

5. Eine Geschichte der Medien und Mediendiskurse: von den Anfängen bis zur Gegenwart

Wo ANFANGEN?

Dass dies keine belanglose Frage ist, konnte oben schon deutlich werden, als es um die Konstruktion von Geschichte ging, d.h. um den Blick, der aus ganz verschiedenen Winkeln (Modelle) auf sie geworfen werden kann. Also: Seit wann gibt es Medien und wo beginnt folglich ihre Historie? Startet diese erst mit den modernen Medien, also jenseits der ›Gutenberg-Galaxis‹ (McLuhan) z.B. mit der Fotografie? Das wäre im 19. Jahrhundert und die Geschichte der Medien wäre entsprechend kurz. Oder liegt der Nullpunkt viel früher, insofern auch die Sprache als Medium bezeichnet werden kann und muss?

Aus mehreren Gründen liegt es nahe, letzteres anzunehmen. Denn zum einen wollen wir nicht in die Nähe einer des Öfteren beklagten »Sprachvergessenheit der Medientheorie« (Jäger 2000, S. 9) geraten. Zum anderen gehen wir davon aus, dass Medien Mittel der Übertragung, Speicherung, Be- und Verarbeitung von Informationen sind. Mit Johann Gottfried Herder beispielsweise lässt sich dies nun bereits für die Sprache behaupten und es ist der Romantiker Novalis, der die Sprache schon explizit als Medium bezeichnet. Aber auch Kittler merkt zwei Jahrhunderte später, also nach Entwicklung der modernen Medien, an, dass sich die Trennung zwischen technischen und nicht-technischen Medien nicht so einfach aufrechterhalten lässt, wie man vielleicht denkt: »Sprache und Schreiben, [...] Sprache und Grammatik, Sprache und Codierung [liefern] ja schon Beweise genug dafür [...], dass die Sprache selber Technik oder Technologie im weitesten Sinne ist« (Kittler 1992, S. 156). Auch die Sprache also – und nicht erst z.B. der Computer – weist ›technische‹ Merkmale auf, insofern sie auf Codes (Begriffe) und Steuerung (Grammatik) angewiesen ist. Aber auch, wenn man die Sprache nicht als ›technisches‹ Medium auszeichnen möchte, sind, pointiert es Rainer Leschke, »[m]ediawissenschaftliche Theorieansätze [...] durchaus bereits vor der Einführung der Disziplin, ja bereits vor der Etablierung des heute gebräuchlichen Medienbegriffs aufzu-

finden« (Leschke 2003, S. 23). Als solche zu identifizieren, sind sie freilich nur in der Rückprojektion, d.h. in der Folge einer Sichtweise, die in der Vergangenheit jene Spuren sucht, die der Gegenwart etwas zu sagen haben.

Aber wie auch immer man die Sache nun angehen möchte – ob man mit Kittler der Meinung ist, dass sich die Geschichte der technischen Medien auf die der Sprache ausweiten lässt, ob man mit Ludwig Jäger eine ›Sprachvergessenheit‹ der Medientheorie vermeiden möchte oder auch beides bejaht –, bleibt es doch dabei: Wann beginnt *dann* die Mediengeschichte? Wer erfand die Sprache bzw. wann gelang es Menschen erstmals, Laute so zu fixieren, dass mit ihnen Informationen übertragen, gespeichert, be- und verarbeitet werden konnten? Oder anders gefragt: Wann genau waren unsere Ahnen in der Lage, eine Geschichte – etwa die einer Jagd – so zu erzählen, dass sie allgemein verständlich und also für andere nachvollziehbar wurde, d.h. über rein individuelle Lautäußerungen hinausging?

Dass darüber bis heute nur spekuliert werden kann, ist leicht einzusehen: Wann der Mensch die Sprache fand (oder sie ihn?), bleibt im Nebel der Prähistorie. Dennoch hoffen wir, dass mit diesen einleitenden Ausführungen klar wird, warum wir einerseits mit unserer Medienhistoriographie bei der Sprache einsetzen, sowie andererseits dieser Punkt eben deshalb eine Setzung bleiben muss bzw. der Anfang der jetzt folgenden Erzählung historischer Ereignisse auch anders hätte markiert werden können.

Allerdings ist dieser Einsatz nicht nur willkürlich, wenn wir von dem von uns favorisierten Modell, also einer Analyse der Mediendiskurse, ausgehen. Dabei ist mit Foucault ja zu beachten, dass diese Diskurse nicht einfach Sprechweisen sind, sondern darüber hinaus eine Regelmäßigkeit ausbilden (und ihr folgen), die ihren Gegenstand zugleich erzeugt, organisiert und kanalisiert. Auf die Sprache bezogen, kämen damit für eine Setzung des Anfangs der Mediengeschichte jene Aussagen in Betracht, die versuchen, das Medium im Sprechen über es zu organisieren oder seine Gefahren zu bestimmen, um diese zu kontrollieren. Wo in der Frühzeit der Menschheit lassen sich nun solche Sprechweisen finden oder wann beginnt eine Reflexion über die Sprache auch als deren Problematisierung?

SPRACHE: REDEKUNST UND SCHRIFTKRITIK (ANTIKE)

Wir können hier annehmen, dass dies in der Antike der Fall ist bzw. genauer: im antiken Griechenland. Dort nämlich entsteht mit der Rhetorik eine Anleitung zur Redekunst, die ebenso, wie sich zeigen wird, eine Theorie der Sprache (als Medium) ist. Die Ursache dafür war, dass männliche Bürger sich beispielsweise vor Gericht selbst verteidigen und dafür die Regularien des öffentlichen Sprechens beherrschen mussten. Diese zu erlernen, gab es Redelehrer, die

ihren Schülern oder Klienten bei der Erstellung sowohl einer solchen Rede als auch deren Vortragsvorbereitung entweder zur Hand gingen oder auch die Rede gleich selbst verfassten.

Rhetorik

Den ersten Versuch, die Mittel und Wege der Beredsamkeit systematisch darzustellen, unternimmt ca. 340 v. Chr. der griechische Philosoph Aristoteles in seiner wirkmächtigen, *Rhetorik* betitelten Schrift. Sie besteht aus drei Büchern. Dort erörtert Aristoteles im ersten Buch die Situation des Redners, im zweiten die der Zuhörer, um sich dann im dritten Buch mit der Verfassung der Botschaft selbst zu beschäftigen. In diesem Sinne unterscheidet der Autor nun zwischen verschiedenen Redeformen – Beratungsrede, Gerichtsrede, Festrede – und geht weiter davon aus, dass es bei der Kunst des öffentlichen Sprechens darauf ankommt, das »Überzeugende, das jeder Sache innewohnt« (Aristoteles 2007, S. 11) zuerst zu erkennen, um es dann auch entsprechend in Worte zu fassen. Da das aber, meint Aristoteles, nicht einfach so geht, sind mehrere Schritte nötig, die eine ebenso kunstvolle wie erfolgreiche Rede allererst ermöglichen. Diese lassen sich wie folgt auflisten (aus Gründen der besseren Lesbarkeit nutzen wir die lateinischen Begriffe anstelle des griechischen Alphabets): Am Anfang steht die Sammlung der Gedanken, die *inventio*, in der es zugleich um das Auffinden möglicher Argumente geht. Daraufhin folgt deren Gliederung in der *dispositio*. Den nächsten Schritt vollzieht die *elocutio*, d.h. die Einkleidung der Gedanken/Argumente in eine sprachliche Darstellung. Nun folgt die *memoria*, das Memorieren der Rede für den öffentlichen Auftritt. Den Schlusspunkt setzt die *pronuntiatio/actio*, also der Vortrag selbst sowie dessen Begleitung durch die Betonung oder Gestik des Redners.

