

Stadien/Medien.

Eine Archäologie des Public Viewing

KNUT EBELING

Allein die ubiquitäre Frage »Und wo hast Du das Spiel gesehen? ist ein Hinweis darauf, dass wir heute gewisse Ereignisse nur noch als übertragene kennen – das Stadionereignis ist zum Ereignis seiner Übertragung geworden. Sobald wir über Sportereignisse wie z.B. Fußballspiele sprechen, ist das Public Viewing mit von der Partie. Wenn »der moderne Sport«, wie Robert Musil meinte, »nicht aus der Ausübung, sondern aus dem Zusehen entstanden ist«, dann sind für dieses Zusehen heute auch die Orte und Medien des Sehens wichtig geworden – so wichtig, dass Ort und Medium der Übertragung im Public Viewing zusammen fallen. Das scheint uns auch ganz angemessen; denn tatsächlich scheint die Live-Übertragung das Medium zu sein, das dem Stadion-Ereignis am nächsten kommt – weder Fotos noch Filme aus Stadien haben eine vergleichbare Wirkung. Allein die Live-Übertragung scheint als Medium wie angegossen auf das Stadionereignis zu passen. Warum uns das so erscheint und welche Medien an der Produktion dieses Eindrucks beteiligt sind, davon handelt der folgende Text.

DIE MEDIEN DER ÖFFENTLICHKEIT

Die Frage nach der Öffentlichkeit legt die Frage nach deren Medien nahe; weil Öffentlichkeiten sich seit den ersten antiken Beschreibungen von massenhaften Versammlungen stets auf Plätzen oder eigens dafür geschaffenen Orten konstituieren, lässt sich nach deren medialen

Qualitäten fragen. Schließlich spricht alles dafür, dass sich das Verhältnis zwischen Ereignis, Medium und Öffentlichkeit im Zeichen des Public Viewing umgedreht hat: Öffentlichkeiten werden nicht mehr durch die Ereignisse geboren, denen sie auf Plätzen oder in Stadien beiwohnen; es sind die Übertragungen von Stadionereignissen, die selbst zu dem Ereignis geworden sind, das Öffentlichkeiten an anderen Orten konstituiert. Anders gesagt: Das Spiel ist nicht mehr nur vom Ort des Spiels aus zu sehen; seit Spiel und Übertragung zusammen fallen, sind diese Dinge von jedem Internet-Anschluss aus zu sehen. Diese Lage hat eine massenhafte Delokalisierung und Deterritorialisierung von ehemals öffentlichen Ereignissen zur Folge. Allein die alltäglich gewordene Frage nach dem Ort der Übertragung erzählt mehr von dieser Deterritorialisierung der Öffentlichkeit, als deren medienlose Geschichten es je vermocht haben.¹ Schließlich gewinnt die Frage danach, wo man ein Spiel gesehen hat, nur dadurch ein Interesse, dass es neuerdings von überall aus sichtbar ist.

Diese delokalisierende Tendenz des Stadions war bereits in deren ursprünglichste griechische Versionen eingebaut. Bereits auf sie trifft zu, was Elias Canetti dann von modernen Stadien behaupten wird, nämlich dass ihre Insassen »der Stadt ihren *Rücken* zu[kehren]. Sie haben sich aus dem Gefüge der Stadt, ihren Mauern, ihren Straßen herausgelöst.«² Im Folgenden wird man sehen, wie diese Entortung des Orts, den die Griechen ›Stadion‹ nannten, und dessen Hufeisenform sich markant von den römischen Arenen unterschied, nicht nur mit dessen isolierender Bauweise, sondern auch mit dessen medialen Qualitäten zusammen hängt. Zwar scheint es sich beim Stadion und bei der Übertragung von Stadionereignissen um zwei Geschichten zu handeln – die sich jedoch an verschiedenen Punkten kreuzen. Daher kommt, so die These, auch die eigentümliche Faszination des Public-Viewing, eines medialen Rituals, das in seiner Überkreuzung von Ereignis und Übertragung Hörbares und Sichtbares unterschiedlich nutzt.

Stadien stellen Sichtbarkeiten und Hörbarkeiten her, die seit der Antike extrem variieren. Zwar sind Stadien rituelle Architekturen, die

1 Vgl. Ebeling, Knut: »Zur Archäologie der Öffentlichkeit«, in: Angelika Stepken (Hg.), Kritische Gesellschaften (Ausstellungskatalog), Karlsruhe 2006, S. 104–110.

2 Canetti, Elias: »Die Masse als Ring«, in: ders., Masse und Macht, München 1960, S. 29–30, hier S. 29.

wie andere Architekturen auch ein ganzheitliches Körpererlebnis herstellen. Doch aus diesem synästhetischen Erlebnis lassen sich zwei Sinne medial isolieren: das Sehen und das Hören – und diese Isolierung von Sichtbarem und Hörbarem sowie die Übertragung dieser Sinnesdaten hat eine eigene Geschichte. Weil die Medien der Sinnesübertragung von Sichtbarem und Hörbarem eine bestimmte Anordnung nahe legen, werden die folgenden Dokumente nach diesen beiden Kanälen geordnet.

DER KRATER DURCH KUNST

Zunächst zum ersten Kanal, dem Bild. Stadien erzeugen eine bestimmte Sichtbarkeit; und man darf annehmen, dass dies der Anlass der ersten Stadionbauten oder -vertiefungen gewesen ist. Schließlich waren die ersten griechischen Stadien durchaus primitiv, sie bestanden aus nicht viel mehr als Erdmulden oder natürlichen Hängen. Diese Mulden produzierten eine noch mit dem Erdboden verbundene, gewissermaßen territorialisierte Sichtbarkeit. Dabei ist an dieser Stelle vielleicht eine Begriffsklärung angebracht: Das Stadion ist natürlich, wie sein Name schon sagt, eine griechische Erfindung, die seit den panhellenischen, bzw. den bedeutendsten unter ihnen, den olympischen Spielen spätestens ab dem achten vorchristlichen Jahrhundert verbürgt ist. Dabei war ein *Stadion* eigentlich eine griechische Maßeinheit, woran Martin Heidegger in *Bauen, Wohnen, Denken* erinnerte:

