

Eine kleine Diskursgeschichte der Analogen Nostalgie

Dominik Schrey

1. Einleitung¹

Unter dem Begriff analoge Nostalgie werden eine ganze Reihe höchst heterogener Phänomene verhandelt, deren kleinster gemeinsamer Nenner in der rückblickenden Aufwertung analoger Medientechnik und/oder ihrer ästhetischen Oberflächen im Moment deren vermeintlicher Obsoleszenz liegt. Beide Bestandteile des Begriffs sind jedoch erklärungsbedürftig, denn sowohl die Frage, was analoge Medien sind,² als auch die Frage, ob der romantisierende Bezug auf diese Medien als Nostalgie beschrieben werden sollte, ist in der Forschung umstritten.³ So wird im Zeitalter des Online-Streamings mitunter selbst das Abspielen einer DVD (Digital Versatile Disc) in Social-Media-Beiträgen mit dem Hashtag *#analognostalgia* versehen. »Analog« ist demnach selbst zu einem extrem versatilen Begriff geworden, der sich weitgehend von seinen signaltechnischen Wurzeln emanzipiert hat. Die Unterscheidung zwischen analog und digital wird dabei auch durch die Tatsache erschwert, dass beide Begriffe einerseits in der Medien- und Unterhaltungselektronik eine Bedeutung haben, sich aber andererseits als Synonyme für diskret und kontinuierlich auf langjährige philosophische Diskussionen über Ähnlichkeit, Identität, Differenz und Repräsentation beziehen, wie Alexander Galloway feststellt.⁴ Für ihn sind »analog« und »digital« deshalb keine Gegensätze, sondern Zwillingskonzepte.

Diese semantische Unschärfe in der Verwendung der beiden Begriffe erweist sich als überaus fruchtbarer Boden für Evokationsprozesse und nostalgische Aufwertungen – auch in medien- und kommunikationswissenschaftlichen Fachdiskur-

1 Dieser Beitrag ist eine überarbeitete deutsche Fassung eines Handbuchartikels, der erschienen ist als: Schrey, Dominik: »Analogue Nostalgia«, in: Tobias Becker/Dylan Trigg (Hg.), *The Routledge Handbook of Nostalgia*, London/New York: Routledge 2024, S. 481–492.

2 Vgl. Sterne, Jonathan: »Analog«, in: Benjamin Peters (Hg.), *Digital Keywords. A Vocabulary of Information Society and Culture*, Princeton/Oxford: Princeton U.P. 2016, S. 31–44.

3 Vgl. Bolin, Göran: »Passion and Nostalgia in Generational Media Experiences«, in: *European Journal of Cultural Studies* 19 (2016), S. 250–264.

4 Galloway, Alexander R.: »Golden Age of Analog«, in: *Critical Inquiry* 48 (2022), S. 211–232, hier S. 212.

sen. Die Grundlage der Argumentation ist dabei oft ein Konglomerat von quasi-mythischen Vorstellungen über bestimmte Eigenschaften analoger oder digitaler Informationen und Informationsträger. Besonders deutlich wird dies etwa in der Diskussion um Digital Audio oder in der sogenannten Indexikalitätsdebatte, in der sich in den 1990er und frühen 2000er Jahren die Filmwissenschaft verfangen hatte.⁵ Dieser Zusammenhang ist von zentraler Bedeutung für die affektiven Zuschreibungen und die in manchen Kontexten geradezu fetischistische Verehrung »des Analogen«. Der nostalgisch verklärende Blick auf die Vergangenheit setzt einen nicht allzu scharf konturierten Bezugspunkt voraus.

Dabei ist gleichzeitig jedoch zu beobachten, dass insbesondere Künstler:innen und Kulturwissenschaftler:innen Formen der Fetischisierung analoger Medien in ihrer Arbeit häufig dezidiert nicht als nostalgisch verstanden wissen wollen, da sie dieses Konzept mit Rückständigkeit, Eskapismus, Kitsch und Oberflächlichkeit oder gar einer »kulturellen Logik des Spätkapitalismus«⁶ assoziieren. Aufgrund dieser negativen Konnotationen des Begriffs werden nostalgische Praktiken und Narrative, die als kritisch oder progressiv gerahmt werden, in der Regel mit anderen, positiver besetzten Konzepten beschrieben.⁷ Während also einerseits eine Entgrenzung des Begriffs des Analogen zu beobachten ist, gibt es andererseits die Tendenz, Nostalgie als Motivation für den eigenen Rückgriff auf analoge Medien oder deren Ästhetik emphatisch abzustreiten.

Statt zu versuchen, die hier nur angedeuteten terminologischen Probleme zu entwirren, unternimmt dieser Beitrag den Versuch einer Kartierung des Konzepts der analogen Nostalgie und der Kontexte, in denen es zur Geltung kommt. Im Fokus stehen dabei die Diskursverschiebungen, die sich beobachten lassen. Mithin geht es also nicht um die Frage, was analoge Nostalgie ist, sondern was zu verschiedenen Zeitpunkten und in unterschiedlichen konkreten Kontexten als analoge Nostalgie verstanden wurde. Dennoch ist es unumgänglich, zunächst mit einem operativen Ausgangsverständnis des Begriffs zu arbeiten, das natürlich voraussetzt, dass es eine nostalgische Aufwertung analoger Medien gibt. Wie diese Nostalgie sich konkret äußert und worauf sie sich in jeweils zu untersuchenden Kontexten richtet, sind demnach die Variablen, deren Umdeutungen der Beitrag folgt. Zur Konstitution der Diskursfigur haben Akteur*innen aus ganz unterschiedlichen Bereichen beigetragen: etwa aus der Kunst, der Medien- und Kommunikationswissenschaft, dem Tech-Journalismus, der (postmodernen) Philosophie, aber auch aus Subkulturen und Sammlerszenen. Viele der scheinbaren Widersprüche und gegenläufigen

5 Vgl. Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2017, S. 169–195 bzw. S. 196–211.

6 Vgl. Jameson, Fredric: *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke U.P. 1991.

7 Vgl. Tannock, Stuart: »Nostalgia Critique«, in: *Cultural Studies* 9 (1995), S. 453–464.

Tendenzen des Themenkomplexes sind dabei bereits in der Semantik des Begriffs Nostalgie selbst angelegt, die ebenfalls keineswegs historisch stabil ist, wie inzwischen umfänglich dokumentiert ist.⁸