Doch ist es damit nicht genug, insofern sich eine gute Rede weiterhin durch eine gelungene Beweisführung sowie deren stilistische Gestaltung auszeichnet. Folglich darf auch hier, so Aristoteles, nicht aufs Geratewohl gearbeitet, sondern muss streng methodisch – systematisch – vorgegangen werden. Und so bietet der Philosoph wiederum sachdienliche Hinweise und Richtlinien an (vgl. ebd., S. 194ff.): Die Rede vor dem Volk etwa sollte hinsichtlich der Beweisführung für ihre Argumentation hauptsächlich Beispiele nutzen, während sich die Gerichtsrede auf Prämissen zu stützen hat, die als allgemein anerkannt gelten. Aber auch die Stilmittel betrachtet Aristoteles ausführlich, da es nicht »genügt [...] zu wissen, was man sagen muss, sondern es ist auch notwendig zu wissen, wie man dies sagen muss« (ebd., S. 152). In dieser Hinsicht verfügt die antike Rhetorik über einen ganzen Katalog möglicher *Tropen* (Metapher, Metonymie, Hyperbel etc.) und *Figuren* (Ellipse, Anapher, Chiasmus etc.), um das, mit Aristoteles, »Überzeugende« auch überzeugend zu inszenieren. Sprache erscheint darin als ein weites Feld und kompliziertes Mit-

tel, dessen Durchschreitung, Beherrschung sowie Anwendung beträchtliche Kenner- und Könnerschaft verlangt.

Dabei ist es im hier vorgegebenen Rahmen weder möglich, die aristotelische Rhetorik detailliert sowie in ihrer vollen Komplexität zu behandeln noch kann auf etwaige Vorgänger (Platon) oder Nachfolger (Quintilian) eingegangen werden. Doch wird trotz der Kürze unserer Überlegungen schon deutlich, dass die antike Rhetorik wenig bis nichts mit dem zutun hat, was man heute unter Rhetorik in den einschlägigen Trainings oder Seminaren versteht. Es geht nicht einfach darum, einen in Redeform und -vollzug möglichst stilsicheren, schwung- und glanzvollen Auftritt ›hinzulegen‹ sowie beim Publikum Eindruck zu schinden, sondern ebenso und weit eher darum, Sprache in ihren Möglichkeiten, Mechanismen, Tiefen und Untiefen auszuloten – nicht umsonst setzt Aristoteles' Rhetorik gegen eine Kunst der Überredung, Verführung, Übertreibung oder des schönen Scheins auf ein »wissenschaftliches« (ebd., S. 12) Programm, das seinen Gegenstand systematisch einkreist und beobachtet.

Damit lässt sich jetzt sagen, dass in der Rhetorik eine Theorie der Sprache vorliegt, die, wie gesehen, darüber nachdenkt, wie und in welcher Form Informationen übertragen, gespeichert, be- und verarbeitet werden können, d.h. Sprache als Medium anschreibt. Aus diskursanalytischer Perspektive wäre dem noch hinzuzufügen, dass die aristotelische Rhetorik, wenn sie die Formen bloßer Überredungskunst und Rabulistik als solche denunziert sowie sie durch ein analytisches Vorgehen zu kontern versucht, die Sprache sowohl zu organisieren trachtet als auch auf deren Kontrolle abzielt. Zur Debatte stehen Regelungen (mindestens: Richtlinien), die einer unkontrollierten Sprachnutzung im Bereich der öffentlichen Rede Grenzen setzen sollen. Jene, schreibt der Philosoph, die »teils aus Ungebildetheit, teils aus Großtuerei und anderen menschlichen Schwächen einen Anspruch auf sie [die Rhetorik] erheben« sollen eines Besseren belehrt werden: Anstatt zu prahlen oder die Möglichkeiten der Sprache lediglich zur Verführung der Zuhörer einzusetzen, kommt es, richtig besehen, darauf an »Wahres oder Wahrscheinliches« (ebd., S. 13) nach festen Vorgaben in Szene setzen. In diesem Sinne sieht es der französische Literatur- und Kulturwissenschaftler Roland Barthes, der 1970 eine ebenso kenntnisreiche wie bis heute lesenswerte Einführung in die Rhetorik veröffentlicht, wie folgt:

Als ein System von »Regeln« ist die Rhetorik [...] sowohl ein Lehrbuch mit Anleitungen, die einen praktischen Zweck verfolgen, als auch ein Gesetzbuch, ein Corpus moralischer Vorschriften, deren Rolle darin besteht, die »Abweichungen« der emotionsgeladenen Sprache zu überwachen (das heißt zu erlauben und zu beschränken). (Barthes 1988, S. 17)

Mit der alten Rhetorik haben wir eine »historische Medientheorie« (Schanze 2001a, S. 230) kennengelernt, die zugleich eine Problematisierung ihres Mediums betreibt, d.h. auf Spannungen und Gefahren aufmerksam macht, die sich mit dessen Nutzung verbinden können, und die es abzuwenden gilt. Für Aristoteles sind dies eine ungenügende Reflexion über die Sprache sowie die Ausartung rhetorischer Sprachkunst zur bloßen Volksverführung oder Angeberei, d.h. die Instrumentalisierung der Rede im Rahmen menschlicher Schwäche.

Schrift

Über die Tiefen und Untiefen der Redekunst hinaus benennt der antike Philosoph noch eine weitere Schwierigkeit, die wir allerdings zumeist der jüngeren Mediengeschichte zuzuordnen gewohnt sind: das Problem der Medienkonkurrenz. Indem Aristoteles nämlich die Unterscheidung zwischen geschriebener und gesprochener Sprache thematisiert, rückt er eine Fragestellung in den Fokus, die zuvor bereits Platon, den Lehrer des Aristoteles, ins Grübeln gebracht hatte. Die einschlägigen Äußerungen dazu finden sich vor allem in Platons *Phaidros*-Dialog (vgl. auch S. 197-204 des vorliegenden Buchs). Allerdings kann, ohne hier schon alles vorwegzunehmen, gesagt werden, dass Platons Text der Schrift heftig misstraut.

