekes Film *Benny's Video* (A/CH 1992) übernehmen Videosequenzen dokumentarische Funktion und erzeugen mit ihrem Amateurcharakter (verwackelte Bilder, schlechte Farbqualität) Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte. Atom Egoyans Film *Family Viewing* (CA 1987) stellt das Videofilmen dem exzessiven Fernsehgenuss gegenüber, wobei Ersteres als Überwachungsaktivität in einen Gegensatz zur Passivität des Fernsehens gestellt wird. Krasimir Terzievs Dokumentation *Battles of Troy* (CH 2005) über die fragwürdigen Bedingungen, unter denen die Massenszenen des Blockbusters *Troja* (Regie: Wolfgang Petersen, USA/MT/UK 2004) gedreht wurden, arbeitet schließlich mit von den Statist_innen während der Dreharbeiten heimlich aufgenommenen Videosequenzen, die als Authentizitätsgaranten einen wesentlichen Anteil an der Beweisführung der Dokumentation haben.

Zunächst scheint sich damit zu bestätigen, was Houwen eigentlich in Frage stellen will, nämlich eine



Inhärenz von medialen Eigenschaften, die beim Video in der Ad-hoc-Produktion und damit der Herstellung eines «referential-reality effect» liegen, beim Film in dessen hochgradiger Technizität und medienästhetischer Gestaltbarkeit, die einen «constructed-reality effect» erzeugt (siehe S. 51 ff.). Doch genau in dieser Zuspitzung wird der konventionalisierte Aspekt solcher Zuschreibungen manifest: «It is through the typicality of certain features that the two media are specified and differentiated from each other. However, none of this relies on unique, inevitable technological features. It is mostly a conventional distinction.» (S. 58)

In ähnlicher Weise, aber mit jeweils verschiedenen Rahmungen und Referenzen diskutiert Houwen auch die anderen Aspekte: Unter dem Titel «(Dis)embodiment» verhandelt sie auf der Basis von Jean Baudry's Theorie des Kino-Dispositivs und Laura Marks' Konzept des *haptic cinema* die Frage der medialen Konstellationen und ihrer Rezeptionsmodi. Dabei greift sie auf die dualistische Zuspitzung von Margaret Morse zurück, die zwischen proszenischen Künsten (Film) und Präsentationskünsten (Installation) unterscheidet. Erstere fesseln im Sinne von Baudry die Zuschauer_innen an ihre Sitze und konfrontieren sie mit der Leinwand, während Letztere – als Installationen – das Publikum integrieren, wodurch es gesamtlich wahrnehmen kann (vgl. S. 94). Auch hier wartet Houwen mit überzeugenden Beispielen auf, um diese Differenzierung nach und nach aufzulösen.

In den letzten beiden Teilen wird dann der rein ästhetische Raum der intermedialen Verhältnisse verlassen,

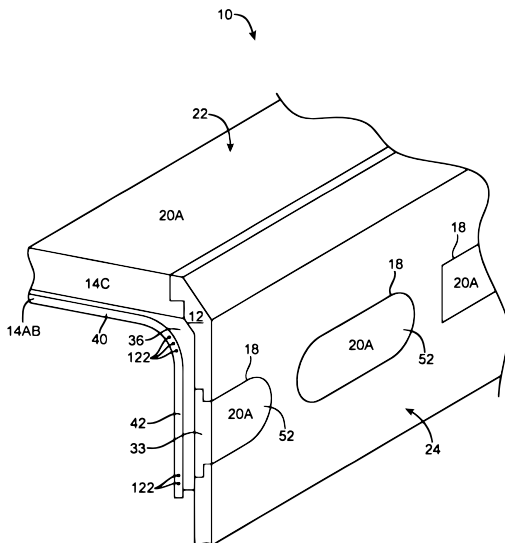
um die gesellschaftlichen Dimensionen («Social Structures») sowie die Machtverhältnisse im Hinblick auf die Gewalt- und Diskriminierungspotenziale («Violent Features») beider Medien zu analysieren. Dabei scheint sich erneut ein standardisiertes Zuschreibungsverhältnis zu zeigen: Video eignet sich danach primär zum Individual- und Bekenntnismedium, während der Film das Zeug zum öffentlich-aktivistischen Protestmedium hat – eine Wertung, die eng mit den jeweiligen Produktionsbedingungen verbunden ist. Doch auch hier wird deutlich, dass diese Kennzeichnungen weniger medieninhärent als konventionalisiert sind – letztlich gibt es doch nur eine «soft determination» (Raymond Williams), gemäß der Medien als «work on a material for a specific purpose within necessary conditions» definiert werden (Williams zit. n. Houwen, S. 157). Dies zumindest ist eine der wichtigsten Quintessenzen dieser durchgehend auf hohem Niveau argumentierenden Monografie.

Eine auf den ersten Blick ganz andere Herangehensweise an intermediale Kunst wählt der aus einem DFG-Forschungsprojekt hervorgegangene Band *The Literariness of Media Art*. Claudia Benthien, Jordis Lau und Maraike M. Marxsen legen eine breit angelegte Studie zur Medienkunst vor, die sich auf die Spurensuche nach der Arbeit mit Sprache in audiovisuellen Medien begibt. Es liegt allerdings angesichts der methodischen Zäsur durch die Postmoderne und die dadurch erfolgte Erweiterung des literaturwissenschaftlichen Diskurses auf kulturwissenschaftliche Fragen nicht unbedingt

nahe, dies – wie es hier geschieht – mit Rekurs auf den Russischen Formalismus zu tun. Doch erweist sich diese Referenz als schlüssig begründet, und zwar durch die deutliche Traditionslinie der Medienkunst zu den frühen Avantgarden, deren ästhetische Experimente mit geschriebener und gesprochener Sprache – so die Autorinnen – die Grundlage für die prinzipiell transmediale Sprachauffassung der russischen Formalisten bildet (vgl. S. 7). Argumentativ schließt die Studie – trotz anderer Schwerpunktsetzung – sogar deutlich an Houwen an, da Benthien et al. ebenfalls die Kritik an der Konzentration der medienwissenschaftlichen Diskurse auf die Medienmaterialität zum Ausgangspunkt für die Suche nach einem erweiterten Blickwinkel machen.

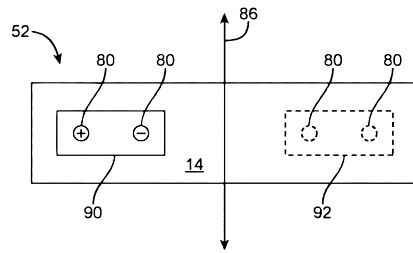
Der Russische Formalismus ist – so die These – derart breit perspektiviert, dass er Analyseinstrumente für trans- und intermediale Phänomene bereitstellt, die als Scharnier zu aktuellen, zwischen Literatur- und Medienwissenschaft angelegten Diskursen fungieren können, beispielsweise zu Julia Kristevas Intertextualitätstheorie, zu Jay David Bolters und Richard Grusins *Remediation*-Konzept und zu Ludwig Jägers Transkriptions-Modell oder zu den Filmwissenschaften (mit Rekurs u. a. auf Tom Gunning, Vivian Sobchack und Laura Marks, vgl. S. 39 ff.). Wahrnehmung, Materialität und soziale Faktoren würden, so die Autorinnen, zudem im Russischen Formalismus gleichermaßen berücksichtigt (vgl. S. 21). Vor allem aber greifen sie die Befunde zur *Ostranenie* auf, also zur verfremdenden Wirkung von Literatur und Poesie, die deren ästhetischen Charakter ausmache – und zwar in ihren jeweiligen akustischen wie auch schriftlichen Manifestationen. Das ist es auch, was die Autorinnen mit «Literarizität» meinen. Da diese jedoch als transmediales Phänomen aufgefasst wird, variiert ihr Charakter von Medium zu Medium. Daher kann insbesondere die Medienkunst in ihrer grundlegenden intermedialen Anlage zwischen Visualität und Auditivität, die sowohl Text als auch gesprochene Sprache integriert, diese mit dem Bild und der Bewegung verbindet und so eine gesamt-leibliche Rezeption herausfordert, als Neubelebung (und letztlich auch Erweiterung) der Sprachästhetik aufgefasst werden: «Media art contributes to a revitalization of language and awareness, and connects the linguistic and sensorial aspects of this experience.» (S. 43)

Ausgehend von dieser theoretischen Rahmung untersuchen die Autorinnen eine Vielzahl von Film- und Videoarbeiten sowie Medienkunstinstitutionen³ von



den 1960er Jahren bis zur Gegenwart – zum einen im Hinblick auf die Integration von Text und Stimme, zum anderen in Bezug auf die Integration literarischer Genres (Poesie, Drama, Prosa), um abschließend ihr Augenmerk auf Adaptionen literarischer Werke in der Medienkunst zu richten. Im Gegensatz zu Houwen, die sich auf wenige Beispiele beschränkt (und damit das Risiko eingeht, zu selektiv vorzugehen), entscheiden sich Benthien et al. für eine überblicksartige Materialsammlung, die einen Zeitraum von nahezu 60 Jahren umfasst und vor allem Beispiele aus dem deutschsprachigen und anglophonen Raum berücksichtigt. Diese Vielfalt hat Vor- und Nachteile: Die Vorteile liegen eindeutig in der geradezu kompendienhaften Übersicht, mit der Literarizität in den unterschiedlichsten audiovisuellen Formaten herausgearbeitet wird. Die Nachteile bestehen – und das verwundert angesichts des Mediums Buch nicht – in erster Linie darin, dass trotz zahlreicher Schwarzweiß-Abbildungen sehr viel Arbeit auf die Beschreibung der Werke verwendet werden muss und so die analytische Ebene teilweise in den Hintergrund rückt. Auch gerät durch die thematische Gruppierung im Hinblick auf die verschiedenen Formen von Literarizität die zeit- und kulturspezifische Einordnung der Werke teilweise aus dem Blick. Wenn beispielsweise in Bezug auf Peter Weibels partizipative Performance *Das Recht mit Füßen treten* von 1968 vornehmlich auf die Frage nach dem Verhältnis von Signifikat und Signifikant Bezug genommen wird, dann vermisst man die Referenz auf die Protestkunst im Kontext der 68er-Bewegung (vgl. S. 103 f.). Doch das ist Kritik auf hohem Niveau: Was hier auch von den beiden (noch nicht promovierten) Mitautorinnen Lau und Marxsen geleistet wird, ist beeindruckend in der theoretischen Reflexionstiefe wie auch in der Vielzahl der angeführten Beispiele.