»Outbreaks of nostalgia often follow revolutions«,⁹ schreibt Svetlana Boym in der viel zitierten Einleitung zu ihrer Monografie *The Future of Nostalgia*, die für einen differenzierteren Umgang mit dem im Kontext der Postmoderne-Kritik verfeimten Begriff der Nostalgie plädiert. Denn in ihrer Perspektive handelt es sich bei Nostalgie nicht um eine Gegentendenz zu Modernisierungsschüben, sondern um deren notwendige Komplementärscheinung.¹⁰ Insofern ist es wenig überraschend, dass ab den 1970er Jahren insbesondere die »Mikrocomputer-Revolution«, die dann im folgenden Jahrzehnt in einer allgemeineren »digitalen Revolution« aufzugehen und sämtliche Aspekte der Lebenswelt umzukrempeln beginnt, von – in einem weiteren Sinn – nostalgischen Begleiterscheinungen flankiert wird. Diese in vielerlei Hinsicht für gegenwärtige nostalgische Phänomene paradigmatische Nostalgie richtet sich zunächst jedoch noch keineswegs explizit auf »das Analoge«, das erst im Laufe der 1980er Jahre diskursiv als das »Andere« des Digitalen hervorgebracht wird. Zuvor war die Verwendung des Begriffs im Kontext von Medientechnik jahrzehntelang auf jene kybernetischen Fachdiskurse beschränkt, in deren Kontext die Gegenüberstellung der beiden Modi und viele der damit verbundenen terminologischen Probleme ihren Ursprung haben.¹¹

Prinzipiell sollte das hier konturierte Phänomen deshalb abgegrenzt werden von einer grundsätzlicheren Kritik an der Digitalisierung oder ihren Folgen, auch wenn es naheliegenderweise einige Überschneidungen gibt, da die analoge Nostalgie selbstverständlich eine grundlegende Kritik am Digitalen enthalten und solche Kritik wiederum durchaus nostalgisch motiviert sein kann – und es oft auch ist. Gerade die frühen nostalgischen Reaktionen auf die Digitalisierung sind überwiegend kulturpessimistisch im Ton. Meist beruhen sie darauf, das Neue (die emergenten digitalen Medien) nach den Maßstäben des Alten (der in diesem Zuge als solchen überhaupt erst »entdeckten« bzw. hervorgebrachten analogen Vorgängermedien) zu bewerten. Maßgeblich waren hierfür zwei Entwicklungen, die im Folgenden kurz skizziert werden sollen: erstens eine in medienphilosophischen und insbesondere filmwissenschaftlichen Fachdiskursen tief verwurzelte Abneigung gegenüber »elektronischen« Bildschirmmedien, die seit dem Triumphzug des Fernsehens dem

8 Vgl. etwa die Ausführungen zur Geschichte des Nostalgie-Konzepts in D. Schrey: *Analoge Nostalgie*.

9 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001, S. XVI.

10 Vgl. für eine vergleichbare Position bereits Schivelbusch, Wolfgang: »Das nostalgische Syndrom. Überlegungen zu einem neueren antiquarischen Gefühl«, in: *Frankfurter Hefte* 28 (1973), S. 270–276.

11 Vgl. Pias, Claus: »Analog, Digital, and the Cybernetic Illusion«, in: *Kybernetes* 34 (2005), S. 543–550.

Kino Konkurrenz machten, und zweitens jene Debatten, die ab den 1980er Jahren im Zuge der Marktdurchsetzung der CD über deren Vor- und Nachteile geführt wurden. Im Anschluss daran wird der Begriff der analogen Nostalgie im engeren Sinn diskutiert, der in der filmwissenschaftlichen Debatte über das befürchtete Ende des fotochemischen Films als Fachbegriff geprägt wurde. Abschließend wird der Beitrag auf aktuelle Verwendungen des Konzepts eingehen, das zunehmend auch zur Beschreibung von Praktiken des sogenannten Digital Detox herangezogen wird.

2. Der unheimliche Bildschirm: Diskurse elektronischer Entkörperlichung

Für die erste Entwicklung sei als paradigmatisches Beispiel Vivian Sobchacks viel zitierter und häufig abgedruckter Aufsatz *The Scene of the Screen* angeführt – womit dessen Bedeutung für die Medientheorie und Sobchacks analytische Brillanz keineswegs infrage gestellt werden soll. Die heute verbreitetste Fassung des Texts wurde 1994 veröffentlicht, eine kürzere Fassung erschien bereits 1990. Allerdings geht der Aufsatz auf einen Vortrag aus dem Jahr 1987 zurück, der 1988 in deutscher Übersetzung im diskursbestimmenden Sammelband *Materialität der Kommunikation* erschien. 2004 überarbeitete Sobchack den Aufsatz nochmals komplett, um ihn als Kapitel in ihr Buch *Carnal Thoughts* aufzunehmen, bevor sie in einem Interview 2009 dann einige ihrer ursprünglichen Zuspitzungen selbstkritisch revidierte. An der Genese dieses mehrfach aktualisierten und kommentierten Texts lässt sich deshalb der Wandel der in den kulturwissenschaftlichen Disziplinen dominanten Perspektive auf die Digitalisierung beispielhaft nachvollziehen.

Sobchack unterscheidet mit Fredric Jameson zwischen drei historischen kulturellen Logiken – Realismus, Moderne und Postmoderne –, die jeweils eng mit dem Aufkommen ›neuer‹ Medienformen – Fotografie, Film und ›elektronische Medien‹ – und deren jeweils spezifischem Weltbezug verknüpft seien.¹² Während Sobchack das Fotografische mit Verlust, Vergänglichkeit und Nostalgie in Verbindung bringt, betrachtet sie das Filmische als ideale Form verkörperter Erfahrung (»embodied and enworlded experience«¹³). Die elektronischen Medien dagegen können ihr zufolge diesen Erfahrungsreichtum des Filmischen nicht erreichen. Vielmehr werden sie als fundamentale Bedrohung für die Wirklichkeit und ihre Repräsentation begriffen: »Devaluing the physically lived body and the concrete materiality of the world,

12 Sobchack, Vivian: »The Scene of the Screen. Envisioning Cinematic and Electronic ›Presence‹«, in: Hans U. Gumbrecht/Karl L. Pfeiffer (Hg.), *Materialities of Communication*, Stanford: Stanford U.P. 1994, S. 83–106, hier S. 84.

13 Ebd., S. 96.

electronic presence suggests that we are all in imminent danger of becoming merely ghosts in the machine.«¹⁴ In der Fassung des Aufsatzes von 2004 wird dieser apokalyptische Ton merklich abgeschwächt.¹⁵

Aus heutiger Perspektive ist dabei vor allem auffällig, dass Sobchack in ihrer Kategorie des Elektronischen neben dem digitalen Computer auch Fernsehen und Video anführt. Alle drei haben ihr zufolge miteinander gemein, dass sie eine Entkörperlichung von Erfahrung verursachen, indem sie das Bild in unzählige kleine, diskrete Einheiten atomisieren, deren technische Grundlagen im Gegensatz zum Filmbild undurchsichtig bleiben. Inbegriff der elektronischen Entkörperlichung ist demnach der Bildschirm, den sich Fernseher und Computer teilen. Hier zeigt sich, dass die frühen medienphilosophischen Diskussionen um die Digitalisierung in großer Kontinuität zur früheren Kritik am Fernsehen sowie der Debatten um die Auswirkungen der elektronischen Medien stehen. Die medientechnologische Kluft verlief lange Zeit nicht zwischen den Polen analog/digital, sondern eher zwischen fotochemisch/elektronisch (bzw. Film und ›Bildschirmmedien‹), wie es auch Mary Ann Doane zum Ausdruck bringt: »A certain nostalgia for cinema precedes its ›death.‹ One doesn't – and can't – love the televisual or the digital in quite the same way.«¹⁶ Die negative Beurteilung dieser Kategorien bleibt dabei konstant, während deren Inhalte sich als variabel erweisen: Heute wird das analog-elektromagnetische Video in der Regel auf der anderen Seite der Demarkationslinie zwischen analog und digital verortet und selbst wiederum nostalgisch mit dem Digitalen kontrastiert.¹⁷