Dabei ist diese zu Platons Zeit bereits ein wohlbekanntes Medium, das vor den Griechen schon die Sumerer (Keilschrift) oder Ägypter (Hieroglyphen) nutzten. Hier wurde Schrift mit Griffeln in Tontafeln geritzt, in Stein gehauen sowie mit Tusche auf Papyrus oder Pergament aufgetragen. Das griechische Alphabet, das erstmals auch Vokale umfasst, entstand um 800 v. Chr. Doch ist Schrift nicht nur eine Technik zur Herstellung von Buchstaben. Weiterhin lässt sich Schrift nämlich als Verwendung konventionalisierter Zeichen zur dauerhaften Fixierung und Repräsentation gesprochener Sprache definieren. Schrift eröffnet damit innerhalb der Sprache einen neuen Ort, der zugleich eigenen Gesetzen folgt: Gegen die Flüchtigkeit der Laute setzt die Schrift deren Speicherung, Sammlung und Aufbewahrung (Bibliothek) sowie spätere Lektüre auch als Möglichkeit, Geschriebenes oder Notiertes wiederholt aufzugreifen, es also »dingfest« zu machen: »[W]as man«, so sagt es der Schüler in Johann Wolfgang Goethes *Faust*, »schwarz auf weiß besitzt, kann man getrost nach Hause tragen.« Indem Schrift damit anderes als die Mündlichkeit erlaubt, wird sie zu deren Alternative und Konkurrentin im Raum der Sprache; man überlegt sich, ob man Wichtiges – z.B. Verträge, Gesetze, religiöse Texte – besser schriftlich fixiert.

Platon sieht darin nun keinen Zugewinn zum Arsenal menschlicher Fertigkeiten. Vielmehr markiert er den Verfall, der damit einhergeht: Wer die Schrift nutzt, vernachlässigt nicht nur sein Gedächtnis, da er ihm durch Notizen auf die Sprünge hilft. Er vergibt auch die Chance, im Dialog, d.h. unter An-

wesenheit des Anderen – im dialektischen Austausch von Rede und Antwort –, lebendiges Wissen zu generieren und zu erwerben. Zudem vertrauen sich sowohl Schreibende als auch Leser einer unzuverlässigen Technik an, weil die Schrift die Tendenz hat, sich von ihrem Autor zu lösen. Was geschrieben steht, so Platon, ist überall zu finden, und kann somit auch in die Hände derjenigen fallen, für die es nicht bestimmt ist.

Aus dieser Sicht ist die Teilung der Sprache in das gesprochene Wort einerseits, die Schrift andererseits nicht als Segen, sondern als Verhängnis zu bewerten, das sich aus der nun manifesten Konkurrenz der Medien ergibt. Schrift erlaubt einen Missbrauch der Sprache, insofern alles Lesbare die Rede (auch als Antwort) nicht nur entwertet, sondern, da der Autor bei der Lektüre seiner Schrift durch andere nicht anwesend sein muss, der Text womöglich auch anders gelesen/verstanden werden kann, als vom Verfasser vorgesehen. Indem sich darin die Deutungshoheit über den Text auf die Leser ausweitet, gilt Platon die Schrift als unwillkommener Zusatz zum gesprochenen Wort, dem primär nichts Gutes zuzutrauen ist.

Mit Blick auf die Wortmeldungen beider Denker kann jetzt festgehalten werden, dass diese Überlegungen als Medientheorien Argumente bemühen, die sich wie folgt benennen lassen: Sprache ist ein mindestens zwiespältiges Mittel, da es Gebrauch und Missbrauch nahe beieinander verortet. Wo es bezüglich des ersteren um das ›Wahre oder Wahrscheinliche‹ geht, stehen auf der Seite des Missbrauchs die Möglichkeiten der nachlässigen Nutzung, der Verführung und Täuschung, des bloßen Anscheins, der Entwertung oder gar des Verfalls wertvoller Fähigkeiten, der möglichen Anwendung durch Ungebildete oder Unbefugte, der gefährlichen Konkurrenz zu Buche. In diesem Sinne soll nun ein Medium entweder – wie in der Rhetorik – in seinem ›richtigen‹ Gebrauch analysiert, beschrieben, begrenzt und hervorgebracht bzw. – im Falle der Schriftkritik – als zumindest latente Bedrohung besonderer Vorsicht anempfohlen werden. Das ist die Lehre oder auch der pädagogische Impuls, der sich aus den Texten der antiken Autoren heraushören lässt, und in denen Sprache eine weitreichende sowie medienkritische Problematisierung erfährt.

Schließen wir das Kapitel damit vorerst ab, kann man jetzt die These wagen, dass die Debatten um die Schwierigkeiten der Medien/-nutzung nicht erst in jüngerer oder jüngster Zeit beginnen, sondern einen Platz bereits am Anfang der Menschheitsgeschichte haben. Darüber hinaus drängt sich aber die Frage nach den Argumenten auf, die dieser Diskurs hervorbringt und nach denen er sich ausrichtet: Wiederholen sich womöglich auch diese in der Geschichte der Auseinandersetzungen um Medien? Das wollen wir im Folgenden im Auge behalten.

BUCHDRUCK UND ZENTRALPERSPEKTIVE: VERMESSUNGEN DER WELT (15. UND 16. JAHRHUNDERT)

Als Erfinder des modernen Buchdrucks mit beweglichen Lettern gilt Johannes Gensfleisch, genannt Gutenberg (der Name verweist auf den Wohnort ›zum Gutenberg‹), der im 15. Jahrhundert in Straßburg und Mainz lebt und arbeitet. Seine Entdeckung legt den Grundstein zu einer bis heute andauernden Kultur des Buchs, deren Bedeutung man nicht überschätzt, wenn man sie, wie McLuhan, als ›Gutenberg-Galaxis‹ beschreibt.

Oder anders gesagt: Mit Gutenberg beginnt eine über Jahrhunderte andauernde Epoche als Konjunktur der Typographie, die erst um 1900 durch das Aufkommen der audiovisuellen Medien in ihrer Dominanz eingeschränkt wird. Man kann also bezüglich des Buchdrucks von einem *Medienumbruch* sprechen, insofern es in Medienumbrüchen zu »Umschichtungen der symbolischen und semiotischen Ordnung« (Käuser 2005, S. 169) kommt, d.h. technische Innovationen zugleich einschneidende gesellschaftliche Veränderungen zur Folge haben. Was aber ist das Besondere oder sogar Revolutionäre der Gutenberg'schen Innovation?

Buchdruck

Zur Produktion seiner Druckerzeugnisse nutzt Gutenberg ein Handgießgerät, um damit für alle Buchstaben und Satzzeichen jene beweglichen Typen/Lettern aus Blei anzufertigen, die dann zu einem Text (zusammen-)gesetzt werden können. Durch das Gussverfahren können diese Lettern zum einen in beliebiger Anzahl und gleichmäßiger Form hergestellt, zum anderen immer wieder verwendet werden. Dieser im doppelten Sinne ökonomische – Handhabbarkeit, Wirtschaftlichkeit – Faktor trägt entscheidend zum Siegeszug der neuen Technik bei. Dazu kommt die von Gutenberg konzipierte Druckerpresse, die ihre Vorform in der schon zur Römerzeit gebräuchlichen Schraubenpresse zur Verarbeitung von Weintrauben hat. Gutenberg optimiert das Verfahren hinsichtlich des Drucks, indem nun das Deckbrett mit dem Papier gegen den Tisch mit der Druckform, welche die Lettern enthält, gepresst werden kann. Auf diese beiden Weisen gelingt es Gutenberg, die Produktion einerseits zu mechanisieren, d.h. eine schnelle und präzise Fabrikation von Büchern zu ermöglichen. Andererseits sind auch die handwerklich-künstlerischen Resultate beeindruckend. Die sog. Gutenberg-Bibel, die der Drucker zwischen 1452 und 1455 in einer Auflage von ca. 180 Exemplaren druckt, gilt auch gegenwärtig noch als eines der schönsten Bücher der Welt.