»Ein Abstand, griechisch ein σταδίον, ist immer eingeräumt, und zwar durch bloße Stellen. Das so von den Stellen Eingeräumte ist ein Raum eigener Art. Er ist als Abstand, als Stadion, das, was uns dasselbe Worte Stadion lateinisch sagt, ein ›spatium‹, ein Zwischenraum. So können Nähe und Ferne zwischen Menschen und Dingen zu bloßen Entfernungen, zu Abständen des Zwischenraums werden.«³

3 Heidegger, Martin: »Bauen/Wohnen/Denken«, in: ders., Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, S. 149f. Willy Zschietzschemann pflichtet Heidegger bei: »Stadion – ein altgriechisches Wort, das sich unverändert bis heute erhalten hat, allerdings verengt auf eine einzige Bedeutung: wir verstehen unter einem Stadion heute die Gesamtanlage einer offenen Kampfbahn für leichtathletische Wettkämpfe mit den die Bahn ringsum ein-

Der Abstand eines griechischen σταδίον betrug 600 Fuß. Warum ausgerechnet 600 Fuß, ist unklar, wobei es nach mythologischer Überlieferung Herakles war, der diese Strecke in einem Atemzug laufen konnte. Eine andere Erklärung besagt, dass er die Distanz festlegte, indem er 600-mal seinen gigantischen Fuß vor den anderen setzte. Dabei kam bei diesen 600 Fuß je nach regionalem Fußmaß eine Distanz zwischen 165 und 196 m. heraus. Das war dann auch die Länge, die die ersten Stadien erhielten, deren Entfernung die Läufer bei den heiligen Spielen einmal abzulaufen hatten (im Doppellauf zweimal). Die Bezeichnung eines Längenmaßes hat sich also auf die Wettkampfanlage übertragen.⁴

Eine zweite Wurzel neben den hufeisenförmigen griechischen *Stadien* sind die jüngeren ovalen römischen *Arenen*: also der Circus für Wagenrennen und das Amphitheater für Kampfspiele. Wenn wir also heute diese ovalen Arenen als ›Stadion‹ bezeichnen, dann ist das eine baugeschichtliche Verwechslung zwischen hufeisenförmigen griechischen Stadien und ovalen römischen Arenen. Diese Konfusion ist auch mit jener Antike-Rezeption oder -Transformation zu erklären, von der folgendes Zitat eines berühmten Ruinenreisenden berichtet, der die Urszene des Stadionbaus folgendermaßen nacherzählt:

»Wenn irgend etwas Schauwürdiges auf flacher Erde vorgeht und alles zuläuft, suchen die Hintersten auf alle mögliche Weise sich über die Vordersten zu erheben: man tritt auf Bänke, rollt Fässer herbei, fährt mit Wagen heran (...) besetzt einen benachbarten Hügel, und es bildet sich in der Geschwindigkeit ein Krater. Kommt das Schauspiel öfter auf derselben Stelle vor, so baut man leichte Gerüste. Der Architekt bereitet einen solchen Krater durch Kunst, damit dessen Zierat das Volk selbst werde.«⁵

schließenden Sitzreihen für die Zuschauer. Die Griechen hingegen verstanden unter diesem Wort dreierlei: ein Längenmaß, eine Wettkampfstätte und einen Wettkauf.« (Zschietzschatzmann, Willy: Wettkampf- und Übungsstätten in Griechenland. Stadion – Palastra – Gymnasion. Eine Übersicht, I. Das Stadion, Stuttgart 1960, S. 7).

4 Vgl. dazu ausführlich: Knut Ebeling, »Die Flut des Raums. Eine Archäologie der Masse«, in: ders./Kai Schiemenz, Stadien. Eine künstlerisch-wissenschaftliche Raumforschung, Berlin 2009, S. 107–160.

5 Goethe, Johann Wolfgang: Italienische Reise (=Goethe Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 11: Autobiographische Schriften III, hg. v. Erich Trunz), München 1982, S. 40.

Man hat die berühmte Stelle und ihren Autoren vielleicht erkannt: Es war Johann Wolfgang von Goethe, der auf seiner *Italienischen Reise* am 16. September 1786 das Amphitheater von Verona erblickt. Goethes Wort vom »Krater durch Kunst« enthält eine Minimaldefinition des Stadions: Stadien sind Architekturen, die Menschen über sich selbst erheben, damit sie ein Ereignis sehen (und hören) können. Dabei lösen sie sich bereits – anders als in den antiken Mulden – vom Boden und heben sich über die natürliche Sicht hinaus. Mit Goethes »leichten Gerüsten« ist der erste Schritt einer Deterritorialisierung des Sehens markiert, an deren Ende die vollkommene Ortlosigkeit des Public Viewing stehen wird. Diese Deterritorialisierung des Sehens hat auch Konsequenzen für ihre Erforschung: Weil das Ereignis erst durch eine Architektur sichtbar gemacht wird, sollte ihre methodische Rekonstruktion auch die Gestelle der Masse berücksichtigen – die weniger durch eine idealistische ›Ästhetik des Sports⁶ als vielmehr durch die Frage nach ihrer ästhetischen und medialen Wahrnehmung in den Blick geraten.

DIE SICHTBARKEIT DER MASSE

Doch bevor die Masse die Gestelle und »Gerüste« sieht, erblickt sie etwas anderes: nämlich sich selbst darauf, die Masse. Im Stadion sitzt die Masse auf Gestellen und Gerüsten sich selbst gegenüber. Um es mit Carl Diem zu sagen, dem wichtigsten und verdächtigsten deutschen Sportfunktionär des 20. Jahrhunderts: Im Stadion sitzt man »wie um einen runden Tisch herum« und fühlt sich »als eine verbundene Gemeinde«.⁷ Weniger politisch-theologisch formuliert: Das Stadion spielt eine Rolle in der Geschichte der Produktion von Sichtbarkeit – weswegen man es neben Theater und Freiluftbühne, Oper und Museum einerseits, sowie neben Gefängnis, Hospital und Asyl andererseits diskutieren muss.⁸ Giorgio Agamben hat zuletzt an prominenter Stelle auf die Verwendung von Stadien als Gefängnis, Lager oder Camp hin-

⁶ Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: *Lob des Sports*, Frankfurt a.M. 2004.