Sobchack dagegen unterscheidet in ihrem frühen Text nur insofern zwischen diesen Kategorien, als das Digitale für sie den Höhepunkt einer umfassenderen medialen Logik des Elektronischen darstellt.¹⁸ Im Gegensatz zu Fotografie und Film löst das Elektronische/Digitale ihr zufolge die körperliche Integrität des Bildes auf, das so mit seiner materiellen Basis auch seinen Wirklichkeitsbezug verliert. Diese Idee vom Simulakrum, der Kopie ohne Original, ist ein Allgemeinplatz der Theoriebildung dieser Zeit. Sobchack greift hier also eine populäre und überaus anschluss-

14 Ebd., S. 105.

15 Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: Univ. of California Press 2004, S. 162.

16 Doane, Mary A.: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, MA/London: Harvard U.P. 2002, S. 228.

17 Vgl. etwa bereits Marks, Laura U.: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2002.

18 Vgl. Sobchack, Vivian: »The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der ›Gegenwärtigkeit: im Film und in den elektronischen Medien‹. Aus dem Amerikanischen von Hans Ulrich Gumbrecht, in: Hans U. Gumbrecht/Karl L. Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 416–428, hier S. 425; V. Sobchack: *Scene of the Screen* (1994), S. 100.

fähige Denkfigur zur kulturellen Verfasstheit der damaligen Gegenwart auf, die zuvor von Baudrillard, Jameson und anderen geprägt wurde. Im Kontext der Medienkritik lässt sich die Idee aber noch weiter zurückverfolgen, etwa zu Günther Anders' Klage über die ›phantomhafte‹ Wirklichkeit des Fernsehbilds¹⁹ oder noch weiter zu Henri Bergsons Kritik an der stets nur simulierten Bewegung des Filmbilds oder gar Platons Medienkritik.²⁰ Bei Sobchack verlagert sich die Kritik auf die Dimension des Körperlichen/Materiellen als vermeintlich vom Verlust bedrohter Kategorie, bleibt dabei jedoch ontologisch gefasst.

Die Vorstellung der körperlichen Überwindung der jeder medialen Vermittlungssituation inhärenten Distanz lässt sich als eine der großen Utopien der Mediengeschichte beschreiben. Sie bildet eine der grundlegenden Motivationen einer umfassenderen Mediennostalgie,²¹ in deren etablierten Mustern sich auch analoge Nostalgie bis heute häufig äußert. Sobchack treibt zunächst die Verknüpfung der Kritik am Elektronischen mit der am Digitalen voran, die in den folgenden Jahren schließlich in einer vollkommenen Ablösung kulminiert: Die Eigenschaften, die ursprünglich dem Elektronischen zugesprochen wurden, werden nach dieser Phase der Gleichsetzung von ›elektronisch‹ und ›digital‹ schließlich exklusiv für digitale Medien reklamiert, wobei analog-elektronische Medien im selben Zuge nostalgisch aufgewertet werden, in dem sie von Obsoleszenz bedroht scheinen.²²

2009 schildert Sobchack ihren Perspektivwechsel in einem Interview:

»When I initially wrote the essay, [...] we were all just beginning to try to understand the structural and cultural implications of ›new media‹ and ›the digital‹ and asking the big questions and, of course, making large claims and dramatic arguments.«²³

Im selben Interview erklärt sie ihre frühere Haltung auch mit der medialen Sozialisierung ihrer Generation und unterstreicht, dass ihre Studierenden bereits in einer gänzlich anderen Medienrealität leben, die zwar anders, aber eben nicht zwingend schlechter sei. Die Perspektive ist demnach merkbar pragmatischer geworden,

19 Vgl. Anders, Günther: »Die Welt als Phantom und Matrise. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen«, in: Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell et al. (Hg.), Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, Stuttgart: DVA 1999, S. 209–222.

20 Vgl. Sterne, Jonathan: »The Death and Life of Digital Audio«, in: *Interdisciplinary Science Reviews* 31 (2006), S. 338–348.

21 Vgl. Schrey, Dominik: »Nostalgia as an Agent in the Life Cycle of Media«, in: *Media Fields Journal. Critical Explorations in Media and Space* (2021).

22 Wolf, Mark J. P.: »Preface«, in: Ders. (Hg.), *The Routledge Companion to Media Technology and Obsolescence*, New York: Routledge 2019, S. xiv–xvii.

23 Bukatman, Scott: »Vivian Sobchack in Conversation with Scott Bukatman«, in: *Journal of e-Media Studies* 2 (2009), o.S.

die Kritik an der Kategorie des Digitalen findet nun in einer weitgehend rationalisierten Form statt. Allerdings finden sich auch noch Passagen wie diese: »I hate the idea of the ›death‹ of what we knew as film. But I'm not nostalgic (well, only a little). Nonetheless, I do mourn the loss of the qualities of the analog.«²⁴

An der Entwicklung von Sobchacks Argumentation lässt sich nicht nur nachvollziehen, wie das Digitale das Elektronische als Feindbild einer auf die fotochemische Basis von Fotografie und Film fixierten Filmwissenschaft verdrängt und schließlich ersetzt, sondern auch wie sich eine kulturpessimistische Perspektive in eine nostalgische wandelt. Diese diffuse Nostalgie für den fotochemischen Film, die Sobchack im Zitat zunächst verneint und dann doch eingesteht, zeigt, dass die Perspektive auf die Unterscheidung zwischen ›analog‹ und ›digital‹ latent von affektiven Zuschreibungen geprägt bleibt.

3. »Medium Specific Noise«

Obwohl sich die Medienhistoriografie für das dominante Narrativ der Digitalisierung primär auf den Triumphzug des Personal Computers konzentriert, spielt für den Diskurs der analogen Nostalgie speziell die Compact Disc eine wichtige Rolle.²⁵ Denn mit der Markteinführung der CD in den Jahren 1982/1983 und der folgenden Verdrängung der Schallplatte kommt die informationstechnische Unterscheidung analog/digital im populären Bewusstsein an und wird schon bald zu einer grundsätzlichen Glaubensfrage stilisiert. Anhand von zwei (bzw. mit der Audiokassette drei) konkreten Tonträger-Formaten können analog und digital direkt verglichen werden. Die Schallplatte wird dabei schon früh von teils sehr heterogenen Nutzungskulturen nostalgisch aufgewertet: einerseits in den noch jungen Subkulturen des Hip Hop und der elektronischen Musik, wo DJs die Plattenspieler als Instrumente neu erfinden, andererseits in audiophilen Sammlerkreisen, die den Klang der CD als defizitär gegenüber der Schallplatte wahrnehmen. Die Einführung der CD kann daher als eine Art Schlüsselmoment – oder traumatische Urszene – für die Genese vieler der Phänomene innerhalb des Spektrums analoger Nostalgie verstanden werden.