Allerdings ist Gutenberg für die mit seinem Namen verbundene Erfindung keineswegs allein verantwortlich. Er arbeitet im Team – z.B. mit Konrad Saspach, der die Presse baut – und nutzt bereits existierende Maschinen (Schrau-

benpresse), die er für seine Zwecke weiterentwickelt. Das aber heißt zugleich, dass der Eindruck epochemachender Dominanz eines Erfinders und seiner Innovation ein nachträglicher ist. Denn schaut man genau hin, ist durchaus zu sehen, wie das große Ereignis aus eher kleinen Schritten und der Arbeit vieler Beteiligter langsam zusammenwächst, also nicht ohne Experimente und verschiedene Ideen (-geber) auskommt.

Nichtsdestoweniger wird die neue Technik ein durchschlagender Erfolg. Während des 15. und 16. Jahrhunderts breitet sie sich europaweit aus. Jetzt, da es möglich ist, Bücher rasch, günstig und effektiv herzustellen, verlieren nicht nur die vorwiegend in der Abgeschiedenheit der Klöster beheimateten Skriptorien endgültig ihr Monopol (sie waren schon zuvor durch die Einrichtung von Schreibstätten etwa an Fürstenhöfen unter Druck geraten) bzw. wird der Text und seine Lektüre eine nun auch veröffentlichte Angelegenheit. Im selben Zug, so kann man es aus heutiger Sicht sagen, deutet sich ein Zeitalter der Massenkommunikation an, dessen eines von später diversen Massenmedien auch aktuell noch in seinem Namen an Gutenbergs epochale Neuerung erinnert: die Presse. Dabei lassen sich mit Michael Giesecke, der dem Medienumbruch um 1500 eine ebenso genaue wie umfangreiche Studie (Giesecke 1994) widmet, drei Bereiche unterscheiden, in denen die neuartige Technik ihr Potential vor allem entfaltet:

Erstens und wie gesagt führt der Druck mit beweglichen Lettern den Text aus den Schreibstuben der Klöster hinaus. Texte sind jetzt besser zugänglich und tragen damit stärker als zuvor zum Wissenserwerb bei; der Blick ins Buch tritt neben den Vortrag des Lehrers und kann diesen sogar relativieren: »Neben dem Lehrer als der alten Informationsquelle gibt es nunmehr eine neue – und es kann durchaus sein, dass beide unterschiedlich programmiert sind« (ebd., S. 220).

Zweitens bewirkt der Druck eine »Technisierung der öffentlichen Kommunikation« (ebd., S. 254). So können z.B. Bekanntmachungen schneller erstellt und vervielfältigt werden: »Nicht nur ersparte man sich das Abschreiben auf den vielen Instanzen. Man konnte auch alle Ansprechpartner zugleich informieren« (ebd., S. 261).

Drittens etabliert sich eine »Technisierung der privaten Informationsverarbeitung« (ebd., S. 293). Gedruckte Kalender oder Rezepte etwa unterweisen nun auch Laien bzw. ermöglichen eine private Aus- und Weiterbildung: Die Errungenschaft der Typographie »erleichtert die Praxis in Haus und Beruf, indem sie vor allem die Informationsbeschaffung vereinfacht und rationalisiert« (ebd., S. 296).

Zentralperspektive

Dazu kommt dann noch eine weitere Verkettung, auf die Gieseckes Buch auch aufmerksam macht: Die Renaissance ist nicht nur die Zeit der Erfindung des Buchdrucks, sondern ebenso die der Entdeckung der Zentral- oder Linearperspektive. Sie wird dem Florentiner Architekten, Maler und Bildhauer Filippo Brunelleschi zugeschrieben. Dabei handelt es sich um ein geometrisches Verfahren, welches es ermöglicht, das räumliche Sehen auf einen zweidimensionalen Bildträger zu übertragen – mit Hilfe der *perspectiva artificialis* erscheinen Bilder wie ›in echt‹, da ihre Fläche jene Tiefe suggeriert, die der menschlichen Optik natürlicherweise zueigen ist. Schnell gilt diese Form bildhafter Darstellung dann auch als Maßstab ›richtigen‹ Erkennens: Der Künstler und einflussreiche Kunsttheoretiker Albrecht Dürer, dessen 1525 veröffentlichtes Buch *Vnderweysung der messung mit dem zirckel vnd richtscheyt* das Verfahren der Zentralperspektive zusammenfasst, schreibt: »[Nur wer] durch die Geometrie sein Ding beweist/und die gründliche Wahrheit anzeigt/dem soll alle Welt glauben« (Dürer zit. n. Giesecke 1994, S. 636; aus Gründen der besseren Lesbarkeit wurde Dürers Deutsch auch im Folgenden heutigen Gepflogenheiten angepasst). Folglich kann allein der Wahrheit für sich beanspruchen, der sie im Rahmen zentralperspektivischer Formgebung auch zu beweisen vermag. Denn, argumentiert Dürer weiter, »ohne rechte Proportion kann kein Bild je vollkommen sein« (ebd.); wahr oder »vollkommen« sind nur jene Arbeiten – Gemälde/Zeichnungen, Skulpturen, Beschreibungen –, die der neuen Methode Rechnung tragen, d.h. nach deren geometrischen Prinzipien erstellt sind und sich daher auch miteinander vergleichen lassen. In diesem Sinne ist die Zentralperspektive nicht nur eine mögliche Weise der Information, sondern fördert weitere Praktiken der Geometrisierung, die, ihrem Vorbild nach-eifernd, ebenfalls optische Stimmigkeit – Proportion – beanspruchen (z.B. Bauten, die perspektivisch angelegte Theaterbühne oder Körpertechniken wie Tanz oder militärischer Drill).

In der Folge etabliert sich mit der Zentralperspektive eine weitgehend standardisierte Optik, ein Maßstab als Anordnung sowie Vergleichbarkeit der Dinge und Körper im Raum. Zugleich, so noch einmal Giesecke, ist diese Innovation in ihrer geometrischen Verfassung so »kodifiziert«, dass sie »aus Büchern gelernt werden kann« (ebd.). Hier spielt der Buchdruck die Rolle des Mittlers, der dieses Verfahren und Wissen durchsetzt, da er ihm reproduktionstechnisch auf ideale Weise entspricht – mit dem Buchdruck wird die neue Geometrie mobil, da sie effektiv gespeichert, verbreitet, be- und verarbeitet werden kann: »Das Buch wurde zum Medium, in dem technische Innovationen als solche stattfinden konnten« (Kittler 2011, S. 77).