⁷ Carl Diem, zitiert bei Zschietzschatzmann: *Das Stadion*, S. 35.

⁸ Vgl. Schramm, Helmar u.a. (Hg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen von Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2003.

gewiesen – wobei diese Form der Um- und Nachnutzung bereits aus der Nachantike und dem Frühmittelalter bekannt ist – und das Stadion in eine Reihe mit dem Paradigma des Lagers gestellt: »Ein Lager ist dann sowohl das Stadion von Bari, in dem 1991 die italienische Polizei vorübergehend die illegalen Einwanderer aus Albanien zusammentrieb, bevor sie sie zurückgeschifft hat, als auch das Vélodrome d'Hiver, in dem die Vichy-Behörden die Juden vor der Übergabe an die Deutschen gesammelt haben (...).«⁹

Was das Stadion jedoch von anderen Architekturen der Sichtbarkeit wie Theater oder Museum unterscheidet, ist die Tatsache, dass es auch die »verbundene Gemeinde« (Diem) sichtbar macht, die wie um einen runden Tisch herum sitzt. Genau diese Verschränkung von Sichtbarkeit und Gemeinschaft hat auch Goethe bemerkt. Am gleichen 16. September 1786 notiert er die folgenden Worte:

»Wenn es [das Volk] sich so beisammen sah, mußte es über sich selbst erstauen, denn da es sonst nur gewohnt, sich durcheinander laufen zu sehen, sich in einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende hin und her irrende Tier sich zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als *eine* Gestalt, von *einem* Geiste belebt.«¹⁰

Mit anderen Worten: Das Amphitheater stellt eine Sichtbarkeit her – und zwar zunächst nicht nur die Sichtbarkeit eines Ereignisses, sondern die Sichtbarkeit des »Volkes«. Noch bevor das Stadion dem Volk ein Ereignis zeigt, zeigt es ihm sich selbst. Das Gestell des Stadions führt der Gemeinschaft ihr eigenes Bild vor; und dieses Bild ist ein geordnetes. Das Stadion diszipliniert den Volkskörper vom chaotischen Tier zum »edlen Körper«. Diese Verwandlung ist insofern ungewohnt, als wir in heutigen, hooliganhaften Zeiten ja eher die umgekehrte Dynamik imaginieren: nämlich friedliche Bürger, die sich im Stadion in Goethes »irrende Tiere« verwandeln. Gewiss muss man Goethes Ordnungsvorstellung des Volkes den Hinweis hinzufügen, dass das »Volk«, von dem er handelt, während seiner Vorstellung nicht anwesend ist: Als Goethe das Amphitheater von Verona besuch-

9 Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 2002, S. 183f.

10 Vgl. Goethe: *Italienische Reise*, S. 40.

te, war es leer. Dabei scheint die Abwesenheit des Volkes im Stadion für Goethes lebhafte Vorstellung kein Hindernis gewesen zu sein; im Gegenteil. Auch darin besitzt das Stadion eine mediale Qualität, dass es das Volk als Gespenst herbeizaubert.

DIE ERFINDUNG DES ›LIVE‹

Genau 150 Jahre dauerte es, bis dieses Gespenst des Volkes demselben in 180 Zeilen pro Bild und 25 Bildern pro Sekunde vor Augen geführt wurde: 1936 flammerte die Masse zum ersten Mal live über die angegeschlossenen Fernsehschirme. Die Eröffnungsfeier der faschistischen Olympischen Spiele am 1. August im Berliner Olympiastadion war das erste Ereignis, das direkt übertragen wurde. Dessen Bilder wurden mit der ersten halbelektronischen Filmkamera aufgenommen; halbelektronisch deshalb, weil die Bilder noch auf Filmmaterial aufgenommen wurden, das dann elektronisch abgetastet wurde. Das geschah in einem ersten Fernseh-Reportagewagen, der im Berliner Olympiastadion eingesetzt wurde: ein umgebauter Möbelwagen mit eingebauter Schnellentwicklungs- und Abtasteinrichtung. Nach 85-120 Sekunden waren die Bilder in den Berliner Fernsehstuben und Reichspostämtern. Der Sprung von Goethes imaginierten oder repräsentierten Stadionbesuchern zur telegenen Versammlung ganzer Nationen in Fleisch und Blut war vollzogen.

Vom Anfang der Live-Berichterstattung ist leider kaum noch etwas erhalten – ganz im Gegensatz zu den berühmten Filmaufnahmen der olympischen Spiele, die durch Riesenstahls Filme bis heute eine enorme Publizität behaupten. Dabei spielt das Zwischenfilmverfahren – also die Ablage auf Filmmaterial vor der elektronischen Übertragung – medienarchäologisch eine durchaus ambivalente Rolle in der spärlichen Erhaltung der Live-Reste: Einerseits ist die sofortige Sendung der Bilder natürlich der Grund für den Verlust von Aufnahmen, die in der Regel nicht aufbewahrt wurden; doch zugleich ist das Zwischenfilmverfahren andererseits auch der Grund dafür, dass vom Beginn des Live überhaupt irgend etwas erhalten ist: Schon 1938, als die halbelektronische von einer vollelektronischen Kamera verdrängt wurde, verschwand alles in der Übertragung. Kurz: Mit dem Zwischenfilmverfahren waren die Aufnahmen stationär genug, um überhaupt gespeichert werden zu können; zugleich waren sie jedoch auch augenblick-

lich übertragbar genug, um ihnen jeden Nutzen der Aufbewahrung zu nehmen und sie in ihrer Sofortübertragung zu ›verbrennen‹.