Der Sammelband *On the Fringes of Literature and Digital Media Culture* von 2018 geht auf eine 2015 in Breslau abgehaltene Tagung zurück, die sich aus literatur-, film- und medienwissenschaftlicher Perspektive mit inter- und transmedialen Erzählformen beschäftigte. Als Anthologie naturgemäß heterogener als die beiden anderen Publikationen, spannt der Band ein breites Spektrum an Themen auf, die nicht nur an die Untersuchungen zu digitaler Literatur und ihrer verschiedenen Spielarten aus dem anglophonen Raum anschließen, sondern auch einen Blick auf ästhetische Produktionen in Osteuropa ermöglichen. Dabei werden im Unterschied zu den anderen beiden Bänden, die sich schwerpunktmäßig



mit autor_innenzentrierten Kunstprojekten beschäftigen, vermehrt inter- und transmediale sowie vernetzte Schreib- und Rezeptionspraktiken in den Fokus gerückt. Agata Zarzycka beschäftigt sich beispielsweise mit den vielfältigen Aneignungen von Edgar Allan Poe und seinen Erzählungen im Netz (S. 46–60) und kann überzeugend herausarbeiten, dass sich in verschiedenen subkulturellen Szenen der Popkultur so etwas wie ein ikonischer Umgang mit der Person Poe konstituiert hat, der Mythenbildung mit Kommerz verbindet. Dabei verselbstständigt sich die Appropriation der Person Poes und seiner Geschichten zu eigenständigen ästhetischen Konstrukten, wie beispielsweise in den *real-person fictions*, die Person und Motive seiner Erzählungen miteinander verquicken (vgl. S. 54).

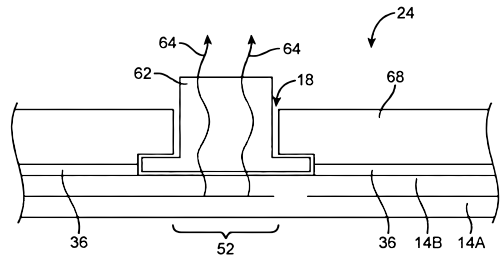
Aleksandra Małeczka und Piotr Marecki beschäftigen sich mit einer anderen Form digitaler Textproduktion, nämlich der Übersetzung literarischer Werke mittels algorithmischer Programme – in diesem speziellen Fall geht es um die Urfassung des Theaterstücks *Ubu Roi*, das 1888 als Marionettentheater unter dem Titel *Ubu Roi ou les Polonais* von Alfred Jarry, damals noch Schüler, verfasst wurde: Die Autor_innen haben dieses Werk mittels Google Translate ins Polnische übersetzt und das Ergebnis in Buchform veröffentlicht. Die Grundfrage, die hier verhandelt wird, ist nicht etwa die nach der sprachlichen und semantischen Angemessenheit der Übersetzung, sondern nach den praxeologischen Implikationen eines solchen Vorgehens. Dabei rückt vor allem die Frage nach der Kreativität in den Fokus, die zunächst mit Referenz auf Kenneth Goldsmith beantwortet wird:

Thus, we propose to interpret the GT [Google Translate] translation [...] as an «uncreative translation» mirroring the term «uncreative writing» introduced by Goldsmith. In this light, appropriating even an entire text in a way that is meaningful and innovative can legitimately be considered artistic expression and a new work. (S. 81)

Bei näherer Betrachtung der Komplexität der Datenbank, die Google Translate zugrunde liegt, enthüllt sich nämlich ein eminent kreativer Charakter der (scheinbar) automatisierten Übersetzung: Für diese greift der Algorithmus nicht nur auf ältere, nicht-maschinell entstandene Übersetzungen des Werks zurück, sondern stellt auch intertextuelle Bezüge zu ähnlichen Topoi der polnischen Literatur her, die monströse und dehumanisierte Gestalten (wie Ubu Roi eine ist) zum Thema haben (vgl. S. 84). Auf diese Weise wird eine datenbankbasierte Intertextualität zur Basis für die automatisierte Übersetzung, die dann doch wieder auf menschliche Leistung (nämlich andere literarische Werke) verweist.

Der gesamte Band erweist sich als spannendes Mosaik verschiedenster Schreibpraktiken, die nicht immer digital sind. Dirk de Geest beispielsweise analysiert Handbücher kreativen Schreibens als aussagekräftige Dokumente für die Analyse literarischer Dynamiken, in denen sich – wie in Kreativitätsratgebern generell – das Spannungsfeld zwischen Regelmäßigkeit und arkanischem Genius oder, etwas bodenständiger ausgedrückt, «this tension between inspiration and transpiration» manifestiert (S. 89–102, hier S. 93). Weitere Beiträge zu Narrativität in Computerspielen, zum transmedialen Erzählen, zur Blogosphäre in Polen sowie abschließend zum *product placement* in literarischen Erzählungen runden den sehr empfehlenswerten Band zur Vielfalt von ästhetischen Schreibpraktiken in unterschiedlichen medialen Konstellationen ab.

So divergent die drei Publikationen in ihren Herangehensweisen auch auftreten, sie zeigen doch eines sehr deutlich: Die Bezüge der Medienkunst, sei sie primär bild- oder textbasiert oder genuin intermedial verfasst, sind derart komplex und vielfältig, dass sie unterschiedliche Herangehensweisen und theoretische wie ästhetische Kontextualisierungen rechtfertigen, ja sogar erfordern. Aber genau darin sind auch wieder Gemeinsamkeiten und perspektivische Komplementaritäten zu entdecken: sei es in den Versuchen, den Begriff der Intermedialität besser zu fassen, sei es in der Erkenntnis, dass ästhetische Produktion auch auf ihre sozialen Kontexte verweist – oder in der immer wieder neu zu stellenden Frage, was uns Medienkunst nun eigentlich über uns selber und unsere Zeit mitteilen kann.



1 Zu nennen wären im deutschsprachigen Bereich z. B. Söke Dinkla: *Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute*. Myron Krueger, Jeffrey Shaw, David Rokeby, Lynn Hershman, Grahame Weinbren, Ken Feingold, Ostfildern 1997; Kai-Uwe Hemken: *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*, Köln 2000; Peter Gendolla u. a. (Hg.): *Formen interaktiver Medienkunst*, Frankfurt / M. 2001. Die letztgenannte Publikation erschien mit einer Mini-CD-ROM.

2 Zu dieser Zeit war Kunst mit digitalen Medien noch eine Marginalie im Kunstbetrieb. Die genannten Ausstellungen trugen wesentlich dazu bei, sie einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen und mussten daher auf ihre Spezifika abheben. Zu den Ausstellungen vgl. die entsprechenden Kataloge bzw. Begleitpublikationen: Söke Dinkla (Hg.): *Interact! Schlüsselwerke interaktiver Kunst*, Ostfildern 1997; Bernd Scheffer (Hg.): *Schrift und Bild in Bewegung*, München 2000; Friedrich W. Block, Christiane Heibach, Karin Wenz (Hg.): *poesis. Digitale Poesie/Digital Poetry*, Ostfildern 2004.

3 «Medienkunst» wird hier in Abgrenzung von Film- oder Videoarbeiten, die nicht installativ auftreten, verwendet und bezeichnet alle Installationen, die mit Film, Video und/oder digitalen Medien arbeiten.

MORGEN, DAS 22. JAHRHUNDERT

Neue, alte und Andere Zukünfte

von VERA MADER

Armen Avanesian, Mahan Moalemi (Hg.):

Ethnofuturismen, Leipzig (Merve) 2018

Alexis Lothian: *Old Futures. Speculative Fiction and*

Queer Possibility, New York (NYU Press) 2019

Henriette Gunkel, kara lynch (Hg.): *We Travel the*

Space Ways. Black Imaginations, Fragments, and Diffractions,

Bielefeld (transcript) 2019

Zukunft ist ungleich verteilt. Ob jemand von einem gesicherten Auskommen für sich und nächste Angehörige ausgehen kann, richtet sich nach der *color line*, der sozialen Herkunft und/oder der geschlechtlichen Identität. Wenn die Zukunft *kid stuff* ist, wie José Esteban Muñoz Lee Edelmans Inanspruchnahme von Queerness als Absage an eine (reproduktive) Zukunft entgegenhält, dann ist sie nur die Angelegenheit *mancher Kids*,¹ nämlich jener, denen qua sozialer Positionierung eine solche vorbestimmt ist. Der Begriff der Zukunft, mit dem ich diese Rezension überschreibe, ist eine Erfindung und sinngebende Fiktion der *weißen Moderne*,² die den nach wie vor konkreten Zusammenhang von *race* und Überleben vernachlässigt. Diese *«Zukunft»* posiert als Deutungshoheit, die jede Vision Anderer Zukünfte zu korrumpieren scheint. Ausgehend von prekären Lebensrealitäten, in der die Rassifizierung Schwarzer und Brauner Körper *«Zukunft haben»* zum Privileg weniger macht, verortete die Sängerin Nina Simone im Jahr

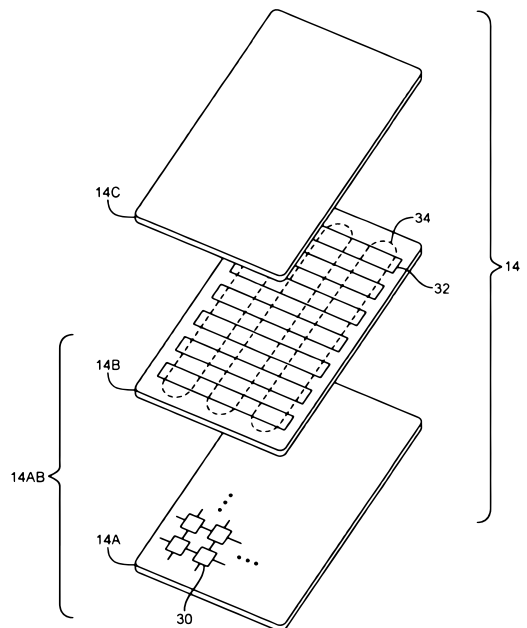
1971 die Möglichkeit Schwarzer Zukünftigkeit in einem Stadium nach dem apokalyptischen Zerfall: *«When life is taken and there are no more babies born/[...] Tomorrow will be the 22nd Century»*.³ Wenn diese Versicherung des Kommenden auch von einer unter den gegebenen Bedingungen nicht verfügbaren Zukunft ausgeht, so ist in ihrer Formulierung sowohl der heilende Bruch eines Neubeginns als auch die zeitliche Kontinuität repressiver Strukturen angelegt.