Buchdruck/Zentralperspektive in der Diskussion

Doch lief der Prozess allgemeiner Wissensbeschaffung und -streuung durch nunmehr gedruckte Bücher keineswegs so glatt ab, wie es jetzt vielleicht erscheinen mag. Denn weder waren die Druckversionen eines Buches alle gleich noch fehlerlos (sie sind es noch heute nicht). Darüber hinaus kam es zu Textentstellungen, Raubdrucken und anderen Ungenauigkeiten. Das wussten bereits die Zeitgenossen. Und so verteidigt der Buchdrucker Peter Schöffner 1472 seine Handwerkskunst gegen deren Verächter: »Niemand möge sich vom Kauf dieser Bücher aus dem Grunde abhalten lassen, [...], weil sie durch Flüchtigkeitsversehen oder regelrechte Fehler entstellt sind«. Immerhin werde mit »peinlicher Sorgfalt und Bemühung« darauf geachtet, solche Missgeschicke möglichst zu vermeiden (zit. n. Giesecke 1994, S. 170, beide Zitate; Herv. i. O.). Trotz aller Aufmerksamkeit bei der Herstellung ist das neue Medium also noch recht weit davon entfernt, die gewollte und erhoffte Perfektion tatsächlich abzubilden – im Gegenteil: Es ist Teil des Problems, das mit ihm behoben werden soll. Zugleich zeigen sich in der Diskussion um die Vor- und Nachteile des Drucks noch weitere Facetten einer durchaus kritischen Aufnahme und Bewertung der neuen Technik sowie des neuen Wissens durch sein Publikum. Der Theologe und Dichter Konrad Lautenbach etwa gießt seine Skepsis in Verse:

Das sei nun gesagt von der Druckerei,
 Welche zurecht wird genannt frei,
 Weil durch sie das reine Gotteswort,
 Hervorgebracht ist an manchem Ort.
 Durch sie alle Künste sind gestiegen,
 Durch sie die Barbarei muss erliegen.
 Keine edlere Kunst gibt es, nützlicher auch,
 Wenn nicht so groß wäre der Missbrauch.
 (zit. n. Giesecke 1994, S. 169; Rechtschreibung angeglichen)

Liest man diese Zeilen, ist die ›Druckerei‹ eine zwiespältige Errungenschaft. Zwar gestattet sie die Lektüre des Gottesworts (Bibel) auch außerhalb der Klöster und Kirchen, fördert die Künste und dämmt die Barbarei ein. Doch öffnet sie auch ihrem »Missbrauch« Tür und Tor. Denn nicht nur wird Gottes Wort durch die Drucktechnik einer größeren Leserschaft besser zugänglich. Es werden durch sie ebenso, fasst es Pastor Johann Mathesius, »ketzerische Schande und Lästerbücher« (zit. n. ebd.; Rechtschreibung angeglichen) verbreitet. In dieser Hinsicht liegen Nutzen und Gefahr auch hier nahe – zu nahe – beieinander. Das lässt sich aus diesen sowie auch anderen Stimmen (vgl. ebd., S. 168ff.) folgern. Darin sehen insbesondere die gebildeten Zeitgenossen die sich mit dem Buchdruck abzeichnende Wandlung eher mit Unbehagen: »Alle

Menschen vermessen sich zu schreiben« (ebd., S. 174; Herv. i. O.). Das stellt der Mainzer Domherr Bernhard von Breydenbach fest und spielt damit auf die zunehmende Popularität des gedruckten Worts auch bei den, wie er sagt, »*Ungelehrten*« (ebd.; Rechtschreibung angeglichen; Herv. i. O.) an. Dabei mag es angesichts des Stands der Alphabetisierung im 15. und 16. Jahrhundert nun ebenfalls vermessen erscheinen, von »allen« Menschen zu sprechen. Dennoch wird hier und mit dem weiter oben Gesagten unschwer deutlich, dass es den Bildungsbürgern schwer fällt, eine Ausweitung auf und Nutzung der neuen Technik durch möglicherweise alle Menschen gutzuheißen. Es ist nicht sicher, so lässt sich dies als Warnung deuten, dass alle Nutzer – Schreiber wie Leser – die Kompetenz zum richtigen Umgang mit der »Druckerei« besitzen. Mithin gilt es, dies als Problem zu benennen, das zu bedenken ist.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Renaissance als Zeitalter der »Wiedergeburt« durch einen Medienumbruch begünstigt wird, in dem sich zwei neue Techniken auf fruchtbare Weise verbinden: So wie es die Zentralperspektive gestattet, die geometrische Proportion als maßgebliche Ordnung der Dinge zu etablieren, ermöglicht es der Buchdruck, (nicht nur) dieses Wissen besser zugänglich, d.h. das Bildungswesen durchlässiger zu machen: »Es existieren im Prinzip keinerlei ständische Schranken für das Schreiben und Drucken und auch keine solchen für den Erwerb und die Lektüre der Drucke« (ebd., S. 175).

Zugleich erweist sich dieser Übergang von einer Welt, in welcher der Mensch sich als Teil einer Schöpfung wähnt, die ihm ähnlich und in der er aufgehoben ist, hin zu einer Ordnung/Zirkulation des Wissens, das dieselbe Welt zu vermessen, zu organisieren und zu verobjektivieren beginnt (vgl. Foucault 1974), nicht als *plötzlicher* Einschnitt bzw. Triumph der Technik und Vernunft. Vielmehr ist dies ein langwieriger Prozess, der keineswegs nach Plan verläuft, da er von Experimenten, Fehlschlägen, Misstrauen begleitet wird und geprägt ist.

Dazu kommt, dass die Zeitgenossen schon zum Ende der Renaissance den Umschwung in der Ordnung der Dinge auch hinsichtlich einer Disziplinierung begreifen, die andere Denkweisen auszuschließen trachtet. In diesem Sinne nämlich würdigt Foucault (ebd., S. 78ff.) Miguel de Cervantes' berühmten Roman *Don Quijote*, der 1605/1615 in zwei Teilen erscheint, exemplarisch als Denkmal für einen Helden, der nicht bereit ist, sich der neuen Dynamik zu unterwerfen. Indem Don Quijote an der Vergangenheit als Wirklichkeit der Ritterromane festhält, verweigert er sich den angesagten Koordinaten des Lesens und wird so zu deren Opfer. Die neue, aufgeklärte Welt verhöhnt ihn als denjenigen, der sich ihr nicht gewachsen zeigt oder sich ihr entziehen will – Don Quijote ist der Narr und armselig, weil er es nicht schafft, den auf ihm lastenden Anpassungsdruck positiv zu wenden; des Ritters »traurige Gestalt« entspricht weder den Richtlinien geometrischer Proportion noch denen der zunehmen-

den Zirkulation des Wissens auch unter »*Ungelehrten*« (etwa: Sancho Pansa, der Bauer und Knappe des Ritters). So ragt diese Gestalt in die neue Form lediglich als Anzeichen des Irrsinns hinein bzw. erweist letztere sich als ein Regime, das Abweichungen nicht toleriert, wenn sie sie als wahnhaft denunziert.