Ganze drei Aufnahmen sind von den ersten Live-Übertragungen aus dem Berliner Olympia-Stadion 1936 erhalten: ein Fußballspiel und zwei Handballspiele. Die Ausschnitte, die im Bundesfilmarchiv in Berlin konsultierbar sind, sind kurz genug, um sie kurz zu kommentieren. Der erste erhaltene Ausschnitt stammt aus dem Fußball-Halbfinale Österreich-Polen am 11. August 1936 vor 82.000 Zuschauern. In dessen diffusen Szenen erkennt man ganz gut – nämlich daran, dass man kaum etwas erkennt –, dass die junge Direktübertragung mit dem Mannschaftssport Fußball noch ziemlich überfordert war. Die Kamera hat noch nicht ihre heutige überblickende Perspektive eingenommen, weshalb sie ständig auf der Suche nach einem Ball ist, den man in seiner braunen Tarnung kaum erkennt. Wenn er gar nicht mehr zu erkennen war, wurde eine Übertragung auch schon mal ganz abgebrochen: Das war bei dem Länderspiel Deutschland-Italien im gleichen Jahr der Fall, wo das Wetter einfach zu schlecht wurde. Während das Bild in diesen frühen Beispielen noch sichtbar überfordert ist, ist es der Kommentar, der die Handlung trägt; die junge Live-Übertragung richtet sich noch nach ihrem Vorgängermedium, nämlich am Rundfunk aus.

DAS BILD IM STADION

Beim Handballspiel Deutschland-Schweiz am 12. August 1936, dessen Direktübertragung ebenfalls im Bundesfilmarchiv lagert, wird dieser Eindruck noch irritierender. Dort sieht man die Spieler nur noch Haken schlagen wie Kaninchen. Vielleicht aus diesem Grund entscheidet sich der Kameramann ab einem gewissen Moment dafür, den Blick im Stadion schweifen zu lassen und sich der Person zuzuwenden, die gerade in der Führerloge Platz genommen hat. Dieser Ausschnitt ist etwas kürzer und kurioser; hier wird ein Objektiv bei laufender Kamera ausgetauscht, um sich vermeintlich größeren Ereignissen zuzuwenden: nämlich dem Ereignis der Führererscheinung, das mit dem Stadionereignis, nämlich dem 3:0, konkurriert. Dabei ist das kommentierte Auswechseln des Objektivs bei laufender Kamera sicher einer der ersten selbstreflexiven Momente in der Geschichte der Live-Sendung: Das Medium tritt hier in der unfallartigen Lücke zwischen zwei Ein-

stellungen in Erscheinung. In diesen Einstellungen schweift der Blick der Kamera durchs Stadion, auf die Masse, die ihren Blick gierig erwidert.

Die These ist nun, dass die Fernsehübertragung ihre Premiere nicht ohne Grund in einem Stadion feierte: Weil das Stadion seinen Insassen bereits von sich aus ein Bild zeigt, eignete sich das Stadion-Bild hervorragend für die Übertragung. Weil das Stadion bereits ein Bild produziert, konnte man dieses Bild auch entfernten Betrachtern zeigen. Die Stadionübertragung ist also die Fortsetzung des Stadionbesuchs mit anderen Mitteln (und Medien) – weswegen sowohl das Fernsehen als auch das Public Viewing ihre Urszenen an diesen Orten erlebt haben. In diesem Sinn spricht Peter Sloterdijk in seinem Text zu den Kollektoren davon, dass der »Kollektor« die Bedingung für den »Konnektor«, das auf Distanz verbindende Medium, sei.¹¹

Für diese These spricht der Befund, dass das übertragene Bild der besprochenen Live-Übertragungen noch sehr dem Bild des Besuchers im Stadion gleicht: Die Live-Kamera hat ihre Perspektive aus dem Blick des Stadionbesuchers heraus entwickelt. In ihren beschränkten anfänglichen Ausschnitten sieht sie jedoch nicht mehr, sondern viel weniger als der ordinäre Besucher. Bekanntlich werden sich beide Bilder immer weiter auseinander entwickeln – bis zu dem Punkt, dass man heute in der Übertragung Vogelperspektiven und Superzeitlupen sieht, die der Stadionbesucher nie zu Gesicht bekommt (denn auch die Leinwände im Stadion zeigen ja etwas anderes als die Übertragung). Bei den letzten großen Fußball-Turnieren wurden erstmals so genannte *tactical-* oder *ingoal-cams* eingesetzt, die uns beispielsweise die Dinge aus der Perspektive des Torhüters beim Abstoß zeigten. Zusätzlich zu den 30 Kameras im Stadion beobachteten auch Hubschrauber das Geschehen aus Google-Earth-Perspektive.

DER SOUND DES STADIONS

Der Public Viewer *sieht* bei seinem Public-Viewing-Event jedoch nicht nur etwas anderes, er *hört* auch etwas völlig anderes als im Stadion. Damit kommt man zum zweiten, zum unterprivilegierten Kanal,

11 Sloterdijk, Peter: »Die Kollektoren: Zur Geschichte der Stadion-Renaissance«, in: ders., Sphären III. Schäume, Frankfurt a.M. 2004, S. 626–646, hier S. 644.

dem Hören. Bekanntlich werden (zumindest moderne) Stadien auch als Verstärker, als akustische Trichter gebaut (was von den griechischen Stadien nicht bekannt ist). Und genau diesen Sinn, dass es hier um außergewöhnliche akustische Effekte geht, hat auch der verbreitete Hinweis, Stadien seien die Kathedralen – oder zumindest die Kultarchitektur – des 21. Jahrhunderts.¹² In Statements wie diesem wird oft der Eindruck erweckt, die Architektur des Stadions sei eine überhistorische Konstante, eine Architektur, deren Form, Zweck und Nutzen sich von den griechischen Mulden bis zu unseren Medienschüsseln kaum etwas geändert hat. An diesem Eindruck ist jedoch nicht nur ein nahezu gleich bleibender Zweck beteiligt – Ereignisse sichtbar zu machen, die ohne die »leichten Gerüste« nicht für derart viele Menschen sichtbar wären; auch die akustische Komponente, ein Ereignis hörbar zu machen, scheint an dem Eindruck einer ahistorischen und überzeitlichen Anmutung dieser Architekturform beteiligt zu sein. In diesem Sinne äußert sich der globale Stadionbauer, der Architekt Volkwin Marg:

»Alle modernen Fußballarenen kann man als Hysterieschüsseln verstehen. Sie sind ähnlich konzipiert, um den synchronen Ur-Schrei zum kollektiven Ur-Erlebnis zu potenzieren. Sie sind eng, steil und haben ein Dach als Schaldeckel. In der Schalker Arena wirkt das extrem. Beim Umbau des Berliner Olympiastadions wollte ich beweisen, dass diese verdichtete Atmosphäre auch über die Distanz einer Leichtathletiklaufbahn in einem Universalstadion funktionieren kann. Früher ging der Schall komplett nach oben weg, heute bleibt er im Resonanzkörper des Stadions.«¹³

Jemand, für den der Sound des Stadions ebenso wichtig wurde wie für moderne Stadionarchitekten, war Elias Canetti. Im Sommer 1927 denkt er über eine Theorie der Masse nach; und es ist ein gewisses Geräusch, das dabei eine Rolle spielt:

»Eine schwache Viertelstunde Weges von meinem Zimmer, auf der anderen Talseite in Hütteldorf drüber, lag der Sportplatz Rapid, wo Fußball-Kämpfe

12 Marg, Volkwin: Stadionarchitektur: Kathedralen für das Fernsehen. Online: <http://www.tagesspiegel.de/sport/stadionarchitektur-kathedralen-fuer-das-fernsehen/1824668.html> (letzter Zugriff am 31.8.2011).

13 Ebd.

ausgetragen wurden. An Feiertagen strömten große Menschenmengen hin, die sich ein Match dieser berühmten Mannschaft nicht leicht entgehen ließen. Ich hatte wenig darauf geachtet, da mich Fußball nicht interessierte. Aber an einem Sonntag nach dem 15. Juli, ich hatte die Fenster offen, hörte ich plötzlich den Aufschrei der Masse. (...) Sehen konnte ich von meinem Fenster aus nichts, Bäume und Häuser lagen dazwischen, die Entfernung war zu groß, aber ich hörte die Masse, und sie allein, als spiele sich alles in nächster Nähe von mir ab. (...) Damals, vom Orte ihres Anlasses abgelöst (...) bekam ich ein Gefühl für das, was ich später als Doppel-Masse begriff und zu schildern versuchte.«¹⁴

Das Hören dieses »Aufschreis der Masse«, diese »Schule des Hörens«, wie der Teil der autobiographischen Aufzeichnungen aus Wien 1926–28 überschrieben ist, gab Canetti auch den Anstoß – wenn nicht zur ganzen Theorie von *Masse und Macht*, so doch wenigstens zu dem Abschnitt des Buches, der mit »Die Masse als Ring« überschrieben ist.¹⁵ Dort entwickelt er anhand der Arena die Theorie einer Masse zwischen Be- und Entgrenzung, festen und flüssigen Zuständen.

ARENA-ARCHÄOLOGIE

Tatsächlich ist diese »Schule des Hörens« jedoch auch ort- und damit sichtbar zu machen: Das Stadion, von der Canetti seine »laute Nahrung« empfing, obwohl er sie zunächst nicht sah, nannte sich »Pfarrwiese«, ein – natürlich legendäres – Stadion im Wiener Stadtteil Hütteldorf. Der Ort ist jedoch diversen Neubauprojekten zum Opfer gefallen, was die Wiener auf die Idee einer so genannten »Arena-Archäologie« gebracht hat: auf die Suche nach *lost grounds*, alten und verschwundenen Fußballplätzen, eigentlich ein englisches Hobby – aber auch der Pfarrwiese wird noch heute ein einschüchternder, nur mit englischen Fußballstadien vergleichbarer *roar* nachgesagt.¹⁶

14 Canetti, Elias: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931, München 1980, S. 239f. Dank an Holger Brohm (Berlin) für den Hinweis auf diese Stelle.

15 Vgl. Canetti: Die Masse als Ring.

16 Vgl. Eppel, Peter u.a. (Hg.): Wo die Wuchtel fliegt. Legendäre Orte des Wiener Fußballs, Wien 2008.

Es dauerte nicht lange, da war der »Aufschrei der Masse« nicht nur in Tagebüchern, sondern auch im Radio zu vernehmen. Noch im November des gleichen Jahres 1927 wird zum ersten Mal ein Fußballspiel im Radio übertragen, das englische Cupfinale FC Arsenal gegen Sheffield United. Während man anfangs nur Kommentare sendete, übertrug man bald auch das Geräusch der Masse mit, das Canetti gehört hatte. Ein frühes Beispiel für diese Geräuschübertragung ist das Fußball-Länderspiel Deutschland-Italien am 2. März 1930 im Frankfurter Waldstadion. Diese Übertragung mit dem damals prominenten Kommentator Paul Laven ist heute öffentlich auf der Internetseite des Deutschen Rundfunkarchivs hörbar.¹⁷ Laven war der erste Sportreporter der »Hessischen Funkstunde«, den Paul Hindemith bei einer Ruderregatta zum Rundfunkreportieren überredet hatte.

Der Höhepunkt der Reportage ist das 0:1 für Italien, das für den Hörer völlig unvorbereitet fällt. In der erregten Schilderung erinnert das überraschende Tor an die ersten Fernseh-Liveübertragungen: Ebenso wie der Torschuss dort kaum sichtbar war, ist er im Rundfunk am Anfang dramaturgisch kaum vorbereitet. Das Tor fällt aus heiterem Himmel. Plötzlich überschlägt sich die Stimme des Kommentatoren mit den Worten »kein Mensch hat das erfasst«.¹⁸ Tatsächlich war gerade dieses Nichterfassen charakteristisch für die Situation der frühen Liveübertragung: Es war gerade die Nichterfassbarkeit und die Distanz zum Geschehen, die den Hörfunk zu Beginn ebenso geprägt hat wie wenig später das Fernsehen. Die Hörfunkübertragung wurde anfangs als enorm unanschaulich empfunden. Aus diesem Grund publizierten die Rundfunkanstalten in ihren Programmheften visuelle Orientierungspläne, die der trägen Vorstellungskraft auf die Beine helfen sollten (Abb. 1).¹⁹

Zur Frage der medialen Rekonstruktion von unsichtbaren Spielzügen ist auch der Hinweis von Bernhard Siegert hilfreich, dass die Abseitsregel 1925, also wenige Jahre vor dieser Übertragung, geändert wurde, was aus dem Spiel des *dribbling* ein Spiel des *passing* mach-

17 Livereportage Fußball-Länderspiel Deutschland – Italien (0:2). Online: <http://www.dra.de/dok0606.ram> (letzter Zugriff am 31.8.2011).