Simones 22. Jahrhundert ist insofern Gegenstand dieser Rezension, als diese drei Veröffentlichungen vorstellt, die sich mit fiktionalen, künstlerischen und spekulativen Rekalibrierungen einer zivilisatorischen *«Zukunft»* befassen – als einer wirkmächtigen Denkfigur der Moderne, deren Versprechen entlang sozialer Differenzachsen ihre Gültigkeit verlieren. Die Bände *Ethnofuturismen*, herausgegeben von Armen Avanesian und Mahan Moalemi, und *We Travel the Space Ways. Black Imaginations, Fragments, and Diffractions*, erschienen in Ko-Herausgeber_innenschaft von Henriette Gunkel und kara lynch, sowie die Monografie *Old Futures. Speculative Fiction and Queer Possibility* von Alexis Lothian denken Zukunft von sozialen Positionierungen jenseits des aufklärerischen Subjekts aus. In der Regel werden historisch marginalisierte Personengruppen nicht in eine Zukunft miteinbezogen, die mit dem Determinismus von Moderne/Kolonialität⁴ verschweißt und dabei ebenso zeitlich linear wie *straight* in dem Sinne ist, dass deren soziale Reproduktion normativ organisiert ist. Demgegenüber

Herausgeber steht, obwohl sie dies einleitend ankündigen, nicht der Versuch im Zentrum, Gemeinsamkeiten und Gegensätzlichkeiten dieser Visionen unterschiedlicher historischer Prägung und spekulativer Priorisierung zu eruieren. Den titelgebenden Begriff der «Ethnofuturismen» entlehnen Avanesian/Moalemi einer estnischen literarischen Tradition zum Ende der Sowjetunion und legen ihn neu aus: als einen Ausweg aus der Dichotomie von «Multikulturalismus vs. Ethnopluralismus» und «Vision der Zukunft, die zwischen der Auflösung aller Unterschiede einerseits und der genau entgegengesetzten Ideologie einer Bewahrung von ursprünglichen Identitäten andererseits liegt». (S.9) In diesem Zusammenhang wäre eine kritische Einordnung des Begriffs des «Ethnischen» wünschenswert gewesen, der hier in pauschalisierender Geste dazu verwandt wird, eine Vielzahl Anderer Zukünfte zusammenzufassen, und damit auch die Dichotomie zwischen Partikularem und Universalem erneut aufzuspannen scheint.

Auf zwei konkurrierende Futurismus-Spielarten, die eines Schwarzen Futurismus und die eines Futurismus, der dem «Real-Fiktiv Hype» (S.15) untersteht – möchte ich etwas genauer eingehen. Hier zeigt sich, dass die Sammlung *Ethnofuturismen* einen «Widerstreit der Zukünfte» (S.9) mit jeweils divergierenden Ansätzen, gemeinsamen Linien und Streitpunkten auf den eigenen Seiten austrägt. Dies lässt sich zunächst an Aria Deans «Anmerkungen zur Blackzeleration» (S.67–85) illustrieren: Dean unternimmt den Versuch, einen Akzelerationismus – also die Annahme, die Überwindung des Kapitalismus erfolge über die durch ihn bereitgestellten Mittel der Steigerung – abseits der Vereinnahmungen durch rechte und linke politische Lager von einer Schwarzen Position aus zu denken. Ausgehend von dieser «dritten Position» im Rassenkapitalismus, für die sich Subjektivität und Kapital gegenseitig konstituieren, bestätigt Dean den Akzelerationismus als integralen Bestandteil des Schwarzseins. (S.80) Aus einer historischen Perspektive, in der «lebendige[s] Kapital, spekulative[r] Wert und akkumulierte Zeit [...] in den Körpern schwarzer, schon-inhumane(r)-Subjekte gespeichert sind» (S.85), gilt es, weder den Verlust der Humanität zu beklagen noch eine Wiederaneignung von Subjektivität voranzutreiben (S.84). Damit zeichnet Dean die Grenzen nach, die den dominanten Zukunftsdiskurs der Moderne einfassen; dies gilt auch für Kodwo Eshuns 2003 verfasste und nun ins Deutsche übersetzte

«Weiterführende Überlegungen zum Afrofuturismus» (S.40–65) im selben Band. Vom unterschwelligem Verdacht bei Dean und Eshun, die «Zukunft» müsse aus nicht-eurozentristischer Perspektive bereits ausgeht haben, rücken die Texte von Steve Goodman und Anna Greenspan ab. Beide kommen aus dem Umfeld der Cybernetic Culture Research Unit, die von Nick Land – dessen Positionen Dean vehement kritisiert – in den 1990er Jahren an der Warwick University mitgegründet wurde. Indem sie sich dem Reiz des Spekulativen hingeben, legen sie weniger einen Gegenentwurf zu den von «Maskulinitäts- und Martialitätsphantasmen bestimmten westeuropäischen Futurismen des frühen 20. Jahrhunderts» (S.8) vor als spezifische Umformungen derselben und verlagern einen modernen Technologie- und Wissenschaftsglauben in neue regionale Kontexte: Goodmans Textcollage über die sinofuturistische Geheimwährung Fei Ch'ien (S.87) erschließt das Spekulative als grundlegende kapitalistische Funktion. Anna Greenspans Überlegungen zum Retro-Futurismus auf der Weltausstellung in Schanghai 2010 zeichnen das Bild eines «absoluten Futurismus» (S.126), der unter dem Zugeständnis der Vorsilbe «retro» das Schanghai des 21. Jahrhunderts mit den Bildern des Futurismus aus dem 20. Jahrhundert bespielt. Diese real-fiktiven Zukunftsfigurationen verbleiben in engen Schleifen an das



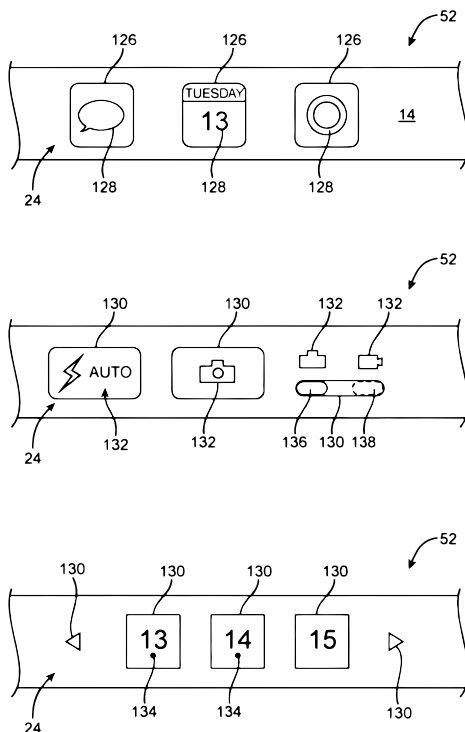
Archiv bekannter Zukünfte rückgekoppelt, die schließlich auch das Denken von Freiheit und Emanzipation einhegen. Bezüge auf die Zukunft als kolonisierte Trope und Verbund bereitstehender Deutungsmuster lassen die Anderen Zukünfte der *Ethnofuturismen* teils gar nicht so anders erscheinen.

Während der Band *Ethnofuturismen* einerseits von einem politischen Gegenwartsbezug ausgeht und zu den dabei aufgeworfenen dringlichen Fragen andererseits nur bedingt Antworten liefert, orientiert sich Alexis Lothian programmatisch am historischen Archiv der Zukünfte. (S.2) In *Old Futures* fächert die Autorin ein Spektrum queerer Zukünfte des 20. Jahrhunderts auf: angefangen bei spekulativen Feminismen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts über Figurationen Schwarzer Zukünfte etwa bei W. E. B. Du Bois oder Samuel R. Delany bis zu filmischen Zukunftsspekulationen wie Lizzie Bordens *Born in Flames* (USA 1983) und Derek Jarmans *Jubilee* (GB 1978). Diese Zukünfte bewegen sich zwischen zwei Gravitationsfeldern: einer Zukunft als kolonisiertem Imaginationsraum der Moderne, deren Werden auf dem Ausschluss intersektional vergeschlechtlichter Personen des sogenannten globalen Südens beruht, und der Öffnung hin

zu einer queeren Potenzialität, die zukünftige Sozialitäten in einem nicht-normativen Begehren der Gegenwart anlegt. (S.29) In Erzählungen marginalisierter Zukünfte weist Lothian Schnittstellen mit queeren Rekonzeptualisierungen von Zeitlichkeit nach. Somit lässt *Old Futures* den bisher kaum erkundeten Nexus zwischen Theorien queerer Zeitlichkeit und den Modalitäten spekulativen Erzählens nachvollziehen. Der Begriff des *world-making* rekurriert hier sowohl auf einen fiktionalen Modus als auch auf ein zentrales Anliegen der Queer Studies (S.3), deren Theoriebildung Lothian genealogisch als «Geschichte der Zukünfte» versteht (S.5). In diesem Rahmen legt *Old Futures* umfassende Analysen unterschiedlicher Kulturpolitiken des Spekulierens im 20. Jahrhundert vor. Zugleich tragen diese Diskussionen anschauliche Beispiele und Perspektiven in die Debatte um queere Zeitlichkeiten ein, die über die Alternativen von Lee Edelmans *No-Future-Polemik* und einer Zukunft als queerem Möglichkeitsraum wie bei Muñoz hinausweisen.⁶

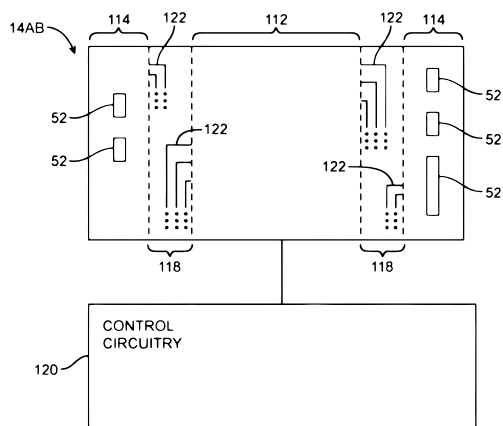
Lothian befragt zunächst die spekulativen Fiktionen britischer und US-amerikanischer feministischer Autorinnen des frühen 20. Jahrhunderts wie z. B. Charlotte Perkins Gilmans *Herland* (1915) im Hinblick auf deren Verstrickungen mit kolonialen Narrativen und Bildwelten. Die Möglichkeitsbedingungen dieser Zukünfte beziehen queere Sozialität mit ein, perpetuieren jedoch zugleich rassistische Gewaltstrukturen bzw. sind in imperiale Projekte US-amerikanischer und europäischer Nationalismen eingelassen. (S.72) Die Annahme, dass sich Queerness und moderne Zukunft über soziale Kontexte hinweg gegenseitig ausschließen, erweist sich als nicht haltbar.