Zudem kann die Einführung der CD als Folie für spätere Schritte auf dem Weg zu einer primär digital organisierten Medienkultur betrachtet werden: zum einen in

24 Ebd.

25 Vgl. Volmar, Axel/Schrey, Dominik: »Compact Disc«, in: Daniel Morat/Hansjakob Ziemer (Hg.), *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart: J.B. Metzler 2018, S. 324–328.

Hinsicht auf die »technoideologische Codierung«²⁶ von Innovation – also die gezielte Konstruktion der Vorgängermedien als obsolet und nicht mehr den Ansprüchen moderner Konsumenten genügend²⁷ – und zum anderen in Bezug auf die Abwehrreflexe, die solchen Prozessen meist folgen und die in der Regel bewusst oder unbewusst auf zuvor etablierte medienhistorische Topoi zurückgreifen, in deren Metaphorik dann Kritik am Neuen geäußert wird. Auch viele der Argumente über die vermeintliche Referenzlosigkeit digitaler Bilder, die im Zuge der Verdrängung der analogen bzw. fotochemischen Fotografie durch die digitale Fotografie aufkommen, finden sich fast wörtlich präfiguriert in den Debatten, die zuvor im Zusammenhang von Digital Audio geführt wurden.²⁸

Die Marketingabteilungen der Elektronik-Konzerne versprachen in den 1980er und 1990er Jahren für die CD einen vom Grundrauschen und den Verschleißerscheinungen der Schallplatte und des Tonbands völlig befreiten Klang, dem angeblich jegliche Signifikanten medialer Vermitteltheit fehlen. Diese Versprechen eines revolutionären Bruchs mit den Vorgängermedien eröffneten jedoch auch Möglichkeiten oppositioneller Lesarten, wie sich rückblickend zeigt. Die positiv besetzte »Reinheit« des Klanges ließ sich ohne größeren Aufwand zur negativ konnotierten »Sterilität« umdeuten. Häufig verband sich diese bereits in den frühen 1990er als »CD anxiety«²⁹ betitelte Abneigung gegen den angeblich kalten Klang der CD sowie die Kritik an ihren technischen Spezifikationen mit einer diffusen Metaphysik der Authentizität, die darauf besteht, dass analoge Medien weniger technisch vermittelt und damit näher an der Natur des Klangereignisses sind. Für Jonathan Sterne bildet diese Vorstellung die Grundlage analoger Nostalgie.³⁰ Vorgeprägt finden sich diese Denkmuster bereits in Walter Benjamins These des Verlusts der Aura³¹ – wobei er diesen ironischerweise gerade den heute als analog beschriebenen Medien attestiert.³² Dieser Umstand legt nahe, dass die technische Reproduzierbarkeit die Aura

26 Vgl. Watkins, Evan: *Throwaways. Work Culture and Consumer Education*, Stanford: Stanford U.P. 1993.

27 Vgl. Henning, Michelle: »New Lamps for Old. Photography, Obsolescence and Social Change«, in: Charles R. Acland (Hg.), *Residual Media*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2007, S. 48–65.

28 Vgl. Schröter, Jens: »Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?«, in: Ders./Alexander Böhnke (Hg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld: transcript 2004, S. 7–30, hier: S. 24.

29 Plasketes, George: »Romancing the Record. The Vinyl De-Evolution and Subcultural Evolution«, in: *Journal of Popular Culture* 26 (1992), S. 109–122.

30 Vgl. J. Sterne: *Analog*.

31 Vgl. Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 350–384.

32 Vgl. D. Schrey: *Analoge Nostalgie*, S. 133–146.

also gerade nicht verkümmern lässt, wie Benjamin das behauptet, sondern sie überhaupt erst hervorbringt – so wie »das Analoge« erst als Gegenkategorie zur digitalen Technik denkbar wird.

Zentral für die nostalgische Aufwertung der Schallplatte war eine paradoxe Doppelbewegung: Einerseits wurde sie als weniger vermittelt und damit der CD klanglich überlegen beschrieben. Andererseits wurde ihre Überlegenheit gerade auf jene Imperfektionen und Störungen zurückgeführt, die einer transparenten Vermittlung des Klanges im Weg stehen. Schallplatten wurden nun, wie zuvor schon analoge Röhrenverstärker, als »warm« beschrieben, basierend auf der Beobachtung, dass sich ihre Klangeigenschaften im Laufe der Zeit verändern. Audiophile Romaniker*innen vergleichen diesen Prozess oft mit dem Altern (und dem letztendlichen Tod) von organischem Leben. Nach Bolters und Grusins *Remediation*-Theorie konkurriert mit der »Logik der Unmittelbarkeit« eine entgegengesetzte »Logik der Hypermedialität«, die die Aufmerksamkeit auf die mediale Vermittlungssituation und deren Artifizialität lenkt³³ – im Falle der Schallplatte also etwa auf das Grundrauschen und die Verschleißerscheinungen, die nun zur Signatur von Authentizität und Lebendigkeit umgedeutet wurden. Diese beiden Logiken schließen sich jedoch nicht gegenseitig aus, sondern sind voneinander abhängig und können durchaus auch gleichzeitig wirksam sein. Gerade die zuvor als Störungen wahrgenommenen Effekte suggerieren dann eine »originalgetreue« Reproduktion – jedoch nicht mehr eines idealisierten vormedialen Schallereignisses, sondern einer Wirklichkeit, die als stets schon medial vermittelt gedacht wird und sich daher durch ihre materiellen Imperfektionen auszeichnet. Simon Reynolds stellt dazu fest: »our cultural memories are shaped not just by the production qualities of an era [...] but by subtle properties of the recording media themselves [...]. These properties include the medium's specific rate of decay.«³⁴

Während Audiokonzerne jahrzehntelang daran arbeiteten, das Grundrauschen der Schallplatte und die Folgen von Kratzern in den Tonrillen zu minimieren, bekamen diese Störungen ein zunehmend evokatives Potenzial. Das CD-Marketing setzte emphatisch auf das Ideal von »perfect sound forever«³⁵, Vinyl-Apologet*innen hielten dem das Potenzial der Schallplatte, zu altern und dabei Spuren der Benutzung zu akkumulieren, entgegen (was natürlich auch die CD tut, wie heute allgemein bekannt ist). Die klangliche »essence of nothingness«, die Technics 1990 in

33 Vgl. Bolter, Jay D./Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MA/London: MIT Press 2000.

34 Vgl. Reynolds, Simon: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, New York: Faber & Faber 2011, S. 331.

35 Downes, Kieran: »Perfect Sound Forever.« *Innovation, Aesthetics, and the Re-making of Compact Disc Playback*, in: *Technology and Culture* 51 (2010), S. 305–331.

einer Werbekampagne für die CD reklamierte, führte also zu Nebeneffekten des *horror vacui*.