18 Ebd.

19 Zum Plan vom Fußball-Länderspiel Deutschland-Holland am 18.4.1926 in Düsseldorf vgl. die Programmzeitschrift Der Deutsche Rundfunk 4.1926, H. 16, S.1088.

te.²⁰ Das hatte hier jedoch nicht den Effekt, dass der Kommentator das Spiel spannender gestalten kann (so die These von Siegert). Im Hörbeispiel wird der Kommentator vom beschleunigten Spiel schlicht überrumpelt. Auch nach der Änderung der Abseitsregel waren offenbar noch Pläne erforderlich, weil »kein Mensch« die Geschehnisse sonst »erfasste«.

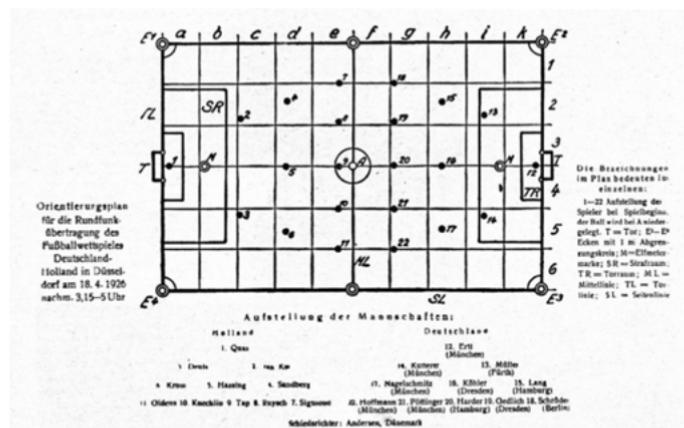


Abb. 1: Visueller Orientierungsplan des Fußball-Länderspiels Deutschland-Holland am 18.4.1926 in Düsseldorf

Kein Mensch hatte zunächst auch die Masse erfasst, die sich bei der Übertragung des Länderspiels Deutschland-Italien 1930 ebenfalls bemerkbar zu machen beginnt. Die Frankfurter Masse steht beim 0:1 wie eine »Salzsäule starr«, wie Paul Laven in seiner Hörfunkreportage feststellt. Seine entsetzten Worte kommentieren nicht nur ein Ereignis, sondern auch die Reaktion der Menge auf dieses Ereignis. Es liegt also einigermaßen nahe, dass nicht nur das vom Stadion produzierte Bild die Medialität des Stadions mit seinem Medienverbund aus Kollektor und Konnektor erzeugt. Auch der vom Stadion produzierte oder verstärkte Sound spricht für die These von der Stadionübertragung als Fortsetzung des Stadionbesuchs mit anderen Medien: Wie das Stadionbild eignete sich auch das Stadiongeräusch deshalb so gut für die Übertragung, weil sich im Stadion bereits ein Schall ausbreitet und überträgt – selbst wenn der Stadionsound nicht mit dem übertragenen

20 Siegert, Bernhard: »Ein höheres Walten des Wortes. Sportreportagen im deutschen Radio 1923–1933«, Neue Rundschau 112 (4), 2001, S. 65–80.

Signal identisch ist. Auf die Spitze getrieben lautet also die These zur Medialität des Stadions: Andere Medien können sich deshalb so gut an Stadien anschließen, weil diese Architekturen bereits eine mediale Qualität besitzen. Weil diese frühen Übertragungen Verstärkereffekte voraussetzen, werden Stadien plötzlich zum Teil von Medienverbünden.

An diesen Medienverbünden partizipieren auch Medien, die an der Übertragung nicht aktiv beteiligt sind, wie ein mediales Fan-Utensil, ebenfalls aus dem Frankfurter Waldstadion zeigt: Auf der »tönenden Stadionkarte« wurde der für die Fans bekannte Stadionsound für die Ewigkeit in Rillen gebannt. Heute ist der spezifische Sound jedes Fußballstadions im Internet nachzuerleben.

DIE ARCHITEKTUR DES STADIONS

Das Pramat der Übertragung vor dem Ereignis hat auch die Stadionarchitektur verändert. In dieser nach wie vor boomenden Architekturgattung ist eine doppelte Bewegung zu verzeichnen: Während die Stadionarchitektur zur Übertragung tendiert, tendiert die Übertragung ihrerseits wieder zu stadionären Ausmaßen und Formen. Zunächst also zur Tendenz zur Übertragung: Die Architektur der Stadien schließt sich in jüngerer Zeit immer mehr nach außen ab und wird gleichsam zum Fernsehstudio. Diese Tendenz bemerkte beispielsweise auch der Architekt Michel Lévi, der den Bau des *Stade de France* folgendermaßen kommentiert:

»Das Stadion ist vollkommen dem Medium Fernsehen unterworfen. Weil 80.000 Besucher im Stadion kommunizieren, können 3,7 Milliarden (potenzielle) Fernsehzuschauer mit ihnen in Kontakt treten, bzw. durch die Illusion einer totalen Verschmelzung fast den Eindruck bekommen, selber anwesend zu sein. Der physische Kontext, in dem das Stadion platziert ist, gehört nicht zu diesem Mediensystem. Das Stadion sieht logischer Weise wie ein isoliertes, von seiner Umgebung losgelöstes Objekt aus.²¹

21 Michel Lévi: A monument to our futility: The Stade de France in La Plaine St-Denis, *Archis* 6, 1998, S. 8–19, hier S. 10 (Übersetzung durch K.E.).