MEDIENDYNAMIK DER SPRACHE/SCHRIFT: EMPFINDSAMKEIT, ›LESEWUT‹ UND HERMENEUTIK (GOETHEZEIT)

Sprachursprung

Im Jahr 1769 schreibt die Berliner ›Akademie der Wissenschaften‹ eine Preisfrage aus, mit der sie auf einen Trend reagiert. Indem sie die an dieser Frage Interessierten darum bittet, bezüglich des Ursprungs der Sprache Klarheit zu schaffen, schließt sie an eine zu der Zeit gängige Diskussion an. Diese hatte bereits die französischen Philosophen Etienne Bonnot de Condillac und Jean-Jacques Rousseau sowie die deutschen Gelehrten Jacob Grimm und Johann Peter Süßmilch zu ähnlichen Ausarbeitungen motiviert. Der von der Akademie schließlich preisgekrönte Text wird unter dem Titel »Abhandlung über den Ursprung der Sprache« 1772 publiziert und stammt von einem jungen Geistlichen: Johann Gottfried Herder.

Entschlossen wendet sich Herders Text gegen die französischen Vorläufer, wenn er Rousseau ein vor allem spekulatives, unwissenschaftliches Vorgehen sowie Condillac logische Fehlschlüsse vorwirft. Worum es dem Autor aber hauptsächlich geht, ist die Widerlegung der These Süßmilchs, der die Sprache als Geschenk Gottes bezeichnet hatte. Für Herder ist das, betont er wiederholt, schlicht »Unsinn« (Herder 2005, S. 122). Dabei wird Herders Text im vorliegenden Band noch ausführlicher besprochen (vgl. S. 204-212), weshalb wir uns hier auf die Darstellung einiger seiner Grundzüge beschränken.

Gegen den Gedanken also, in der Sprache eine Gabe Gottes zu erblicken, muss, so Herder, diese als Menschenwerk bezeichnet werden: »Die menschliche Erfindung [der Sprache] hat *alles für und durchaus nichts gegen sich*« (ebd., S. 123; Herv. i. O.). Erst der schaffende Mensch etabliert sich als Gottes höchste Kreatur, da es ihm in der Sprache möglich wird, seine Umwelt zwar nicht zu schöpfen, sie aber immerhin zu nennen. Denn aus genau einem solchen Kontakt leitet Herder die Sprache ab: Ein Mensch, erklärt er in der seiner *Abhandlung* eingelagerten ›Schaffabel‹, trifft auf ein Schaf. Da er weder instinktgeleitetes Raubtier noch instinktgeladener »Schafmanne« ist, verzichtet er darauf, das Tier entweder gleich zu erbeuten oder gleich zu begatten. An Stelle dessen wendet sich der Mensch ihm zu. Er achtet auf die Beschaffenheit des Tieres sowie die Laute, die es von sich gibt. Trifft er das Schaf dann erneut, ereignet sich das Folgende: »Er [der Mensch] erkannte«, so reimt es sich Herder zusammen,

»das Schaf am Blöken: es war gefaßtes Zeichen, bei welchem sich die Seele an eine Idee deutlich besann – was ist das anders als Wort? Und was ist die ganze menschliche Sprache, als eine Sammlung solcher Worte?« (Ebd., S. 33).

Somit steht fest, was die Sprache für den Menschen ist: Sie ist Mittleres zwischen ihm und seiner Umwelt, da sie dort Kontakte stiftet, d.h. es dem Menschen gestattet, im »gefaßte[n] Zeichen« eine Idee, eine sinnhafte Vorstellung des Tieres zu ermitteln und zu formen, das er vor Augen hat. Darüber hinaus trägt die Sprache als ein Zeichen das und gestattet das Merkmal der Wiederholung – der Name ›Schaf‹ ist ein »Merkwort« (ebd.; Herv. i. O.). So speichert die Sprache Daten und erlaubt darin deren Verarbeitung/Anwendbarkeit. Zugleich stiftet sie jenes Netzwerk als eine »Sammlung solcher Worte«, das den Menschen Verständigung ermöglicht. Für Herder sind damit alle Zweifel beseitigt: »[D]ie Sprache ist erfunden!« (ebd., S. 34; Herv. i. O.).

Aus heutiger Sicht kann man sagen, dass Herder, da er Sprache als Mittel der Übertragung, Speicherung, Be- und Verarbeitung von Informationen sowie Netzwerk anschreibt, sie in einem durchaus modernen Sinne als Medium denkt. Und in dieser Hinsicht wird sie für Herder zum Werkzeug des Menschen und zeichnet ihn als solchen aus. Doch ist die Sprache, auch das weiß Herder, kein einfach zu handhabendes Instrument. Da sie keine himmlische Gabe ist, hat sie ihre Tücken. So schreibt der Autor in seiner *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*, dass die Nutzer der Sprache immer wieder in Gefahr sind, ihr ›auf den Leim‹ zu gehen. Herder: »Ein großer Teil der Mißverständnisse, Widersprüche und Ungereimtheiten also, die man der Vernunft zuschreibt, wird wahrscheinlich nicht an ihr, sondern an dem [...] von ihr schlecht gebrauchten Werkzeuge der Sprache liegen, wie das Wort Widersprüche selbst sagt« (Herder 1964, S. 184).

Aller menschlichen Vernunft zum Trotz beherrschen die Sprecher ihr Werkzeug nicht. Es entzieht sich dem durchweg rationalen Gebrauch – die Menschen verwickeln sich in der Sprache wiederholt in Unstimmigkeiten. Sie reden aneinander vorbei oder missverstehen sich, sie drücken sich unpassend, falsch oder ungenau aus. Die Sprache, heißt das, steht nicht nur zu Diensten. Sie neigt zur Eigenmächtigkeit bzw., mit Herder, zum Widerspruch. Es gibt in ihr eine Dynamik, an der die Vernunft, deren grundsätzliche Potenz der Autor ja keineswegs anfecht, scheitern kann, wenn ihr Gebrauch des Mediums auf Ungereimtheiten hinausläuft. Demnach stellt die Sprache ein durchaus zweischneidiges Werkzeug dar. Sie offenbart sich als ein Mittel, das die Nutzer auch überrascht oder irritiert, das diese aus der Position der Sprachmächtigen in die der (von der Sprache) Gesprochenen verschiebt, falls sie dem Medium allzu sorglos begeben.

Emotionen im Zuge der Schrift?