Dieser Befund bestätigt sich für Lothian in der Fokussierung ihrer Lektüren auf spekulative Fiktionen einer Schwarzen Tradition, die Entwürfe technologischer und reproduktiver Zukünftigkeit adaptiert und umdeutet. (S.101) Die Autorin analysiert, wie afrofuturistische Figurationen alternativer Raumzeitlichkeit in die Artikulation von Zukunft als radikalem Möglichkeitsfeld einwirken. Ein «breeding futures» als queerem Reproduktionsmodus, wie Lothian mit Audre Lorde formuliert (S.100), schafft Weisen der Relationalität und der Gemeinschaft im lustvollen Selbstzweck queeren Begehrens. So liest Lothian Octavia Butlers *Fledgling* (2005) und Jewelle Gomez' *The Gilda Stories* (1991) als afrofeministische Vampirmythologien der Reproduktion über «deviante» Linien der Blutsverwandschaft. (S.116)



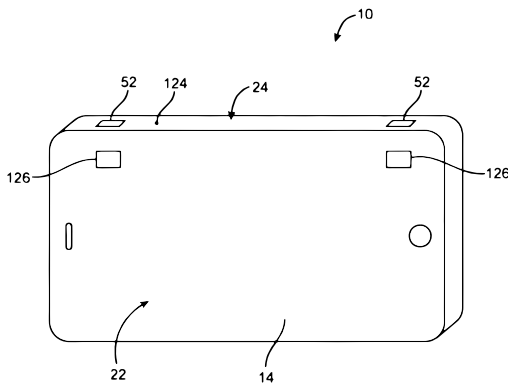
Diese Lektüren verkomplizieren Positionen queerer Zeitlichkeit und Varianten sozialer Reproduktion, dennoch reicht der Beitrag, den *Old Futures* m. E. leistet, über das Feld der Kritik hinaus. Denn in den medialen Anordnungen der Rezeption audiovisueller Zukünfte erkennt die Autorin Möglichkeitsräume, mit denen ihre Argumentationslinie auf produktive Weise selbst in den Bereich des Spekultativen übersetzt. Mit dem Vermögen, Affekte durch Raum und Zeit zu übertragen, gesteht Lothian Bildschirmmedien eine eigene Qualität spekulativer Queerness zu. (S. 213) Dabei nimmt das Erproben verschiedener Medien und Modalitäten des Spekulierens selbst Raum im Buch ein. So bedient sich *Old Futures* des strukturellen Genre-Kniffs von «Wurmlöchern», mithilfe derer sie historische und intermediale Querverbindungen zwischen den *Old Futures* und jüngeren Beispielen spekulativer Fiktionen zieht. Darüber hinaus berichtet die Autorin über ihre praktischen Erfahrungen als Teil des *vidding*-Fandoms. Die Fangemeinde der *vidders* eignet sich das Remixen von Videomaterial als reparative Praxis an, mit der sich hegemoniale audiovisuelle Zeitlichkeiten umordnen und die darin eingelassenen rassisierten und sexuierten Ordnungen umschichten lassen. (S. 233) Lothians Auseinandersetzung mit alten Zukünften formuliert den Wunsch, eine Neuverteilung der Zukunft in der Gegenwart zu bewerkstelligen. (S. 22) Das *vidding* hält dafür die Mittel bereit.

Auch in *We Travel the Space Ways* tritt Afrofuturismus mehr als Tun und kreative Praxis denn als theoretisches Konstrukt in Erscheinung. Im Band kreisen die Bits unterschiedlicher medialer Figurationen und Ästhetiken des Spekulierens im Orbit einer Tradition Schwarzer visionärer Praktiken: Das Feld des *black future visioning* als Kulturkritik erweitern die Herausgeberinnen Henriette Gunkel und kara lynch um die Bereiche Fotografie, bildende Kunst, Architektur, Performance, Musik und aktivistisches Organisieren. Damit legt der Band eine Sammlung multimodaler Interventionen vor, die in kultureller und politischer Hinsicht Vorschläge zur Formation von Identität, Kollektivwerdung und neuen Daseinsformen in der Welt machen. (S. 21) So gehe es zum einen darum, Narrativierungen der Zukunft nicht der historischen Vereinnahmung durch Siedlerkolonisierung und *Weißsein* zu überlassen. (S. 25) Und doch sei dem Ersinnen radikal anderer Realitäten, außerweltlicher Sphären und «safe(r) spaces» (S. 27) ein



Bewusstsein um die Geschichte und Gegenwart intersektionaler Gewaltstrukturen eingeschrieben (S. 22).

Aus der gegenwärtigen Popularität afrofuturistischen Denkens leiten die Herausgeberinnen die Notwendigkeit ab, die Historizität des Begriffs mitzudenken: Ein aktueller Afrofuturismus-Moment müsse in Anbetracht der historischen Dimension migrantischer Bewegungen sowie der kulturellen und technologischen Wissenstransfers über unterschiedliche geopolitische Kontexte hinweg immer neu befragt werden. (S. 23) *We Travel the Space Ways* weist dabei diskursiv und personell Berührungspunkte mit dem Afrofuturismus der 1990er Jahre auf, den Greg Tate im Band als «Rise of the Astro Blacks» rekapituliert. (S. 199–202) Die queerfeministischen Positionierungen der Beiträge erlauben es jedoch, aus den gebahnten Wegen eines männlich und heteronormativ geprägten Diskurses auszuscheren. (S. 29) Zudem ist der Begriff des Afrofuturismus, wie die Herausgeberinnen anmerken, maßgeblich durch diasporische Akteur_innen geprägt. (S. 24) Der Band bemüht sich daher, Beweggründe und historische Linien verschiedener «pan-African future projects» (S. 25) nachzureichen. Erprobt werden Strategien, um den Begriff der Zukunft aus dem Projekt der europäischen Aufklärung herauszulösen, das Afrika mit der Fähigkeit zur eigenen Geschichte auch eine Zukunft abspricht. Die Einbindung eines Konzepts der *Africanicity* destabilisiere etwa die im Humanismus verwurzelte binäre Trennung zwischen Nord und Süd in Analogie zur Differenz von «privilegiert» und «benachteiligt». (S. 25) Diese *space ways* zu bereisen heißt, Zukunft als Fiktion, Metapher und Figur des Politischen zu begreifen, in der chromgestählte



space-race-Fantasien und Dekolonialität einen Möglichkeitsraum teilen.

Einen Angelpunkt des konzeptuell und thematisch zwischen kreativem Schaffen, Aktivismus und Theoriekritik breit aufgestellten Bandes bilden Konzepte afrofuturistischer Zeitlichkeit, die Formen der Selbstwerdung und Vergemeinschaftung aus einer linearen zeitlichen Determiniertheit lösen. Die versammelten Modalitäten afrofuturistischer Zeitlichkeit sind eng mit Affekt- und Begehrensstrukturen verwoben und an situierte Politiken rückgebunden. (S. 27) So überträgt die Aktivistin und Künstlerin Rasheedah Philipps in ihrem Beitrag den Agency-Impetus eines *organize your own* auf Fragen zeitlicher Selbstbestimmung (S. 237–244), während Alexis Pauline Gumbs' Schreiben über die temporale Bedingtheit von Liebe und Verlust eine *Black Astrophysics* entwirft. (S. 15–20) Tobias Nagls Auseinandersetzung mit dem Werk des afrodeutschen Künstlers Daniel Kojo Schrade verfolgt einen forensischen Ansatz, dem Materialschichten als zeitliche Überlagerungen gelten. (S. 321–342) Henriette Gunkel geht der Verschränkung von Afrofuturismus und queerer Zeitlichkeit in Filmbeispielen nach (S. 387–404), wobei die Performanz des (un)doing «devianter» Genderidentitäten ebenso normative Zeitordnungen unterwandert. Hier knüpft Kara Keelings Darstellung und Analyse eines dem Phänomen Disco inhärenten (im)proper sonic habitus an, der die Gendernormen in den USA der 1970er Jahre herausforderte und gleichzeitig die affektiven Verflechtungen Schwarzer Existenz, Geschichte, Technologie und Musik als visionären Modus ausweist, alternative soziale Konstellationen anzuleiten (S. 245–250, hier 245 f.) Die bei Keeling implizite und im Afrofuturismus zentrale Frage nach

dem Verhältnis von *race* und Technologie beschäftigt Grisha Coleman und Thomas F. DeFrantz im Gespräch über ihre Medienkunst: Welche Technologien bringen die Anliegen Schwarzer Personen auf persönlicher, kollektiver und politischer Ebene voran? (S. 53–68)

In der multimodalen Aufstellung des Sammelbands betrifft die Frage nach Technologie auch jene Kulturtechniken, die Wissen generieren und bestimmen, worin dieses Wissen besteht. *We Travel the Space Ways* lotet aus, wie Schriftlichkeit als vorherrschende epistemische Praktik an ihre Grenzen gerät, indem weitere Wissenspraktiken in den geisteswissenschaftlichen Diskurs aufgenommen werden. Mit der Erweiterung der medialen Formate werden auch implizite Hierarchien zwischen den Arten und Weisen intellektueller und künstlerischer Diskursivierung verhandelt. Kiluanji Kia Hendas unter dem Titel *A City Called Mirage* versammelte skulpturale Arbeiten (S. 47–52, siehe auch S. 287–302) z. B. setzen dem von Kolonialgeschichte und Unabhängigkeitskrieg geformten Raum der angolanischen Wüste neue Strukturen auf, während Ayesha Hameeds Performance-Skript ihrer Spekulationen über den *Black-Atlantis-Mythos* typografische Akzente setzt und Beschreibungen, Links zu Video-Clips sowie eingebundene Folien beinhaltet. (S. 107–126) Zur Gestaltung einer Afrozukunft stellen die spekulativen Arrangements der einzelnen Beiträge je eigene produktive Dynamiken, Aushandlungs- und Erfahrungsräume bereit, die den Grundannahmen humanistischer Wissensproduktion mit alternativen Entwürfen begegnen.

Wie schon in Simones *22nd Century* anklingt, erzählen diese Geschichten des 22. Jahrhunderts die Historien des 20. und vorheriger Jahrhunderte oftmals mit. Während das Projekt der *Ethnofuturismen* zu weiten Teilen darin besteht, tradierte Zukunftsfiktionen fortzuschreiben, bringen *Old Futures* und *We Travel the Space Ways* Chronopolitiken der medialen Anordnungen auf den Weg, die soziale Asymmetrien der Gegenwart justieren und zugleich Brüche in modernen Zukunftsdiskursen einleiten. Andere Zukünfte werden dabei nicht als kohärente Szenarien greifbar, sondern scheinen vielmehr im Möglichkeitsfeld spekulativen Mediendenkens auf: Von der Umstrukturierung audiovisueller Zeitlichkeit durch *vidding*-Fandoms bis zur Performance als intermediärer Konfiguration der Gegenerinnerung positionieren sich diese in der Vielstimmigkeit künstlerisch-medialer Praktiken und kollaborativer Arbeitsweisen und widmen

hegemoniale Setzungen von Zukunft und Zeitlichkeit auf der Ebene ihres Ausdrucks um. Ein solches Tun vorausschauenden Zurückblickens nimmt unter afrozentrischen und intersektionalen Parametern Eintragungen in die Geschichte des 22. Jahrhunderts vor und verweist auf Konstellationen des Zukünftigen – als eines Vielfachen zwischen historisch-traumatischer Disposition und radikalem Umbruch.

1 José Esteban Muñoz: *Cruising the Toilet*. LeRoi Jones/Amiri Baraka, *Radical Black Traditions, and Queer Futurity*, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Bd. 13, Nr. 2–3 2007, 353–368, hier 364; Lee Edelman: *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, 2004.

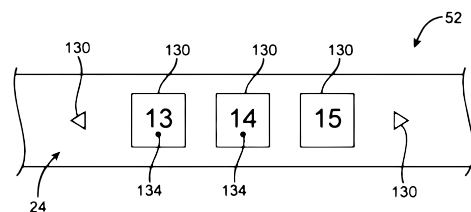
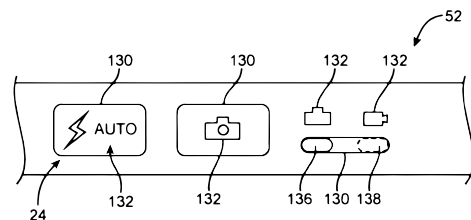
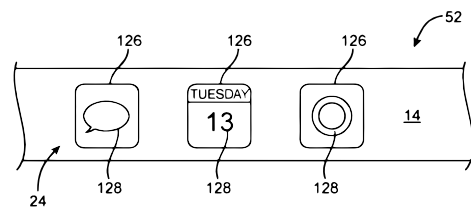
2 Lucian Hölscher: *Die Entdeckung der Zukunft*, Göttingen 2016.