Auch das Stadion gehorcht also mehr und mehr dem Primat der Übertragung vor dem Ereignis; das Stadion deterritorialisiert sich fortwährend, bis das *Stade de France* mit seinem fast geschlossenen Dach und seiner Abschließung nach außen einem gelandeten Ufo ähnelt (Abb. 2).



Abb. 2: *Stade de France* in Saint-Denis

Die zweite aktuelle Tendenz nach der Verschmelzung von Stadion und Übertragung ist die Übertragung hinein in Stadien. Mit der totalen Übertragung des Stadions geht die Stadionwerdung des Public Viewing einher: Während am Beginn der Liveübertragung aus Stadien heraus gesendet wurde, so tendieren die Übertragungen heute dazu, wieder in stadionähnliche Gebilde *hinein* übertragen zu werden. Unter den zahllosen Videos, die im Internet zur WM 2006 in Deutschland kursieren, finden sich diverse Beiträge aus der damals so genannten »adidas-Arena«. Die *adidas*-Arena war jene temporäre Stadionminatur, die während des WM-Sommers 2006 ausgerechnet vor dem Berliner Reichstagsgebäude aufgebaut wurde (Abb. 3). Die Modell-Arena war außen mit einer Plastikhaut verkleidet, die im Maßstab 1:10 die von Ernst March und Albert Speer auf Führerbefehl überholte Außenverkleidung des Berliner Olympiastadions von 1936 zitierte (Abb. 4). Was hier dekorativ eingesetzt wurde, war jenes architekturhistorische Monstrum, das griechische und römische Architekturzitate wild durcheinander geworfen hatte – was Peter Sloterdijk übrigens dazu bewog,

das Berliner Reichssportfeld als »nationalsozialistisches Las Vegas« zu bezeichnen.²²

Die *adidas*-Arena vermochte auch dieses Superlativ noch zu steigern: Hier hatte man es mit einer Verschmelzung des Stadionphänomens mit dem Phänomen des Public Viewing zu tun – mit einem Stadion, in dem es kein Ereignis, sondern nur noch das Ereignis der Masse gab, die sich selbst feierte, wie die erhaltenen Videos aus der *adidas*-Arena zeigen.²³ Es blieb ihr auch nichts anderes übrig, denn sie hatte ja keine Möglichkeit der Einflussnahme aufs Geschehen: Der Gesang in der *adidas*-Arena war ein autistischer Gesang, der nirgends ankommt, jedenfalls nicht bei denen, die er einmal unterstützen sollte. Das perfektionierte Public Viewing schließt also den Kreis, buchstäblich und kommt wieder im Stadion an – und nicht nur in Stadion-Simulationen. Schließlich werden ja neuerdings regelmäßig auch echte Arenen von Videoleinwänden gefüllt.



Abb. 3 & 4: Adidas Arena, Berlin, 2006

Wie sind diese merkwürdigen Entwicklungen einzuschätzen? Zum Public Viewing (dem bei Fußball-Weltmeisterschaften pro Spiel mindestens geschätzte 20 Mio. Menschen folgen) liegen bisher einige sozialwissenschaftliche Analysen vor, die das Phänomen als Annäherung an die Stadionatmosphäre deuten. Dabei ist schon der Begriff einigermaßen kurios: Public Viewing ist ein Scheinanglizismus, der erst mit der WM 2006 in Umlauf gebracht wurde. Seitdem ist der Begriff wieder nach England zurück übertragen worden, wo man zwar bereits in den 1990er Jahren mit öffentlichen Screenings experimentiert hatte, ohne dies jedoch Public Viewing zu nennen. Noch kurioser ist die Tat-

22 Sloterdijk: Kollektoren, S. 640.

23 Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=Qw89THYYge0> (letzter Zugriff am 31.8.2011).

sache, dass Amerikaner unter *public viewing* ja die öffentliche Aufbahrung von Verstorbenen, also die Leichenschau, verstehen – was derzeit übrigens rege Debatten auf den einschlägigen Leichenbestatter-Webblogs auslöst.

Die Versuchung ist jetzt natürlich einigermaßen groß, im Public Viewing eine Art Begräbnisritual zu sehen, das die Leiche des an eine Präsenz gebundenen Ereignisses ein letztes Mal öffentlich vorführt. Diese – man könnte sie Simulationstheorie des Stadions nennen²⁴ – geht von einem toten Ereignis aus, angesichts dessen sich seine Verdopplungen epidemisch vermehren. Was jedoch in beiden Deutungen auf dem Spiel steht, der sozialwissenschaftlichen wie der simulations-theoretischen, ist das Verhältnis zwischen Ereignis und Übertragung. Und hier ist die zentrale Frage: Verstärkt die Übertragung die Bedeutung des Präsenz-Ereignisses oder höhlt sie sie aus? Ist es heute gleichgültig, ob man ein Spiel im Stadion oder in einer Public-Viewing-Arena sieht – oder verstärkt das Public Viewing das echte Ereignis, das als Zeuge verfolgt wird? Oder ist aus dem Besucher als Zeugen ein bloßer Ereignis-Konsument geworden? Wie die Antwort auf diese Fragen auch ausfällt: In jedem Fall werden sie den Befund belegen, dass das Verhältnis zwischen Ereignis und Übertragung im Wandel ist – und dass die Übertragung selbst wieder ein öffentliches Ereignis geworden ist. Stadionereignis und das Ereignis der Übertragung sind sich wieder sehr nah gekommen – wie nah, das illustriert wahrscheinlich am besten das Statement des deutschen Fußballers Christoph Metzelder, der seine Fans beim Public Viewing der EM 2008 wissen ließ: »Ich würde auch gern auf die Fanmeile kommen, ich muss aber selber spielen.«

Gewiss ist das Public Viewing nicht nur die Fortsetzung oder Vergrößerung des Fernsehens mit anderen Mitteln; das Metzelder-Statement zur Aufwertung Public Viewing legt nahe, dass es auch die Fortsetzung des Stadionbesuchs in anderen Medien ist: Es stellt eine neue Qualität dar. Und für dieses qualitativ neue Erlebnis ist entscheidend, dass es sich nicht am Fernsehen orientiert, sondern am Stadionbesuch selbst, der mit allen Mitteln und Medien simuliert wird – nicht zuletzt mit den Möglichkeiten der kollektiven Ekstase und Anste-

24 Vgl. Baudrillard, Jean: Die Transparenz des Bösen, Berlin 1992, S. 93f.

ckung.²⁵ Wie sich diese Ansteckung flächendeckend ausbreiten kann, war bei dem ›Sommermärchen‹ der Fußball WM 2006 in Deutschland zu bestaunen: Die Geburt eines neuen Nationalgefühls weniger aus dem Geist denn aus der Technik des Public Viewing.