Als der legendäre britische Radio-DJ John Peel 1991 seine trotzig Liebe zu Vinylschallplatten damit begründete, dass sie, genau wie das Leben selbst, über »Oberflächenrauschen« verfügen,³⁶ war sein Kommentar charakteristisch für eine diskursive Verschiebung in der Neudefinition der Mängel und Einschränkungen analoger Medien. Bereits 1988 findet sich in einem Hi-Fi-Magazin die erste explizite Erwähnung einer auf ästhetische Aspekte der Schallplatte gerichteten Nostalgie: »[A]nalog-record proponents maintain that digital-audio media suffer from [...] sonic ailments, many of which are not so much digital ills but nostalgia for analog medium distortions and noise.«³⁷ Mitte der 1990er Jahre wurde diese nostalgische (im Gegensatz zur etablierten avantgardistischen) Fetischisierung von »medium specific noise«³⁸ zunehmend zu einem Stilmittel in der Produktion populärer Musik. Auch Popmusik auf CD wurde nun mehr oder weniger subtil das Rauschen von Schallplatten beigemischt, um sie »aufzurauen«.³⁹ Besonders das in den frühen 1990er Jahren populär werdende Trip-Hop-Genre setzte intensiv auf dieses ästhetische Verfahren und bereitete so gewissermaßen den Boden für eine weitere Verschiebung innerhalb des Diskurses über analoge Nostalgie.

Nostalgie für analoge Klangaufzeichnung wird demnach oft dominiert von einer dezidierten Ruinenästhetik, wobei diese Ruinen nicht einfach nur als Zeichen eines stattgefundenen Verfalls gedeutet werden, sondern als Spuren einer vergangenen affektiven Nutzungspraxis: »traces [...] left behind by someone else's fascination by a moment«.⁴⁰ So betrachtet zeichnen analoge Speichermedien nicht nur kontinuierlich die Geschichte ihrer Nutzung in Form materieller Spuren auf, die die gespeicherten Informationen überlagern, sondern auch individuelle Wiedergabeerfahrungen. Der spezifische Verschleiß einer Schallplatte erlaubt es den Hörenden, nicht nur Rückschlüsse auf Alter, Lagerung usw. zu ziehen, sondern (bis zu einem gewissen Grad) auch auf konkrete Erfahrungskontexte. So sind zum Beispiel jene

36 Anonym: »End of Track. The Vinyl Record is Meeting its Demise in Music Recording Industry«, in: The Economist vom 11.05.1991, S. 124.

37 Brockhouse, Gordon: »Analog and Digital Technologies Coexist in High-End Audio. Specialty Manufacturers Seek Improvements in Old and New Recording Systems«, in: High Fidelity (1988), S. 48–52, hier S. 49.

38 Vgl. Fetveit, Arild: »Medium-Specific Noise«, in: Liv Hausken (Hg.), Thinking Media Aesthetics. Media Studies, Film Studies and the Arts, Berlin: Peter Lang 2013, S. 189–215.

39 Vgl. Stuhl, Andy K.: »Reactions to Analog Fetishism in Sound-Recording Cultures«, in: The Velvet Light Trap (2014), S. 42–53.

40 Robnik, Drehli: »Mass Memories of Movies. Cinephilia as Norm and Narrative in Blockbuster Culture«, in: Marijke de Valck/Malte Hagener (Hg.), Cinephilia. Movies, Love and Memory, Amsterdam: Amsterdam U.P. 2005, S. 55–64, hier S. 59.

Momente, die am häufigsten abgespielt wurden, in der Regel diejenigen, die am deutlichsten von Rauschen und Knistern charakterisiert sind.

So wird aus der industriell hergestellten Schallplatte nicht nur ein Unikat, sondern jeder einzelne Abspielvorgang wird zu einem einzigartigen Vorgang stilisiert. Dieses Muster wird in der Folge zunächst auf den fotochemischen Film⁴¹ und schließlich auf analoge Medien allgemein übertragen. Nachdem der medienwissenschaftliche Diskurs der 1990er und 2000er Jahre die materielle Dimension digitaler Medien weitgehend ignorierte oder sogar leugnete, wurde diese Vorstellung nun also zu einem zentralen Bestandteil der nostalgischen Neubewertung analoger Medien.

Dieses forensische Prinzip eines individualisierenden Kontakts, das auf der Einzigartigkeit aller physikalischen Objekte beharrt, ist ein zentraler Baustein in der nostalgischen Aufwertung analoger Medien und findet auf diesem Weg Eingang in einen breiteren materialästhetischen Diskurs. Neumaterialistische Konzepte wie »sentient materiality«⁴² oder »storied matter«⁴³ basieren auf der Feststellung, dass sich die Art und Weise, wie sich analogen Medien verschiedenartige Spuren aufprägen, auch bei ganz anderen Formen von Materie beobachten lässt.⁴⁴

4. Digitale Remediation

Während sich die affektiven Qualitäten, die mit der Kategorie des Analogen verbunden werden, in den 1980er und 1990er Jahren herausbilden, finden sich für diese Zeit lediglich vereinzelte Belege für eine explizite Rahmung dieser Phänomene als Nostalgie, geschweige denn als »analoge Nostalgie«. Die erste Verwendung dieser Begriffskombination fällt offenbar ins Jahr 1990, allerdings in den für den Diskurs insgesamt eher nebensächlichen Kontext des Widerstands gegen digitale Armbanduhr.⁴⁵ 1996 dagegen findet sich im Tech-Magazin *Wired* eine wegweisende Verwendung des Begriffs, die dezidiert nicht ein Festhalten am Analogen, sondern dessen Nachahmung mit Mitteln digitaler Technik beschreibt. In der Rubrik *Wired/Tired* wirft Jessica Scanlon dem damals neuen Online-Magazin *Slate* eine »cutesy

41 Vgl. Rodowick, David N.: *The Virtual Life of Film*, Cambridge, MA/London: Harvard U.P. 2007.

42 Vgl. Weizman, Eyal: *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, New York: Zone Books 2017, S. 52f.

43 Vgl. Oppermann, Serpil: »Storied Matter«, in: Rosi Braidotti/Maria Hlavajova (Hg.), *Posthuman Glossary*, London: Bloomsbury Academic 2018, S. 411–414.

44 Vgl. etwa Schuppli, Susan: *Material Witness. Media, Forensics, Evidence*, Cambridge, MA/London: MIT Press 2020, S. 286 oder Keenan, Thomas/Weizman, Eyal: *Mengeles Schädel. Kurze Geschichte der forensischen Ästhetik*, Leipzig: Merve Verlag 2020, S. 25.