3 Nina Simone: *22nd Century*, auf: *Here Comes the Sun*, RCA Victor 1971. Simone coverte den Song von dem bahamaischen Musiker Exuma, der diesen im selben Jahr veröffentlichte.

4 Walter D. Mignolo: *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*, Durham 2011, 2.

5 Kathryn Yusoff: *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis 2019, 4.

6 José Esteban Muñoz: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York, 2007; Edelman 2004.



MEDIENARCHÄOLOGIE NACH THOMAS ELSAESSER

Von der «Hermeneutik des Erstaunens» zu «imaginierten Zukünften»

Alle Momente unseres Lebens scheinen mir dann in einem einzigen Raum beisammen, ganz als existierten die zukünftigen Ereignisse bereits und harrten nur darauf, daß wir uns endlich in ihnen einfinden, so wie wir uns, einer einmal angenommenen Einladung folgend, zu einer bestimmten Stunde einfinden in einem bestimmten Haus.

W. G. SEBALD: *AUSTERLITZ*

Man kann ohne Übertreibung sagen, dass Thomas Elsaesser (1943–2019) der Begründer der Medienarchäologie innerhalb der Filmwissenschaft war. Um die Emergenzbedingungen der Medienarchäologie als akademischer Disziplin zu verstehen, muss man bis in die 1980er Jahre zurückgehen, zur Geburtsstunde der sogenannten New Film History, die eng mit der Forschung zum frühen Kino und dem 1978 in Brighton abgehaltenen 34. Kongress der International Federation of Film Archives (FIAF) verbunden war. Auch wenn damals die Expert_innen des frühen Kinos noch keinen bewussten Gebrauch von medienarchäologischen Methoden machten, wählte Elsaesser den Begriff «Medienarchäologie» bereits für den Titel seiner Einleitung zum Sammelband *Early Cinema: Space Frame Narrative* (1990), der dem Vermächtnis des legendär gewordenen FIAF-Kongresses gewidmet ist. Hierin betonte Elsaesser die Bedeutung einer «systematischen Untersuchung des frühen Kinos» als Vorbedingung einer «Kulturarchäologie dieses neuen Mediums».¹

Ebenfalls auf Elsaesser zurück geht der Begriff «New Film History», den er zum Titel einer im Herbst 1986 in *Sight & Sound* veröffentlichten Buchrezension machte. Die Herausforderung, die eine neue Hinwendung zum Historischen für die Filmwissenschaft darstellte, resümierte Elsaesser dort wie folgt:

¹ Thomas Elsaesser: *Early Cinema. From Linear History to Mass Media Archaeology*, in: ders. (Hg.): *Early Cinema. Space Frame Narrative*, London 1990, 1–8, hier 1, Übers. hier und im Folgenden M. J. Der Begriff «Archäologie» erscheint auch im Untertitel von Elsaessers deutschsprachiger Veröffentlichung *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002.

Um heute Filmgeschichte zu betreiben, muss man zum Wirtschaftshistoriker werden, zur Rechtsexpertin, Soziologin, zum Architekturhistoriker; man muss mit Zensur und Fiskalpolitik vertraut sein, Fachzeitschriften und Fanzeitschriften lesen, sogar die Lloyds Lists der im Ersten Weltkrieg versunkenen Schiffe untersuchen, um auszurechnen, wieviel von dem Filmmaterial, das nach Europa exportiert wurde, seinen Bestimmungsort überhaupt je erreicht hat.²

Die Aufgaben der Filmhistoriker_innen gewinnen weiterhin an Komplexität, nicht nur in Bezug auf die Vergangenheit, sondern auch angesichts der heutigen Rekonfigurationen des Kinos. Zum Verständnis des digitalen Bildes erfordert es inzwischen Expertise u. a. in rechnerischem Denken, zu Unterseekabeln, Kompressionsformaten, Glasfasertechnik und Bildschirmtechnologien. Zum einen beerbte die New Film History die literaturwissenschaftliche Strömung des New Historicism und übernahm von ihr einen kontextuellen Ansatz, der die Untersuchung nichtfilmischer Texte, Aufführungspraktiken, sozioökonomischer Daten usw. mit sich brachte. Die Erschließung dieser neuartigen Quellen führte zur Ausbildung einer neuen Disziplin: der *Kinogeschichte*, oder aber der Geschichte des Kinos als Institution, als gesellschaftlicher Raum, als Performance – im Gegensatz zur *Filmgeschichte*, die, allgemein gesprochen, eine Geschichte der Meister und Meisterwerke geblieben ist. Zum anderen ist auch zu betonen, dass die New Film History mit ihrer Kritik und Dekonstruktion althergebrachter Methoden der Historiografie (wie der Chronologie, Genealogie und insbesondere Teleologie) nicht nur maßgeblich zur Innovation historischer Methodologien beigetragen hat. Sie führte auch zu einer neuen intellektuellen Grundhaltung, die sich nicht mehr genierte, über die Vielgestaltigkeit und Alterität der Vergangenheit zu staunen und sie mit einer genuinen Bewunderung zu untersuchen.

«Unsere Beschäftigung mit der Geschichte», lässt Jacques Austerlitz sich in W. G. Sebalds Roman von André Hilary erklären, «sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt.»³ Was, in Elsaessers Worten, wirklich zählt, ist, dass wir ständig unsere eigenen «historiografischen Prämissen revidieren, indem die Brüche und sogenannten Sackgassen [*dead ends*] mitgedacht werden, und die Möglichkeit der erstaunlichen Andersheit der Vergangenheit ernst genommen wird».⁴ Diesen Kernansatz der Medienarchäologie definierte Elsaesser als «Hermeneutik des Erstaunens», die überdies mit der Untersuchung der Vergangenheit nicht schon vollendet ist, sondern auch unsere Gegenwart umfasst. «Neben der *Ästhetik* des Erstaunens, für die Tom Gunning einst plädierte, sollte heute auch einer *Hermeneutik* des Erstaunens ein Platz eingeräumt werden, dank der neben Neugier und Skepsis auch Verwunderung und schiere Ungläubigkeit als Motor der historischen Forschung dienen können, und zwar sowohl im Hinblick auf die Vergangenheit als auch die Gegenwart».⁵

² Thomas Elsaesser: The New Film History, in: *Sight & Sound*, Jg. 55, Nr. 4, Herbst 1986, 246–251, hier 248.

³ W. G. Sebald: Austerlitz, München 2001, 109.

⁴ Thomas Elsaesser: Early Film History and Multi-Media. An Archaeology of Possible Futures?, in: Wendy Hui Kyong Chun, Thomas Keenan (Hg.): *New Media, Old Media*, New York 2005, 13–29, hier 20.

⁵ Thomas Elsaesser: The New Film History as Media Archaeology, *Cinéma*, Jg. 14, Nr. 2/3, 2004, 75–117, hier 113. Anm. d. Ü.: In *Filmgeschichte und frühes Kino* schreibt Elsaesser auch von einer «Ästhetik des Wunder(n)s».

Die zunehmende Beliebtheit (und schwindende Spezifität?) des Begriffs führte Elsaesser dazu, die Medienarchäologie immer mehr als Symptom der Obsoleszenz des Kinos zu betrachten, oder besser gesagt: als Symptom einer Krise der Filmwissenschaft, insbesondere ihrer Auffassung von Fortschritt, Narration und Repräsentation, oder sogar des Bildes *tout court*.⁶ Doch davon ungehindert blieb Elsaesser dem filmischen Medium auch im Zeitalter der Informationstechnologien treu, wenn er etwa in einem Interview anlässlich der Veröffentlichung von *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema* (2016) betonte: «Die Medienarchäologie an der ich interessiert bin, bleibt dem Kino verpflichtet, das aus dieser Perspektive als durchweg hybrides und <unreines> Medium erscheint.»⁷ Statt dem (wiederholten) Tod des Kinos nachzutruern, zog Elsaesser es vor, uns an André Bazins Ausruf zu erinnern: «Das Kino ist noch nicht erfunden!»⁸ Das Kino war ohnehin immer schon hybrid und <unrein>, und wir können gemeinsam mit Elsaesser mutmaßen, dass es sich auch weiterhin immer aufs Neue erfinden wird.

Im Kontext von Elsaessers Forschungsgruppe *Imagined Futures* an der Universität Amsterdam nahm die Medienarchäologie auch die Form diverser Spiele an. Diese reichten von geistreichen Wortwitzen und albernen Spielen – darunter eines, in dem der Buchstabe <M> als Generator einer Reihe vergessener Pioniere benutzt wurde (Marey, Messter, Marconi, Marinetti, Matuszewski usw.) – bis hin zu produktiven Denkinstrumenten wie den sogenannten S/M-Praktiken: Versuchsweise auch «Perversionen» oder «normal-abnormale Dispositive» genannt, waren dies: 1) *science and medicine*, 2) *surveillance and the military* und 3) *sensory-motor coordination of the moving image*.⁹ Mit dieser englischen Triade an Denkbildern wollte Elsaesser uns dazu bewegen, über jene Erscheinungsformen des Kinos – seine Techniken, Technologien, Erfindungen, Anwendungen usw. – nachzudenken, die jenseits seiner Unterhaltungs- und Kunstfunktion liegen und wirken.

Ein weiteres spielerisches Projekt, das ich hier auch erwähnen möchte, ist Elsaessers historischer Stadtspaziergang, den er im Frühling 2006 ersann und vorschlug. Die Waag Society in Amsterdam sollte damit beauftragt werden, eine <lokative> Plattform zu entwickeln, die Tourist_innen mithilfe von Bildern und Tönen ermöglichen würde, sich auf eine Entdeckungsreise quer durch <ein anderes Amsterdam> und seine Mediengeschichte zu begeben. Dieses Projekt war von Janet Cardiffs *video walk* inspiriert; sein Ziel bestand in der Kombination unterschiedlicher Interaktionen zwischen Echtzeit und Aufnahme, Fiktion und Nichtfiktion, Fantasie und Geschichte.

Schon im Jahr 2000, in der Einleitung zum Sammelband *Hollywood op straat* («Hollywood auf der Straße»), hatte Elsaesser vorgeschlagen, Filmgeschichte auf Straßenhöhe zu praktizieren, und zwar wortwörtlich: Leser_innen waren zu einem Spaziergang entlang der Reguliersbreestraat eingeladen. Diese Straße verbindet den Amsterdamer Muntplein und Rembrandtplein und ist dem ersten Anschein nach kaum bedeutsam. Und doch ließ Elsaesser uns entdecken, wie

⁶ Thomas Elsaesser: *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam 2016, 59 u. 360–365.

⁷ Lucia Dove: *Film History as Media Archaeology. An interview with Thomas Elsaesser and Vladimir Lukin*, in: *Amsterdam University Press*, 7.8.2018, www.aup.nl/en/articles/film-history-as-media-archaeology-an-interview-with-thomas-elsaesser-and (20.1.2019).