In diesem Sinne erlauben Herders Wortmeldungen einen ersten Blick auf den Diskurs und die Diskussionen, die sich im 18. Jahrhundert in vielerlei Hinsicht um das Thema Sprache ranken und unter denen die Debatte um den Sprachursprung nur eine, aber eine durchaus bezeichnende Facette ist. Denn sie weist, Herders Texte sprechen es deutlich aus, auf eine *Mediendynamik* der Sprache hin – Sprache ist nicht neutral. Vielmehr, so der Autor, tendiert sie dazu, das mit ihr Gemeinte und Gesagte zu verschieben, zu überlagern, in Mitleidenschaft zu ziehen. In diesem Sinne ist die Nutzung der Sprache dann genau der Moment, in dem, seufzt Friedrich Schiller, die Seele spricht, um – »ach!« – genau das nicht mehr zu tun. Und es ist Johann Wolfgang Goethes bahnbrechender Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers*, der dieselbe Schwierigkeit 1774 noch einmal im Hinblick auf das im 18. Jahrhundert immer bedeutsamer werdende Medium Schrift artikuliert:

[W]enn's denn um meine Augen [schreibt Werther an seinen Freund Wilhelm] dämmert, und die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt einer Geliebten; dann seh'n ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele [...]. Mein Freund – Aber ich gehe darüber zugrunde [...]. (Goethe 1997, S. 12)

Man will also etwas sagen oder schreiben, kann es aber nicht in der gewünschten, gewollten oder empfundenen Weise, weil das Mittel des Ausdrucks und der Übertragung buchstäblich *dazwischen* kommt. Dass dies nicht als bloß beiläufiges Malheur, sondern schwerwiegendes Problem gesehen wird, belegen die letzten Worte des Zitats, die Goethes Romanheld erschüttert zeigen: Die Schrift ist kalt und entspricht der sinnlichen Wärme sowie der Fülle der Emotionen nicht; im Zuge der Schrift, so lautet Werthers Befund, erstarrt der Hauch des Lebens – Leidenschaft und Herzlichkeit – zu den toten Buchstaben des Textes.

Auf diesen Widerspruch des Mediums, einerseits Benennung und Verbindung zu ermöglichen, andererseits zugleich deren Störung zu sein, reagiert das 18. Jahrhundert mit einem Programm, in welchem, das hält Albrecht Koschorke in seiner diesbezüglichen »Mediologie« fest, die »Vervollständigung nur von der Zerstückelungsinstanz selbst zu erwarten« (Koschorke 2003, S. 247) ist. So gerät vor allem die Schrift in den Fokus einer Kultur, die Auswege aus der fortschreitenden Vergrößerung der räumlichen und sozialen Distanzen innerhalb einer sich ausdifferenzierenden Gesellschaft sucht. Gefühle müssen und sollen auch über weite Strecken und soziale Schranken hinweg

kommunizierbar sein und es ist die Schrift, die sich diesbezüglich anbietet – nur eben nicht unter den durch Werther markierten Vorzeichen.

An Stelle dessen setzt das 18. Jahrhundert auf einen Schriftverkehr im Rahmen einer »medialen Rehabilitation der Sinnlichkeit« (ebd.; Herv. i. O.): Empfindsamkeit, Sympathie, Leidenschaft werden quasi in die Schrift eingebaut, d.h. diese imaginär aufgeladen. Vor allem die literarische Strömung des *Sturm und Drang* ist in diesem Sinne durch eine emphatische Inszenierung der Schriftlichkeit, d.h. eine »gestikulierende und Atemnot, Ausrufungen, sogar Lautstärke simulierende Schreibweise« (ebd., S. 301) gekennzeichnet. Darin treibt der *Sturm und Drang* jedoch nur auf die Spitze, was, so Koschorke weiter, die Praxis des Schreibens im 18. Jahrhundert ausmacht: »Es geht also darum, das vom Akt der schriftlichen Aufzeichnung ausgeschlossene ›Lebenssprachlich zu substituieren« (ebd., S. 307). Auf diese Weise kann, lautet das Programm dieses Diskurses und ›Aufschreibesystems« (Kittler 2003), eine Kommunikation auch unter Abwesenden gelingen, da sie sich über die ›Kälte« des Mediums hinwegsetzt bzw. dessen Merkmal der Ferne in eine Nähe – *Empfindsamkeit* – der beteiligten Gemüter umschlagen lässt. Die Mediendynamik der Schrift als deren Tendenz, Abwesenheit schmerzlich bewusst zu machen, den Sinn des Gesagten in die Schwebel zu bringen sowie gefühllos zu sein, wird darin, wenn nicht gänzlich vermieden, so doch gemildert. Hervorragend zeigt sich dies anhand einer Briefkultur, die sich von der geziert-verschnörkelten sowie devoten Formelhaftigkeit des galanten Schreibstils verabschiedet, um der einfachen, aber herzlichen und liebevollen Vertrautheit der (geschriebenen) Rede Platz zu machen (vgl. Nikisch 1991, S. 44ff.). Gleiches lässt sich anhand einer Konjunktur des Briefromans beobachten, für die Christian Fürchtegott Gellerts im 18. Jahrhundert vielgelesener Text *Leben der schwedischen Gräfin von G.* ein exemplarisches Zeugnis gibt. Und selbst Goethes Werther teilt im weiteren Verlauf seiner Briefe mit, dass er durchaus auch schriftlich »in Verzückung [...] verfallen« (Goethe 1997, S. 21) kann.

Dabei bleibt diese ›höhere‹ Form des Schriftverkehrs de facto nur Wenigen vorbehalten. Sie betrifft vor allem ein gebildetes Bürgertum, das sich durch ebendiese Bildung – und nicht, wie der Adel, durch seine Herkunft – definiert sowie sich dadurch von der Libertinage und dem Müßiggang der Aristokratie absetzen will. In diesem Sinne bringt die Epoche der Aufklärung zwar einen Aufschwung des Schulwesens und eine umfassende Alphabetisierungskampagne hervor, die nun auch die ländlichen Gegenden erreicht. Allerdings ist deren Reichweite keineswegs mit heutigen Verhältnissen vergleichbar. Nichtsdestoweniger kann für das 18. Jahrhundert von einer sprunghaften Zunahme schriftlicher Kommunikation gesprochen werden, die sich nicht nur auf Briefwechsel beschränkt. Denn insbesondere zum Ende des 18. Jahrhunderts nimmt die Zeitungsdichte signifikant zu, während die Auflagen stetig steigen: »Insgesamt dürften in Deutschland im späten 18. Jahrhundert [...] Woche für

Woche pro Erscheinungsintervall mindestens 300.000 Zeitungsexemplare gedruckt und verbreitet worden sein« (Wilke 2000, S. 93). Darüber hinaus werden Leihbibliotheken eingerichtet sowie – gleichwohl exklusive – Lesegesellschaften gegründet, in denen das Publikum gemeinsam abonnierte Zeitungen/(Fach-)Zeitschriften, aber auch anderen Lesestoff konsumieren und diskutieren kann.

›Lesewut‹

Doch erkennen einige Zeitgenossen in dieser sich ausweitenden Kultur weniger einen Fortschritt als vielmehr Züge eines Kults und Verfalls, die schon wieder beängstigend erscheinen. Der Philosoph Moses Mendelssohn etwa macht seiner Sorge so Luft:

Die Ausbreitung der Schriften und Bücher, die durch die Erfindung der Druckerey in unsern Tagen ins Unendliche vermehrt worden sind, hat den Menschen ganz umgeschaffen. [...] Wir lehren und unterrichten einander nur in Schriften; lernen die Natur und die Menschen kennen, nur aus Schriften [...]. Das graue Alter hat seine Ehrwürdigkeit verloren; denn der unbärtige Jüngling weiß mehr aus Büchern, als jenes aus Erfahrung. [...] Mit einem Worte, wir sind *litterati*, *Buchstabenmenschen*. Vom Buchstaben hängt unser ganzes Wesen ab [...]. (Mendelssohn 1783, S. 60-62; Herv. i. O.)