45 Vgl. Katz, Donald R.: »Aren't You Glad You Use Dials?«, in: *Esquire* vom September 1990, S. 123–124.

analog nostalgia« vor. Statt die medienspezifischen Vorteile digitaler Publikationen auszunutzen, handle es sich, so ihre Kritik, lediglich um einen »newsletter in digital drag«⁴⁶. Diese Wendung wird für die gesamten 2000er und große Teile der 2010er Jahre diskursbestimmend. Entscheidend sind dabei das Paradigma der Mimesis und die damit verbundenen Diskussionen um Authentizität. Schon im medizinischen Nostalgie-Diskurs spielten Fragen der Nachahmung eine zentrale Rolle.⁴⁷ Auch in Fredric Jamesons berühmter Kritik am »nostalgia film«⁴⁸ ging es im Kern bereits um dieselben Fragen der Authentizität, die uns heute etwa in Form der verbreiteten Unterscheidung zwischen »Retro« (das nachgeahmte Alte) und »Vintage« (das authentische Alte) wieder begegnen.⁴⁹

Um die Jahrtausendwende ringen Film- und Medienwissenschaft um einen griffigen Namen für Phänomene der digitalen Nachahmung analoger Medienästhetik. Gegen Vorschläge wie »digital mimicry«⁵⁰ oder »new nostalgia«⁵¹ setzt sich schließlich die von Laura Marks als medientheoretischer Fachbegriff geprägte »analog nostalgia« durch. Ähnlich wie Scanlon, allerdings weniger abfällig, beschreibt Marks mit diesem Terminus eine Praxis der digitalen Nachahmung jener als analog wahrgenommenen ästhetischen Signaturen, die einst als Störung oder Fehler galten. Analoge Nostalgie ist für sie also keine technophobische Verweigerungshaltung, sondern eine dezidiert digitale Praxis – allerdings eine, die (mit digitalen Mitteln) gerade ihre digitale Verfasstheit zu maskieren versucht. Es handelt sich demnach nicht um einen Gegenbegriff zu »digitaler Nostalgie«⁵², sondern vielmehr um eine Teilmenge derselben: »Digitale Nostalgie« wird meist als Nostalgie definiert, die *mit* und *durch* digitale Medientechnologie kommuniziert und inszeniert wird, während analoge Nostalgie in der Regel als Nostalgie verstanden wird, die sich *auf* analoge Medien bezieht (wie eingangs beschrieben oft ohne sich allzu konkrete Gedanken darüber zu machen, ob ein bestimmtes Phänomen technisch gesehen tatsächlich in die Kategorie des Analogen fällt).

Marks spricht zwar vor allem von Film und Video, aber breit rezipiert wurde ihr Begriff nicht nur in der Filmwissenschaft, sondern auch in anderen Bereichen, be-

46 Scanlon, Jessie: »Tired/Wired 100«, in: WIRED 4 (1996), S. 150–151, hier S. 151.

47 Vgl. Schrey, Dominik: »Mimesis, Medien, Nostalgie«, in: Friedrich Balke/Elisa Linseisen (Hg.), Mimesis expanded. Die Ausweitung der mimetischen Zone, Paderborn: Fink 2022, S. 169–189.

48 Vgl. F. Jameson: Postmodernism.

49 Vgl. Niemeyer, Katharina: »A Theoretical Approach to Vintage. From Oenology to Media«, in: NECSUS. European Journal of Media Studies 4 (2015), S. 85–102.

50 Vgl. Rosen, Philip: Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2001.

51 Vgl. Link, Stan: »The Work of Reproduction in the Mechanical Aging of an Art. Listening to Noise«, in: Computer Music Journal 25 (2001), S. 34–47.

52 Vgl. Niemeyer, Katharina: »Digital Nostalgias«, in: Tobias Becker/Dylan Trigg (Hg.), The Routledge Handbook of Nostalgia, New York/London: Routledge 2024, S. 493–500.

sonders einflussreich etwa im Zusammenhang mit den in den frühen 2010er Jahren äußerst beliebten Retrofiltern in Smartphone-Foto-Apps.⁵³ Zentrale Bedeutung kommt dabei sogenannten »analogen Artefakten«⁵⁴ zu, denn erst diese sorgen dafür, dass ein Medienprodukt in der Rezeptionssituation überhaupt als analog wahrgenommen bzw. digital zitierbar werden kann. Für das Entstehen dieser analogen Artefakte gibt es eine ganze Reihe möglicher Ursachen, die jeweils spezifischen medialen und materiellen Umständen geschuldet sind. So lassen sich einige dieser analogen Artefakte als direkte Folgen der materiellen Eigenschaften der Trägermedien oder Aufnahmeapparaturen nur zu einem gewissen Grad vermeiden bzw. reduzieren (etwa das leichte Rauschen des Filmkorns), andere treten nur bei unsachgemäßer Handhabung oder als Folge apparativer Fehlfunktionen auf (z.B. sogenannte Light Leaks), wieder andere erst nach einer gewissen Zeit als Effekte fortschreitender Zerfallsprozesse (etwa die Demagnetisierung von Tonbändern) oder generell als sicht- bzw. hörbare Spuren von Be- und Abnutzung (beispielsweise Kratzer auf Filmmaterial). Darüber hinaus ist noch das Phänomen des Generationenverlusts, also der inkrementell zunehmende Qualitätsverlust bei wiederholten analogen Kopiervorgängen zu nennen.

Marks erklärt die analoge Nostalgie mit einer verbreiteten Sehnsucht nach dem im Zuge der Digitalisierung angeblich weitgehend verloren gegangenen indexikalischen Bezug der Bilder auf ihre Referenten,⁵⁵ mit dem Verlangen nach Körperlichkeit und Materialität in einem vermeintlich immateriellen medialen Kontext und mit dem grundlegenden Bedürfnis nach einer möglichst unvermittelten Wirklichkeitserfahrung in einer Zeit, in der Erfahrung fast nur noch als Information denkbar sei.⁵⁶ Sieben Jahre später taucht der Begriff dann in Nicholas Rombes' Buch *Cinema in the Digital Age* wieder auf. Noch stärker als bei Marks ist das Konzept hier nur skizzenhaft ausgeführt als Manifestation eines trotzig Humanismus, »a sort of countermeasure to the numerical clarity and disembodiment of the digital code«.⁵⁷ Für ihn handelt es sich um eine notwendige Gegenmaßnahme der Entschleunigung in einer Zeit der digitalen Entfremdung und Perfektionierung. Noch weiter zugespitzt

53 Vgl. Bartholeyns, Gil: »The Instant Past. Nostalgia and Digital Retro Photography«, in: Katharina Niemeyer (Hg.), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2014, S. 51–69; Caoduro, Elena: »Photo Filter Apps. Understanding Analogue Nostalgia in the New Media Ecology«, in: *Networking Knowledge* 7 (2014), S. 67–82; Schrey, Dominik: »Retrofotografie. Die Wiederverzauberung der digitalen Welt«, in: *MEDIENwissenschaft. Rezensionen, Reviews* (2015), S. 9–26.

54 Flückiger, Barbara: *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*, Marburg: Schüren 2008, S. 334.

55 Vgl. kritisch dazu etwa Gunning, Tom: »Moving Away from the Index. Cinema and the Impression of Reality«, in: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 18 (2007), S. 29–52.

56 Vgl. L. Marks: *Touch*, S. 152–159.

57 Rombes, Nicholas: *Cinema in the Digital Age*, London/New York: Wallflower Press 2009, S. 8.

wird dieser Befund bei Mark Fisher, für den mit der Digitalisierung die Möglichkeit der Verlusterfahrung selbst verloren geht.⁵⁸ Die Fetischisierung der Gebrauchsspuren analoger Medien ist für Fisher eine nostalgische Kompensation für genau diese Paradoxie: Nur in den ruinierten Klängen einer historischen Vergangenheit, dem Knistern und Rauschen zerfallender Aufnahmen, ist für ihn die Erfahrung von Verlust überhaupt noch nachvollziehbar.