⁸ André Bazin: *Der Mythos des totalen Films*, in: ders.: *Was ist Kino?*, Berlin 2004 [1945], 43–49, hier 47, zit. n. Elsaesser: *The New Film History*, 115.

⁹ Elsaesser: *Early Film History and Multi-Media*, 17.

die Filmkultur <alles miteinander verbindet>: Sehr prominent sind etwa die beiden gegenüberliegenden Kinopaläste, das Tuschinski (heute Pathé Tuschinski) und das Cineac (heute ein Musikclub). Aber man bekommt außerdem auch Schaufenster einiger Pornoläden zu Gesicht, Reklame auf Fernschirmen, Disney-Tellerunterleger im McDonald's, Glücksspielautomaten und versteckte Überwachungskameras. Ferner empfahl Elsaesser, die historische Tiefe der Straße zu erkunden: Die Pizzeria diente zum Beispiel einst als Büro der Pathé Filmgesellschaft; der inzwischen dichtgemachte Blumenladen war früher das Nöggerath Lichtspieltheater. Am Rembrandtplein befand sich das Rembrandt Theater, das 1943 – noch im Besitz der Ufa – vom niederländischen Widerstand niedergebrannt wurde.¹⁰

Die visionäre Idee einer <Medienarchäologie auf der Straße> legte den Grundstein für eine innovative Lehrinitiative, das Mobile Learning Game Kit (MLGK).¹¹ In Zusammenarbeit mit der Waag Society entwickelte das Media Lab der Universität Amsterdam eine rudimentäre mobile Plattform mit einem Gameserver, GPS-Technologie und Handys. In der Versuchsphase wurde nur eine Straße markiert, nicht die von Elsaesser besprochene Reguliersbreestraat, sondern der Nieuwendijk, der zu den ältesten Einkaufstraßen Amsterdams gehört. Eine Gruppe Studierender erforschte die spannende, vom Kommen und Gehen vieler Kinos geprägte Geschichte dieser Straße, von denen heute keins mehr übrig ist. Tatsächlich kann man den Fassaden nicht die geringste Spur seiner reichen filmhistorischen Vergangenheit ansehen. Doch gerade das machte das Spiel so reizvoll: Student_innen verborgene Geschichten entdecken zu lassen mittels Fotografien aus dem Filmmuseum und dem Stadtarchiv, über alte Filmplakate, brisante Anekdoten, Zeitungsausschnitte und so fort. In der Beta-Version der MLGK-Plattform mussten Studierende auf der Straße ständig ihre im sogenannten Gameserver stationierten Kommiliton_innen anrufen. Beim Gameserver handelte es sich um nichts anderes als einen mit Computer und Internetzugang ausgestatteten Seminarraum der Universität. Die auf der Straße aufgeworfenen Fragen mussten nämlich mit Web-Recherchen beantwortet oder vervollständigt werden – man muss bedenken, dass all dies lange vor der Verbreitung von Smartphones und Wi-Fi-Hotspots stattgefunden hat.

Mit Sicherheit warten in Thomas Elsaessers Archiv von unveröffentlichten Manuskripten und audiovisuellen Dokumenten viel mehr experimentelle Projekte darauf, entdeckt zu werden. Im Herbst letzten Jahres berichtete er mir, er sei am Durchforsten seiner enormen VHS-Sammlung, um «Aufnahmen, die im digitalen Zeitalter sonst nicht überleben würden», zu digitalisieren.¹² Unter den Materialien, die er damals mit mir teilen wollte, war ein «Versuch einer interaktiven Filmtheorie», den er im Jahr 1990 gemeinsam mit Mike Allen mit seinem ersten Apple Macintosh und der Software HyperCard durchgeführt hatte. In einer 26 Minuten langen Videokompilation lernen wir zunächst etwas über den Aufstieg des Multiplexkinos und der Magnetband- und Kassettentechnologie, vom Telegraphon zu den Ampex-Maschinen, von

¹⁰ Thomas Elsaesser: Inleiding. *Hollywood op straat*, in: ders., Pepita Hesselberth (Hg.): *Hollywood op straat. Film en televisie in de hedendaagse mediacultuur*, Amsterdam 2000, 9–26, hier 16f.

¹¹ Das MLGK war ein Verbundprojekt der Universität Amsterdam, des Media Labs der Fachhochschule Amsterdam und der Waag Society. Die *proof-of-concept*-Phase endete im September 2008. Das Projekt wurde finanziert durch die Stiftung SURF, eine kooperative Organisation für Informations- und Kommunikationstechnologien in der niederländischen Forschung und Bildung.

¹² E-Mail an die Autorin vom 9.9.2019 im Rahmen der Korrespondenz zum Projekt <Media Archaeology – experimental phase>.

den rechteckigen Philips N1500-Kassetten bis zum VHS. Danach bekommen wir zu sehen, wie Elsaesser Raymond Bellour über den «unauffindbaren Text» interviewt, der, so Elsaesser, dank der Verfügbarkeit von Videoaufnahmen zu einem historischen Problem geworden sei. Schließlich werden wir durch die HyperCard-Oberfläche geführt, die ein virtuelles Kino der Filmtheorie darstellt, mit sechs unterschiedlichen «Kinosälen» und dazugehörigen Programmhinweisen, die jeweils die Analysemethoden von Bellour, Christian Metz, Stephen Heath, David Bordwell, Thierry Kuntzel und Barry Salt vorstellen. Ein winziger Handcursor klickt zwischen den Programmhinweisen und den «auffindbaren» Filmausschnitten (aus Alfred Hitchcocks *The Birds*, Fritz Langs *M* und D. W. Griffiths *The Birth of a Nation* herauskopiert) hin und her. Das Resultat, dem Elsaesser nachträglich den Titel *Demo Tape Film Theory as Media Archaeology* (1992) verlieh, ist eine Mischform zwischen audiovisuellem Essay und Desktop-Documentary *avant la lettre* – eine Zukunftsvision medialer Praktiken, die erst noch entstehen sollten. Dies war eine der erstaunlichen Facetten von Thomas Elsaessers Intellekt: die Fähigkeit, sich nicht nur in mögliche Vergangenheiten, sondern auch mögliche Zukünfte hineinzudenken, zu handeln, «ganz als existierten die zukünftigen Ereignisse bereits und harrten nur darauf, daß wir uns endlich in ihnen einfinden».¹³

¹³ Sebald: Austerlitz, 367.

Aus dem Englischen von Marek Jancovic, mit Dank an Alexandra Schneider

AUTOR_INNEN

Julia Bee ist Juniorprofessorin für Bildtheorie an der Bauhaus-Universität in Weimar. Arbeitsgebiete: Visuelle Anthropologie und experimentelle visuelle Verfahren, Gender und Medien, Philosophien von Wahrnehmung und Erfahrung, Fahrradmedien. Letzte Veröffentlichungen: *Pure Experience and True Detective*. *Immediation, Diagrams, Milieu*, in: *Immediations. Art, Media, Event*, hg. v. Erin Manning u. a., London (Open Humanities Press) 2019, 256–271. Filmische Trans/Individuationen. Ansprache, Affekte und die Konstitution von feministischen Kollektiven in *Long Story Short* und *Yours in Sisterhood*, in: *Nach dem Film*, Nr. 17, 2019.

Ulrike Bergermann ist seit 2009 Professorin für Medienwissenschaft an der HBK Braunschweig; zuvor SFB «Medien und kulturelle Kommunikation» Köln, an der Ruhr-Universität Bochum und der Universität Paderborn. 2007–2011 im GfM-Vorstand und im DFG-Lenkungsgremium Medienwissenschaft 5/2010–10/2017. Schwerpunkte: Gender Studies, postkoloniale Theorie, Wissenschaftstheorie. Publikationen etc.: www.ulrikebergermann.de.

Enrico Camporesi betreut die Forschungs- und Dokumentationstätigkeiten der Filmsammlung des Musée national d'art moderne – Centre Pompidou (Paris). Publikation u. a.: *Futurs de l'obsolescence*, Paris (Mimésis) 2018 über die Restauration von Künstler_innenfilmen.

Tobias Conradi, Dr. phil., ist wissenschaftlicher Koordinator am SFB «Medien der Kooperation» (Universität Siegen) und seit 2018 Co-Sprecher der GfM-Kommission «Für Gute Arbeit in der Wissenschaft». Forschung zu Diskurstheorie, Repräsentationspolitiken und zum Zusammenhang von Krise, Kritik und Entscheidung. Publikationen u. a.: *Breaking News. Automatismen in der Repräsentation von Krisen- und Katastrophenerignissen*, Paderborn (Fink) 2015; *Medien der Entscheidung*, hg. mit Rolf F. Nohr u. Florian Hoof, Münster, Berlin (LIT) 2016.

Jennifer Eickelmann ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Soziologie der TU Dortmund. Arbeitsschwerpunkte: Gender Media Studies, Theorie und Ästhetik des Digitalen, Performativitäts- und Subjektivierungstheorie, multimethodische Museumsforschung. Publikation u. a.: *The Digital Image as Threat. How Mediatized Disrespect Matters*, in: Lars C. Grabbe u. a. (Hg.): *Technobilder. Medialität, Multimodalität und Materialität als medien- und bildtheoretische Konzepte der Technosphäre*, Marburg (Büchner) 2019, 177–197.

Mirjam Elomda lebt, arbeitet und studiert in Thüringen. Sie ist Sozialarbeiterin, Fotografin und Mutter. Mit dramaturgischen Lesungen und anderen Kulturveranstaltungen engagiert sie sich als Teil der Gruppe Empowerment for BPOC Living in Germany und organisiert in Thüringen regelmäßig Treffen der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland.

Oliver Fahle ist Film- und Fernsehwissenschaftler und seit 2009 Professor für Filmwissenschaft mit dem Schwerpunkt Filmtheorie und Filmästhetik an der Ruhr-Universität Bochum. Neben zahlreichen weiteren Publikationen hat er 2018 *Filmische Moderne. 60 Fragmente* (transcript) mit herausgegeben. 2005 erschien: *Bilder der Zweiten Moderne*, Weimar (VDG).

Sebastian Gießmann ist Leiter des Teilprojekts «Digital vernetzte Medien zwischen Spezialisierung und Universalisierung» im SFB «Medien der Kooperation», Siegen und Fellow am Center for Advanced Internet Studies, Bochum. Aktuelles Forschungsprojekt zur Geschichte und Theorie des digitalen Bezahlers. Veröffentlichungen u. a.: *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke*, 2. Aufl., Berlin (Kadmos) 2016; Hg. mit Tobias Röhl u. Ronja Trischler: *Materialität der Kooperation*, Wiesbaden (Springer VS) 2019.

Naomie Gramlich ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Potsdam im Studiengang Europäische Medienwissenschaft und arbeitet an einer Promotion zum Thema Postkolonialismus, Mineralien und Medienökologie. U. a. erschien: *Octavia E. Butlers Sensoren. Afrofeministisches Spekulieren mit Xenogenesis*, in: *Medienobservationen*, 2020, 1–15; *Sticky Media. Encounters with Oil Through Imaginary Media Archaeology*, in: *communication +1*, Jg. 7, Nr. 1, 2018, 1–26.