Die Konzeptionen von Ansteckung und Ekstase weisen darauf hin, dass der Körper beim Public Viewing wieder stärker einbezogen wird: Das Fernsehen hatte (schon von seinen Dimensionen her) den Körper vom Ereignis abgekoppelt und ihn diszipliniert. Das selbst zu stadionhaften Formen und Ausmaßen tendierende Public Viewing ist wieder näher an der Herkunft des Rituals, wenn sich in ihm Ort und Übertragung kreuzen. Jeder Public-Viewing Besucher kann an den aktiv partizipierenden Fans, den kostümierten und gestikulierenden Fans, sehen, wie die Differenz zwischen ›echtem‹ und ›simuliertem‹ Stadionbesuch heute gegen Null tendiert.

STADIEN – TERRITORIEN

Hinzu kommt heute, dass die digitale Technik nahezu unbegrenzte Möglichkeiten bietet, ganze Stadt- und Landschaften in öffentliche Ereigniszonen umzuwandeln. Stadien werden bei diversen Großereignissen mittlerweile von Fan-Camps ersetzt, von Territorien der Übertragung, die sich allein durch die Ausdehnung der Übertragung definieren. Die alte architektonische Grenze der Sichtbarkeit – die schon bei Canetti durch die weiträumigere Hörbarkeit erweitert worden war – wird durch die mediale Grenze der Übertragbarkeit ersetzt. Das beste Beispiel hierfür war nicht die Berliner Fanmeile, sondern die so genannte Frankfurter »Main-Arena« der WM 2006: Hier wurden rechts und links auf beiden Seiten des Mains Tribünen sowie schwimmende Leinwände in der Mitte des Mains aufgebaut, mit denen nachts sogar Schiffe kollidierten (Abb. 5).

25 Zum ästhetischen Konzept der Ansteckung vgl. Fischer-Lichte, Erika/Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München 2005.



Abb. 5: Main Arena, Frankfurt am Main 2006

Wie der Besucher im Stadion konnten die Zuschauer ihre Spiegelbilder auf der anderen Flussseite sehen: Es gab also durchaus echte Stadion-Qualitäten (wie in der *adidas*-Arena auch). Aufgrund dieser räumlichen Ausdehnung heißt es neuerdings ja auch nicht mehr Fernseh- oder Video-*Stube*, wie bei den Olympischen Spielen 1936, sondern Public-Viewing-*Area*. Und es ist durchaus aufschlussreich, dass bei diesen synchronen Übertragungsgebieten, wie beispielsweise bei der Fußball EM im Schweizer Liestal, dann plötzlich wieder landschaftliche Situationen eine Rolle spielen: womit man wieder bei den ersten Stadionmulden Olympias angekommen wäre. Mit ihnen wäre der Kreis geschlossen – und das Risiko einer Universal-Architektur namens Stadion heraufbeschworen: also die Gefahr der Konstruktion eines universellen architektonischen Referenten namens »Stadion«, der durch alle Zeiten gleich bliebe. Hier hilft der Blick auf die Medien, die an Stadien und andere Öffentlichkeiten angeschlossen werden: und die beginnen und enden nicht erst bei Goethes universellen »leichten Gerüsten«, die die Sichtbarkeit erst ermöglichen – die es möglich machen, dass deren »Zierat das Volk selbst werde«.

LITERATURVERZEICHNIS

- Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 2002.
- Baudrillard, Jean: *Die Transparenz des Bösen*, Berlin 1992.
- Canetti, Elias: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*, München 1980.
- Canetti, Elias: »Die Masse als Ring«, in: ders., *Masse und Macht*, München 1960, S. 29–30.
- Ebeling, Knut: »Zur Archäologie der Öffentlichkeit«, in: Angelika Stepken (Hg.), *Kritische Gesellschaften* (Ausstellungskatalog), Karlsruhe 2006, S. 104–110.
- Ebeling, Knut: »Die Flut des Raums. Eine Archäologie der Masse«, in: ders./Kai Schiemenz, *Stadien. Eine künstlerisch-wissenschaftliche Raumforschung*, Berlin 2009, S. 107–160.
- Eppel, Peter u.a. (Hg.): *Wo die Wuchtel fliegt. Legendäre Orte des Wiener Fußballs*, Wien 2008.
- Fischer-Lichte, Erika/Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München 2005.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise*, München 1982 (= Goethe Werke, Hamburger Ausgabe. Band 11: Autobiographische Schriften III, hg. von Erich Trunz).
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Lob des Sports*, Frankfurt a.M. 2004.
- Heidegger, Martin: »Bauen/Wohnen/Denken«, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 149f.
- Schramm, Helmar u.a. (Hg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen von Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2003.
- Sieger, Bernhard: »Ein höheres Walten des Wortes. Sportreportagen im deutschen Radio 1923–1933«, *Neue Rundschau* 112 (4), 2001, S. 65–80.
- Sloterdijk, Peter: »Die Kollektoren: Zur Geschichte der Stadion-Renaissance«, in: ders., *Sphären III. Schäume*, Frankfurt a.M. 2004, S. 626–646.
- Zschietzschemann, Willy: *Wettkampf- und Übungsstätten in Griechenland. Stadion – Palästra – Gymnasion. Eine Übersicht*, I. Das Stadion, Stuttgart 1960.