Interessant ist, dass es sich sowohl für Marks als auch für Rombes um eine Nostalgie handelt, die sich auf Referenzpunkte jenseits des Bezugsrahmens der eigenen Biographie bezieht. So stellt Marks fest: »[A]nalog nostalgia seems especially prevalent among works by students who started learning video production when it was fully digital.«⁵⁹ Ein Jahr bevor Marks ihr Buch veröffentlichte, prägte der amerikanische Bildungswissenschaftler Mark Prensky für die Generation, die schon in ihrer frühen Kindheit mit digitalen Medien sozialisiert wurde, den kontrovers diskutierten Begriff der »digital natives«, denen er die »digital immigrants« gegenüberstellt.⁶⁰ Es ist auffällig, wie sehr sich diese Unterscheidung im selben semantischen Feld bewegt wie das Heimweh, dessen historische Verbindung mit der Nostalgie im selben Jahr durch Boym erneut popularisiert wurde. Zentral ist bei Prensky der Gedanke, dass die *digital immigrants* gedanklich noch in ihrer alten, analogen Heimat verwurzelt bleiben und es ihnen daher schwerfällt, sich auf eine neue, digitale Umgebung einzustellen. Diese Annahme steht also in deutlichem Gegensatz zu Marks' Definition der analogen Nostalgie, die sie gerade der Generation der *digital natives* attestiert. Auf die Gefahr hin, Prenskys ohnehin problematischen Vergleich zwischen Migration und Medienwandel noch weiterzuführen, lässt sich der scheinbare Widerspruch mit Boym zugunsten Marks' auflösen: »First-wave immigrants are often notoriously unsentimental, leaving the search for roots to their children and grandchildren unburdened by visa problems.«⁶¹

Bei der von Marks beschriebenen Nostalgie handelt es sich im Sinne der von Boym eingeführten Minimaltaxonomie nostalgischer Rückbezüglichkeit nicht um eine restaurative, sondern um eine reflexive Nostalgie. Denn analoge Nostalgie als Praxis digitaler »Remediation« schwelgt in einer Sehnsucht nach dem Verlorenen, ohne die Zeit umkehren zu wollen. Sie stellt das Verlorene aus, simuliert dessen

58 Vgl. Fisher, Mark: *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Manchester/Washington, D.C.: Zero Books 2014, S. 144.

59 L. Marks: *Touch*, S. 153.

60 Vgl. Prensky, Marc: »Digital Natives, Digital Immigrants. Part 1«, in: *On the Horizon* 9 (2001), S. 1–6. Die Gegenüberstellung von »natives« und »immigrants« im Kontext der Digitalisierung findet sich zuvor bereits 1996 in John Perry Barlows Unabhängigkeitserklärung des Cyberspace, vgl. Barlow, John P.: »Unabhängigkeitserklärung des Cyberspace (1996)«, in: Karin Bruns/Ramón Reichert (Hg.), *Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*, Bielefeld: transcript 2007, S. 138–140.

61 S. Boym: *The Future of Nostalgia*, S. XV.

Oberfläche und ist sich bewusst, dass eine solche Simulation nie vollkommen befriedigend sein, sondern sogar gleichsam rekursiv zurück zur Feststellung des Verlusts führen kann.⁶² In der Regel fehlt auch die Täuschungsabsicht, die zum Beispiel in Rosens Begriff der »digital mimicry« anklingt.⁶³ Gleichzeitig lassen sich die bekanntesten Manifestationen analoger Nostalgie mit Boym jedoch als »nostalgische Readymades« beschreiben, die, wie sie kritisiert, eine vorgefertigte Nostalgie bieten, die uns nicht dabei hilft, eine bessere Zukunft zu imaginieren.⁶⁴ In dieser Kritik an der Nostalgie als ästhetischem Klischee treffen sich Boym und Jameson, die oft als Antipod*innen der Nostalgie-theorie beschrieben werden: Evoziert wird in den analog-nostalgischen Readymades wie den auf Social-Media-Plattformen schon wieder aus der Mode gekommenen digitalen Retrofiltern eine allgemeine »pastness«⁶⁵, eine auf ihre Oberflächeneffekte reduzierte Vergangenheit. Eine weitere Zuspitzung erfährt diese Tendenz in den synthetischen Bildern und Inhalten generativer KI, die schon technisch bedingt stets die ästhetischen Muster vergangener Medientechniken nachahmen, die so zu kuratierbaren »vibes« werden.⁶⁶

5. Ausblick: Geleugnete Nostalgie, Entschleunigung und »Digital Detox«

Längst überflügelt der Absatz von Musik auf Schallplatte wieder den Verkauf von CDs (bleibt jedoch gegenüber dem digitalen Streaming immer noch ein Nischenmarkt), die Pleite der Firma Kodak konnte durch eine unwahrscheinliche Allianz von Mainstream- und Avantgarde-Filmemacher:innen verhindert werden, und auch das drohende Ende der Herstellung von Polaroid-Sofortbildern wurde publikumswirksam durch das Impossible Project verhindert. Selbst längst eingestellte analoge Synthesizer und Drum Machines werden in teuren Neuauflagen wieder auf den Markt gebracht. In den letzten Jahren ist demnach ein veritables »Analog Entrepreneurial Ecosystem«⁶⁷ entstanden, das sich um zahlreiche Revivals, Renaissance und Neuerfindungen einst totesagter analoger Medientechnik herum organisiert und dabei auch auf kommodifizierte Nostalgie als Anreiz setzt. Entsprechend erfährt auch der Begriff der analogen Nostalgie in diesem Zusammenhang eine Bedeutungserweiterung. Zunehmend wird er auch wieder für residuale (oder wieder auflebende) analoge Medienpraktiken verwendet.

62 Vgl. D. Schrey: Mimesis, Medien, Nostalgie.

63 Vgl. Balke, Friedrich: Mimesis zur Einführung, Hamburg: Junius 2018, S. 195–203.

64 Vgl., S. 351.

65 F. Jameson: Postmodernism.

66 Meyer, Roland: »Platform Realism: AI Image Synthesis and the Rise of Generic Visual Content«, in: Transborder 9 (2025), o.S.

67 Vgl. Roundy, Philip T.: »Technology Rewind. The Emergence of the Analog Entrepreneurial Ecosystem«, in: Journal of General Management 47 (2022), S. 111–125.