Maren Haffke ist akademische Rätin a.Z. im Bereich Sound/Digital Sound in der Fachgruppe Medienwissenschaft der Universität Bayreuth. Forschungsschwerpunkte: Sound Studies, Theorien digitaler Medien, das Dokumentarische, Medien der Sorge. 2019 erschien ihre Dissertation *Archäologie der Tastatur. Musikalische Medien nach Friedrich Kittler und Wolfgang Scherer* bei Fink.

Michael Dominik Hagel ist Bibliothekar an der Freien Universität Berlin, Literaturwissenschaftler und Autor u. a. von: *Fiktion und Praxis. Eine Wissensgeschichte der Utopie. 1500–1800*, Göttingen (Wallstein) 2016.

Christiane Heibach ist seit 2016 Professorin für Medienästhetik am Institut für Information und Medien, Sprache und Kultur der Universität Regensburg. Sie forscht zu Medien und Ökologie, zum Zusammenhang von Atmosphäre und neuen Technologien sowie zur Geschichte und Ästhetik multimedialer Kunstformen. Zuletzt erschien u. a. zus. mit Jan Torpus u. Andreas Simon: *Immersion und Irritation: Emotionale und kognitive Aneignungsprozesse in der physischen Technosphäre*, in: *Navigationen*, Jg. 19, Nr. 1, 2019, 49–69.

Marek Jancovic ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und Gastwissenschaftler in der Forschungsgruppe «Moving Image: Preservation, Curation, Exhibition» (Amsterdam School for Cultural Analysis). Dissertationsprojekt zur Geschichte der Videokompression als einer Archäologie von Bildstörungen. Weitere Forschungsschwerpunkte: Medienarchäologien der Mathematik und Medizin, tierische Medien. Zuletzt Hg. mit Axel Volmar u. Alexandra Schneider: *Format Matters. Standards, Practices, and Politics in Media Cultures*, Lüneburg (meson press) 2020.

Guido Kirsten, Dr. phil., ist Leiter der DFG-Emmy Noether-Nachwuchsgruppe «Filmische Diskurse des Mangels: Zur Darstellung von Prekarität und Exklusion im europäischen Spiel- und Dokumentarfilm» an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf in Potsdam. Zuvor Research Fellow in Stockholm und Vertretungsprofessor in Mainz. Publikationen u. a.: *Filmischer Realismus*, Marburg (Schüren) 2013; Hg. mit Margrit Tröhler: *Christian Metz and the Codes of Cinema: Film Semiology and Beyond*, Amsterdam (Amsterdam UP) 2018.

Katrin Köppert ist Juniorprofessorin für Kunstgeschichte/populäre Kulturen an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Arbeitsschwerpunkte: Queer Media Theory, Queer Art & Popular Culture, Fotografietheorie und -geschichte, post- und dekoloniale (Kunst- und Medien-)Theorien des Anthropozäns. Veröffentlichungen u. a.: *Queer Media Studies – Queering Medienwissenschaft*, in: Johanna Dorer u. a. (Hg.): *Handbuch Medien und Geschlecht. Perspektiven und Befunde der feministischen Kommunikations- und Medienforschung*, Wiesbaden (Springer VS) 2019, 1–16; Hg. mit Juana Awad, Maja Figge, Grit Köppen: *wissenderkuenste.de*, Nr. 8, 2019: *On Decolonial Deferrals in Contemporary Art and Curatorial Practices*.

Olia Lialina ist gebürtige Moskauerin, Netzkünstlerin und seit 1999 Professorin für New Media an der Merz Akademie Stuttgart. Zu ihren Arbeiten zählen: *My Boyfriend Came Back from the War* (1996), *Agatha Appears* (1997), *First Real Net Art Gallery* (1998), *Online Newspapers* (2004–2018), *Summer* (2013), *Self-Portrait* (2018), *Hosted* (2020). Zusammen mit Dragan Espenschied hat sie das *One Terabyte of Kilobyte Age Archive* (blog.geocities.institute) gegründet und 2009 den *Digital Folklore Reader* (Merz & Solitude) herausgegeben. olia.lialina.work

Urs Lindner ist Postdoc am Max-Weber-Kolleg der Universität Erfurt. Forschungsschwerpunkte: Philosophie der Sozialwissenschaften, politische Philosophie, Sozialtheorie. Publikationen u. a.: Hg. mit Andreas Kilcher: *Zwischen Anpassung und Subversion. Sprache und Politik der Assimilation*, Paderborn (Fink) 2019; *Von der Chancengleichheit zur gleichen Teilhabe. Zur Rechtfertigung von Gleichstellungspolitik*, in: *Zeitschrift für politische Theorie*, Jg. 9, Nr. 2, 2018, 269–290.

Elisa Linseisen ist wissenschaftliche Mitarbeiterin (Postdoc) am Institut für Medienwissenschaften an der Universität Paderborn. Sie promovierte am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum mit einer Arbeit zu hochauflösender Digitalbildlichkeit (High Definition) und war Mitglied der DFG-Forschungsgruppe «Medien und Mimesis». Weitere Forschungsschwerpunkte: Theorie des Formats, Medien- und Filmphilosophie, Medien und Mimesis. Zu ihren Veröffentlichungen zählen: Hg. mit Sebastian Althoff u. a.: *Re-/Dissolving Mimesis*, Paderborn (Fink) 2020 sowie *3D – Filmisches Denken einer Unmöglichkeit*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2014.

Vera Mader ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Graduiertenkolleg «Das Dokumentarische. Exzess und Entzug» der Ruhr-Universität-Bochum. Ihr Dissertationsprojekt beschäftigt sich mit Politiken der Sorge in feministischen Medienpraktiken.

Jana Mangold arbeitet als wissenschaftliche Koordinatorin der Forschungsgruppe «Verräumlichung und Kulturtechniken» an der Universität Erfurt. Sie forscht zu Materialität und Formaten der Popkultur, Geschichte und Theorie der Rhetorik sowie der Ethnologie. Ihre Forschungen zur Geschichte der Medientheorie finden sich u. a. in *McLuhans Tricksterrede. Archäologie einer Medientheorie*, Berlin (De Gruyter) 2018.

Tobias Matzner ist Professor für Medien, Algorithmen und Gesellschaft an der Universität Paderborn. Forschungsschwerpunkte: Theorien und Kritiken digitaler Technologie, Verschränkungen von Technik, Kultur und Politik, Subjekttheorien. Letzte Publikationen: zusammen mit Monique Mann: *Challenging algorithmic profiling: The limits of data protection and anti-discrimination in responding to emergent discrimination*, in: *Big Data & Society*, online publiziert 12/2019; *The Human Is Dead – Long Live the Algorithm! Human-Algorithmic Ensembles and Liberal Subjectivity*, in: *Theory Culture & Society*, Bd. 36, Nr. 2, 2019, 123–144.

Peter Mühleider studierte Japanologie in Wien und Tokio. Seit 2016 ist er als Softwareentwickler und Datenanalyst für verschiedene Forschungsprojekte in den Bereichen Digital Humanities und Computational Social Science tätig.

Stephan Packard ist Professor für Kulturen und Theorien des Populären an der Universität zu Köln. Forschungsschwerpunkte: Mediensemiotik, Comicforschung, Zensur und andere Formen medialer Kontrolle, Transmedialität, Narratologie, Begriffe der Fiktion und der Virtualität, Affektsemiologie. Mit-/Herausgeber der Zeitschriften *Medienobservationen* und *Mediale Kontrolle unter Beobachtung* sowie Mit-Autor von *Comicanalyse. Eine Einführung*, Stuttgart (Springer) 2019.

Maïke Sarah Reinerth, Dr. phil., ist akademische Mitarbeiterin der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf. Als Film- und Medienwissenschaftlerin war sie zuvor an Hochschulen in Mainz und Hamburg tätig. In ihrem Postdoc-Projekt forscht sie zur Rolle von Animation in der politischen Kommunikation. Sie ist Co-Sprecherin der GfM-Kommission «Für Gute Arbeit in der Wissenschaft», der AG Animation in der GfM und seit 2015 Mutter eines Sohnes. Zuletzt hat sie 2017 mit Jan-Noël Thon *Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Approaches* bei Routledge herausgegeben.

Fabian Schäfer ist Professor für Japanologie an der FAU Erlangen-Nürnberg. Er forscht zur digitalen Transformation der politischen Öffentlichkeit, insbesondere den Themen Social Bots und Hate Speech sowie der sprachlichen Normalisierung von neurechten Diskursen in Japan und Deutschland. Artikel dazu sind in den Zeitschriften *Big Data* (2017) und *Japan Forum* (2020) erschienen.

Alexandra Schneider ist Professorin für Filmwissenschaft mit Schwerpunkt Mediendramaturgie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, zuvor Associate Professor am Institut für Medien und Kultur der Universität Amsterdam. Sie ist Mitglied des DFG-Graduiertenkollegs «Konfigurationen des Films» und Sprecherin des GNK-Minigradiertenkollegs «Zeugenschaft» an der JGU Mainz. Forschungsschwerpunkte: Medienarchäologie, Amateurmedien, Film und Globalisierung. Veröffentlichungen u. a.: Hg. mit Marek Jancovic u. Axel Volmar: *Format Matters. Standards, Practices, and Politics in Media Cultures*, Lüneburg (meson press) 2020.

Anja Schürmann, Dr. phil., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am KWI Essen. Forschungsschwerpunkte: Das Fotobuch, Fotogeschichte und -theorie, Text-/Bildforschung. Letzte Publikationen: *Begriffliches Sehen. Beschreibung als kunsthistorisches Medium im 19. Jahrhundert*, Berlin, Boston (De Gruyter) 2018. *Das Private der Anderen: Narrative Ansätze im Fotobuch Ray's a Laugh* von Richard Billingham, in: Astrid Lang, Wiebke Windorf (Hg.): *Blickränder – Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten. Liber Amicorum für Hans Körner*, Berlin (Lukas) 2017, 187–201. kulturwissenschaften.de/person/dr-anja-schuermann/

Cécile Stehrenberger ist Postdoc am Max-Weber-Kolleg der Universität Erfurt. Sie forscht im Bereich Wissenschaftsgeschichte zur Geschichte der Sozialwissenschaften sowie zu Katastrophen und Kolonialismus. Zuletzt erschien: *Theorizing the Global Hispanophone as dynamics of (dis)entanglement. Suggestions from a history of science perspective*, in: *Journal of Spanish Cultural Studies*, Jg. 20., Nr. 1–2, 2019, 99–113 und mit Urs Lindner: *There is no climate justice without decolonization*, in: *The technosphere, our agency, our planet*, 4.12.2019, siehe technosphere.blog.

Wanda Strauven unterrichtet an der Goethe-Universität Frankfurt und ist am DFG-Graduiertenkolleg «Konfigurationen des Films» beteiligt. Ihre Forschungsthemen sind das frühe Kino, taktile Medien, Designmethoden und «Bildschirm»-Praktiken des Post-Kinos. 2008 hat sie *Mind the Screen. Media Concepts According to Thomas Elsaesser* mit herausgegeben. 2006 erschien *The Cinema of Attractions Reloaded* bei Amsterdam University Press.