Dabei wird der Begriff der Nostalgie in diesem Kontext jedoch mitunter sehr kritisch gesehen und teils explizit abgelehnt. Dies geschieht zum Beispiel, um den Unterschied zu weniger reflektierten Praktiken der digitalen Nachahmung zu markieren,⁶⁸ wobei auch Fragen der sozialen Distinktion eine Rolle spielen können. Andere Autor:innen betonen das gegenkulturelle Potenzial solcher Rückgriffe auf obsolete Medien⁶⁹ oder verweisen auf die anderen Affordanzen, die analoge Lösungen in der künstlerischen Praxis bieten können. Zu Recht stellt etwa Kim Knowles fest: »[B]eing sensitive to the differences between media is not fetishistic or nostalgic, but a key part of negotiating and maintaining a diverse technological and artistic landscape.«⁷⁰ Genuin analoge Medienpraktiken bedeuten heute selten eine umfassende Verweigerungshaltung gegenüber digitaler Technik und gehen meist Hand in Hand mit der Nutzung digital organisierter Infrastrukturen, insbesondere Social Media. Überhaupt erscheint jene strikte Trennung zwischen analog und digital als ontologische Kategorien, die für den Diskurs der 1990er und 2000er Jahre charakteristisch war, heute zunehmend fragwürdig. Den zahlreichen Hybridisierungen analoger und digitaler, alter und neuer, residualer und innovativer Medienpraktiken trägt dabei der Begriff des »Postdigitalen« Rechnung, der immer größere Verbreitung findet. Ursprünglich geprägt wurde er im Zusammenhang mit der Feststellung, dass auch digitale Medien eigene Formen des »medium specific noise« kennen, oft subsumiert unter dem Begriff »glitch«.⁷¹

Andererseits finden sich in den letzten Jahren vor allem im Bereich der populären Sachbücher und Ratgeberliteratur zunehmend Beispiele für eine kaum anders denn als Nostalgie beschreibbare Romantisierung des Analogen als vermeintliches Heilmittel für alle Übel einer Digitalisierung, die längst alle Bereiche der Lebenswelt erfasst und umgeformt hat. Etwa ab Mitte der 2010er Jahre häufen sich auf dem Buchmarkt teils sehr erfolgreiche Titel wie *Analog ist das neue Bio*,⁷² *Be a Little Ana-*

68 Vgl. Minniti, Sergio: »Buy film not Megapixels.« The Role of Analogue Cameras in the Rematerialization of Photography and the Configuration of Resistant Amateurism«, in: Amy Cox Hall (Hg.), *The Camera As Actor. Photography and the Embodiment of Technology*, Abingdon/New York: Routledge 2021, S. 78–102.

69 Vgl. Catanese, Rossella/Centorrino, Clizia: »Festivals and Dispositifs of Analog Counter-Culture«, in: *Studies in European Cinema* 19 (2022), S. 217–230.

70 Knowles, Kim: *Experimental Film and Photochemical Practices*, Cham: Palgrave Macmillan 2020, S. 226.

71 Vgl. Cascone, Kim: »The Aesthetics of Failure. »Post-Digital« Tendencies in Contemporary Computer Music«, in: *Computer Music Journal* 24 (2000), S. 12–18.

72 Wilkens, André: *Analog ist das neue Bio. Ein Plädoyer für eine menschliche digitale Welt*, Berlin: Metrolit Verlag 2015.

log,⁷³ *The Revenge of Analog: Real Things and Why They Matter*,⁷⁴ *The New Analog*,⁷⁵ *Analog Church: Why We Need Real People, Places, and Things in the Digital Age*,⁷⁶ oder *The Future is Analog: How to Create a More Human World*.⁷⁷ Trotz im Detail unterschiedlicher Akzente und Reflexionsgrade ist diesen Büchern gemein, dass die Autor:innen eine nostalgische Haltung für sich selbst vehement bestreiten, während sie auf eine Rhetorik setzen, die von nostalgischen Tropen durchdrungen ist. Deutlich wird dabei, dass es nicht so sehr die Perspektive auf das Analoge ist, die sich geändert hat. Vielmehr fungiert das Analoge in diesen Werken als Gegenbegriff zu einem neu bewerteten Konzept des Digitalen, in dem sich eine umfassende Ernüchterung durchgesetzt hat: Statt ontologischer oder materialästhetischer Reflexionen prägen hier Phänomene wie Überwachung, Übervernetzung und Überreizung die Diagnosen digitaler Verfasstheit.

Sax' auch ins Deutsche übersetztes *Revenge of Analog* als wohl populärster dieser Titel betont gleich in seiner Einleitung, dass Nostalgie nicht seine Motivation und er selbst kein Luddit sei (obwohl die Ludditen natürlich alles andere als Nostalgiker waren). Der Begriff Nostalgie kommt in seinem Buch nur selten und ausschließlich in einem negativen Sinn vor, etwa als Adaptionstörung. Der prototypische Nostalgiker ist für ihn ein »geeky male living in his mother's basement«.⁷⁸ Er betont zwar, dass er sich der Digitalisierung nicht versperren will, dass es aber wichtig sei, die digitalen Geräte ab und zu auszuschalten, und dass manches Alte eben besser funktioniere als die digitalen Nachfolgertechnologien. Die spezifischen Einschränkungen, die analoge Technik ihren Nutzern auferlege, versteht er als positive Eigenschaft, da sie mitunter die Produktivität steigern könnten.⁷⁹ Die titelgebende »Rache des Analogen« wird so bei Sax und den anderen genannten Ratgebern mit einer Anleitung zum »Digital Detox« verbunden. Die meisten der erwähnten Arbeiten stützen sich auf die (fehlgeleitete und, wie ich argumentieren würde, nostalgische) Vorstellung völlig immaterieller digitaler Medientechnik, denen man nur mit sozusagen analogen »Praktiken des Selbst« begegnen könne: Analoge Fotografie und Schallplatten, aber auch gedruckte Bücher oder handschriftliche Notizen werden dabei als

73 Hendricks, Julius: *Be a Little Analog*, München/Wien: Thiele 2016.

74 Vgl. Sax, David: *The Revenge of Analog. Real Things and Why They Matter*, New York: PublicAffairs 2016.

75 Vgl. Krukowski, Damon: *The New Analog. Listening and Reconnecting in a Digital World*, New York: The New Press 2017.

76 Vgl. Kim, Jay Y.: *Analog Church. Why We Need Real People, Places, and Things in the Digital Age*, Westmont: InterVarsity Press 2020.

77 Vgl. Sax, David: *The Future is Analog. How to Create a More Human World*, New York: PublicAffairs 2022.

78 D. Sax: *Revenge of the Analog*, S. 62.

79 Vgl. ebd., S. XVII.

Mittel der Entschleunigung und möglicher Ausweg aus der digitalen Aufmerksamkeitsökonomie beschrieben. Diese Strategien einer Flucht nach vorn in eine analoge Zukunft⁸⁰ werden in soziologischen und medienwissenschaftlichen Fachdiskursen immer häufiger auch unter dem Begriff der analogen Nostalgie beschrieben,⁸¹ der so seine bislang letzte Umprägung erfahren hat.

80 Vgl. D. Sax: *The Future is Analog*.

81 Vgl. Stäheli, Urs: *Soziologie der Entnetzung*, Berlin: Suhrkamp 2021; Wieghorst, Clara: »Analogue Nostalgia. Examining Critiques of Social Media«, in: Aleena Chia/Ana Jorge/Tero Karppi (Hg.), *Reckoning with Social Media*, Lanham, Boulder, New York/London: Rowman & Littlefield 2021, S. 207–226.