Anna Tuschling ist Professorin für Theorie, Ästhetik und Politiken digitaler Medien am Institut für Medienwissenschaft und dem Centre for Anthropological Knowledge in Scientific and Technological Cultures (CAST) der Ruhr-Universität Bochum. Forschungsschwerpunkte u. a.: Medientheorie, Psychoanalyse, Mediengeschichte der humanwissenschaftlichen Affektforschung. Aktuelle Publikation: *Diskretes und Unbewusstes. Die Psychoanalyse, das Cerebrale und die Technikgeschichte*, Wien, Berlin (Turia + Kant) 2017.

Thomas Veigl ist Medien- und Kulturwissenschaftler. Er war Lehrgangleiter des Masterprogramms Bildwissenschaft an der Donau-Universität Krems und ist zurzeit in der hochschulweiten Curricula-Entwicklung der IMC Fachhochschule Krems tätig. Promotion am Kolleg «Wissenskulturen/Digitale Medien» an der Leuphana Universität Lüneburg. Forschungsschwerpunkte: Mediengeschichte, Innovationforschung, digitale Kulturen und Game Studies. Publikationen u. a.: *Machinima. Kultur, Ästhetik und Ökonomie einer digitalen User Innovation*, Glückstadt (VWH Verlag) 2019; Hg. mit Oliver Grau: *Imagery in the 21st Century*, Cambridge (MIT Press) 2011.

Axel Volmar ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im SFB «Medien der Kooperation» an der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte: Auditive Medienkultur, Geschichte audiovisueller Telekommunikation, Medien und Zeitlichkeit sowie Formatforschung. Veröffentlichungen u. a.: *Klang-Experimente. Die auditive Kultur der Naturwissenschaften 1761–1961*, Frankfurt/M. (Campus) 2015; Hg. mit Marek Jancovic u. Alexandra Schneider: *Format Matters. Standards, Practices, and Politics in Media Cultures*, Lüneburg (meson press) 2020.

Laura Walde studierte Anglistik und Filmwissenschaft an den Universitäten Zürich und Aberdeen. Seit Oktober 2017 arbeitet sie an ihrem Dissertationsprojekt «The Short Film Format and Its Exhibition» im Rahmen des SNF-Forschungsprojekts «Exhibiting Film: Challenges of Format» bei Prof. Dr. Fabienne Liptay. Seit 2013 ist sie Kuratorin bei den Internationalen Kurzfilmtagen Winterthur. exhibitingfilm.allyou.net/8907796

Daniela Wentz arbeitet am Centre for Digital Cultures der Leuphana Universität Lüneburg u. a. zu Theorie und Geschichte digitaler Medien, Theorie und Geschichte der Fernsehserie, Bildkulturen und Diagrammatik. Mit Friederike Horstmann und Linda Waack hat sie jüngst den Schwerpunkt «Feminismus und Film» des Magazins *Nach dem Film* (Nr. 17, 2019) herausgegeben. 2017 erschien *Bilderfolgen. Diagrammatologie der Fernsehserie* im Fink-Verlag.

Viviann Moana Wilmot ist Soziologiestudentin an der Leibniz Universität Hannover, Trainerin der politischen Bildungsarbeit und Mitglied des bundesweiten Decolonize-Netzwerks und der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland. Auf theoretischer wie aktivistischer Ebene beschäftigen sie Fragen der Rassismuskritik im Allgemeinen sowie die Auswirkung von vermeintlich Vergangenen auf die Gegenwart.

Fabian Winter ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl Archiv- und Literaturwissenschaft der Bauhaus-Universität Weimar. Nach dem Studium der Philosophie, Kunst- und Medienwissenschaft in Oldenburg und Weimar war er Stipendiat der Thüringer Graduiertenförderung. Forschungsschwerpunkte: Geschichte, Ästhetik und Existenzweise von Briefkopierbüchern um 1900 sowie Kulturtechniken des Schreibens und Archivforschung.

BILDNACHWEISE

- S.9** Courtesy Annette Kelm und KÖNIG Galerie Berlin/London/Tokio (Orig. in Farbe)
- S.45** Chuck Poynter, aus: One Terabyte of Kilobyte Age Archive, blog.geocities.institute/archives/2466 (8.3.2020, Orig. in Farbe)
- S.47** Aus: Wikimedia Commons (Orig. in Farbe)
- S.52** Copyright Susanne Brügger (Orig. in Farbe)
- S.54** Reproduziert in: *Schwäbisches Bilderblatt: Wochenschrift zum Stuttgarter Neuen Tagblatt*, Nr. 23, 7.5.1929, aus: Stadtarchiv Stuttgart. Copyright: 2014/Artists Rights Society (ARS), New York
- S.55** Aus: Wikimedia Commons (Orig. in Farbe)
- S.57** Copyright Susanne Brügger und Museum Folkwang Essen (Orig. in Farbe)
- S.58** Copyright Volker Heinze und Museum Folkwang Essen (Orig. in Farbe)
- S.59** Copyright Volker Heinze (Orig. in Farbe)
- S.61/61** Copyright Roe Ethridge (Orig. in Farbe)
- S.62** Copyright Susanne Brügger (Orig. in Farbe)
- S.63** Digitalisat: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, digital.slub-dresden.de/id27778509X (8.3.2020)
- S.71, 73** Filmstills aus: *B-Roll with Andre*, Regie: James N. Kienitz Wilkins, USA 2015. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers (Orig. in Farbe)
- S.79** Screenshots aus: *Torn Apart II: Ranger Down!*, United Rangers Films, USA 1996
- S.80–83** Grafiken und Screenshot des Autors
- S.91** Courtesy Luther Price (Orig. in Farbe)
- S.92** Courtesy Ericka Beckman und KANAL – Centre Pompidou Brüssel (Orig. in Farbe)
- S.94** Courtesy Peter Miller (Orig. in Farbe)
- S.97–104** Courtesy Olia Lialina
- S.122** Foto: Kimberly Vardemann, CC-BY 2.0 (Orig. in Farbe)
- S.131** Screenshot aus: Adlersson Pictures: Ein kleines bisschen ..., 7.2.2018, www.youtube.com/watch?v=KGhlQEKF1U (Orig. in Farbe; YouTube-Kanal gesperrt, 8.3.2020)
- S.136, 138, 141/142** Grafiken: Peter Mühleder, Abb. 3 u. 6 basierend auf Daten aus: Social Blade
- S.143** Screenshot aus: Facebook-Account Max Herzberg (Orig. in Farbe; online nicht mehr verfügbar, 8.3.2020)
- S.151, 160, 166, 172** Courtesy Ian Waelder und L21 Gallery
- S.179, 182, 185** Aus: William Benjamin Carpenter: *The microscope and its revelations*, London 1901
- S.190** Copyright New Scenario und Christoph Simon (Orig. in Farbe)
- S.196 v. l. n. r.** Aus: Office of Institutional Advancement, University of Maryland at Baltimore (Hg.): *101 Uses for a Dead Catalogue Card: Being a Catalogue of Useful Uses for Useless Catalogue Cards. Created for the Occasion of the GREAT DISCARD of the Library's Card Catalogue*, Maryland 1985, 8, CC-BY-NC-ND 3.0; aus: Gilbert William King: *Automation and the Library of Congress*, Washington 1963, 31; aus: Library of Congress Prints and Photographs Division Washington
- S.203–206, 208–213** Aus: Scott A. Myers, Stephan Brian Lynch, Anthony S. Montevirgen: *Electronic Devices with Sidewall Displays* (United States Patent No. US 10.521.034 B2), 31.12.2019

Falls trotz intensiver Nachforschungen Rechteinhaber_innen nicht berücksichtigt worden sind, bittet die Redaktion um eine Nachricht.

IMPRESSUM

Herausgeberin Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V.
c/o Prof. Dr. Christiane Heibach, Universität Regensburg,
Fakultät für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften,
Institut für Information und Medien, Sprache und Kultur,
Universitätsstr. 31, 93053 Regensburg,
info@gfmedienwissenschaft.de, www.gfmedienwissenschaft.de

Redaktion Daniel Eschkötter (Bielefeld), Maja Figge
(Berlin), Maren Haffke (Bayreuth), Jana Mangold (Erfurt),
Florian Sprenger (Bochum), Stephan Trinkaus (Bielefeld),
Thomas Waitz (Wien), Brigitte Weingart (Berlin, V.i.S.d.P.),
Serjoscha Wiemer (Paderborn)

Redaktionsanschrift: Zeitschrift für Medienwissenschaft,
c/o Prof. Dr. Brigitte Weingart, Universität der Künste
Berlin, Postfach 120544, 10595 Berlin,
info@zfm.wissenschaft.de, www.zfm.wissenschaft.de

Schwerpunktredaktion Heft 22

Oliver Fahle, Marek Jancovic,
Elisa Linseisen, Alexandra Schneider

Redaktionsassistentz

Naomie Gramlich, Annika Haas

Beirat Marie-Luise Angerer (Potsdam), Ulrike Bergermann
(Braunschweig), Cornelius Borck (Lübeck), Philippe
Despoix (Montréal), Mary Ann Doane (Berkeley), Lorenz
Engell (Weimar), Vinzenz Hediger (Frankfurt/M.), Ute
Holl (Basel), Gertrud Koch (Berlin), Petra Löffler (Berlin),
Kathrin Peters (Berlin), Antonio Somaini (Paris), Martin
Warnke (Lüneburg), Geoffrey Winthrop-Young (Vancouver)

Grafische Konzeption

Lena Appenzeller, Stephan Fiedler

Layout, Bildbearbeitung und Satz

Lena Appenzeller

Druck und buchbinderische Weiterverarbeitung

Friedrich Pustet GmbH & Co. KG, Regensburg

Mit freundlicher Unterstützung
der Universität der Künste Berlin

Die **Zeitschrift für Medienwissenschaft** erscheint
zweimal im Jahr.

Die digitale Version ist ab Frühjahr 2020 als Open-Access-
Version verfügbar.

Weitere Infos (u. a. auch zum Abonnement) finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de/zeitschriften/zfm-zeitschrift-fuer-medienwissenschaft/

Mitglieder der Gesellschaft für Medienwissenschaft erhalten
die *Zeitschrift für Medienwissenschaft* kostenlos.

Verlag transcript Verlag, Hermannstraße 26,
33 602 Bielefeld, www.transcript-verlag.de

Bestellung: vertrieb@transcript-verlag.de
Telefon: +49 (521) 39 37 97 0

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung
des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt
auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmun-
gen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Bibliografische Information der Deutschen National-
bibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Open-Access-Veröffentlichung erfolgt unter der
Creative-Commons-Lizenz CC-BY-NC-ND 4.0 DE
(Attribution, Non-Commercial, No Derivates). Diese
Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber
keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>).



Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

© 2020 transcript Verlag

Printed in the Federal Republic of Germany

ISSN 1869-1722

eISSN 2296-4126

Print-ISBN 978-3-8376-4925-3

PDF-ISBN 978-3-8394-4925-7

EPUB-ISBN 978-3-7328-4925-3