Mendelssohns Kollege Immanuel Kant formuliert es wie folgt und betont dabei einen weiteren Aspekt der Lesekritik zum Ende des 18. Jahrhunderts:

Das *Romanlesen* hat, außer manchen anderen Verstimmungen des Gemüts, auch dieses zur Folge, daß es die Zerstreuung habituell macht. [...] [S]o erlaubt es doch zugleich dem Gemüt, während dem Lesen Abschweifungen (nämlich noch andere Begebenheiten als Erdichtungen) mit einzuschieben, und der Gedankengang wird *fragmentarisch*, so daß man die Vorstellungen eines und desselben Objekts zerstreut [...], nicht verbunden nach Verstandeseinheit im Gemüte spielen läßt. (Kant 1777, S. 521; Herv. i. O.)

Mithin tritt der Expansion des Schriftverkehrs eine Medienkritik zur Seite, die, wie der Pädagoge und Schriftsteller Joachim Heinrich Campe schreibt, von einer »Büchersündflut« und »Lesewuth« (Campe 1789, S. 46, 50) ausgeht. Sie, so stellt es nicht nur Campe fest, bedrängen vor allem das (von Campe aus gesehen) »ander[e] Geschlecht« sowie »Kinder« und »junge Leute« (ebd., S. 52, 51). Folglich sind sie vor dem »Lesegift« (ebd.) zu warnen und zu schützen. Und Rousseau, dessen wegweisendes Buch über den Zögling Emil (*Émile ou De l'éducation*) 1762 neue Wege der Pädagogik auslotet, erblickt im Lesen sogar ein Folterwerkzeug: »Wie ich alle Pflichten von den Kindern fernhalte, so nehme ich ihnen die Werkzeuge ihres größten Unglücks: die Bücher. Die

Lektüre ist die Geißel der Kindheit« (Rousseau 1971, S. 100), wenn sie im Zuge des Trends zur Alphabetisierung in Zwang ausartet.

Im Vordergrund solcher Diagnosen und Mahnungen steht damit die Angst vor einer Sogwirkung des Mediums, die alles erreicht sowie überformt: Als *Litterati* sind die Menschen – insbesondere aber Frauen, Jugendliche und Kinder – Gefangene jener Mediendynamik, die sie entfesselt, die sie aber nicht mehr zu kontrollieren vermögen. Darin, so der Diskurs, weicht die authentische Erfahrung einer allgegenwärtigen Simulation, die nichts mehr vom Realen weiß, da sie sich an dessen Stelle gesetzt hat. Wo das Leben sein soll, regieren jetzt die Bücher (vor allem: Romane) auch im Sinne einer schon zwanghaften Lektüre. Gemeint ist dabei die bis zur Sucht gesteigerte Anziehung durch eine Realität, die, als erlesene, die Wirklichkeit verdrängt, wenn sie die Konzentration auf das Objekt bedroht bzw. die Abschweifung/Zerstreuung zum Prinzip erhebt.

Somit kehrt diese Auseinandersetzung wiederum die Ambivalenz des Mediums hervor. Was im vertrauten Gespräch der Brieffreundinnen und -freunde noch so warm und mitfühlend, so echt, leidenschaftlich oder sogar zärtlich erscheint, wird in den Hinweisen auf die Lesesucht zum Verhängnis; nämlich die Versenkung in einen Schriftverkehr, der die (imaginäre) Nähe privilegiert, d.h. es der Einbildungskraft erlaubt, abschweifend Leben und Buch/Schrift miteinander zu verwechseln. Zugleich greift dieser Diskurs über Herders Sprachskepsis sowie Konstatierung einer eigenwilligen Mediendynamik hinaus, wenn er die Medienwirkung allein einseitig gewichtet, also die Gabe des Austauschs und des Namens in ein Gift verwandelt. Darin werden die sog. Lesesüchtigen als Opfer medialer Verblendung vorgestellt. Da es ihnen an Medienkompetenz mangelt, erliegen sie der Verführung nur allzu gerne und allzu leicht. Das kann, folgen wir Kant, zu »Verstimmungen des Gemüts«, d.h. zu jenen psychischen Defiziten führen, deren Beschwörung wir auch aus heutigen Mediendebatten kennen: Unkonzentriertheit und allgemeine Zerstreuung, Weltfremdheit und Sucht.

Kunst des Lesens

Die Schrift ist demnach das, was, so noch einmal Campe, die »Seele der Leser [...] belastet« (Campe 1789, S. 49), da sie sie überfordert: Wer liest, folgt daraus, braucht mehr als die bloße Fertigkeit zur Nutzung und Entzifferung der Buchstaben; es kommt darauf an, so schlägt es der Pädagoge Johann Bernhard Basedow in seinem *Elementarwerk* vor, die Leser zu bilden. Damit rückt – nach der Hochschätzung des Autors als »Originalgenie« (Genieästhetik) und der Anerkennung des Werks als geistiges Eigentum seines Urhebers – der Leser und dessen Praxis in den Fokus des Interesses. Für den Romantiker Friedrich von Hardenberg, besser bekannt unter dem Pseudonym Novalis, hat er den Sta-

tus eines ›erweiterten Autors‹: »Der wahre Leser«, schreibt Novalis in seinen *Vermischten Bemerkungen*, »muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält« (Novalis 1981, S. 470). Spätestens mit der Allgemeinen Hermeneutik wird der bei Novalis so prägnant formulierte Gedanke dann zum Gegenstand auch tiefgreifender theoretischer Reflexion. Dabei bezieht sich der Theologe und Philosoph Friedrich Schleiermacher, der als Begründer dieser, wie er sagt, »Kunst des Verstehens« (Schleiermacher 1938, S. 7; Herv. i. O.) gilt, zwar vornehmlich auf schriftliche, darüber hinaus aber auch auf mündliche Äußerungen.

Als *Kunst* ist der Akt des Verstehens fremder Rede nicht selbstverständlich. Es ist lediglich ein Glaube, dass man sich, so Schleiermacher, hier »auf den gesunden Menschenverstand verlassen [kann]« (ebd., S. 8). Davon ausgehend entwickelt der Autor nun ein Lektüreverfahren, das er in seinen Schriften zur Allgemeinen Hermeneutik ausbuchstabiert und dessen Kernstück der Gedanke ist, dass das Lesen als wiederholendes Verständnis eines Texts einen *Prozess* in Gang setzt. In diesem pendelt die Lektüre zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen hin und her, d.h. ein Text ist »nur als Lebensmoment des Redenden in der Bedingtheit aller seiner Lebensmomente erkennbar [...] und dies nur aus der Gesamtheit seiner Umgebungen, wodurch seine Entwicklung und sein Fortbestehen bestimmt werden« (ebd., S. 13). Indem also der Vorgang des Entzifferns und Interpretierens wechselseitig vom Text (Einzelnen) zum Kontext (Allgemeinen) und wieder zum Text sowie zum nächsten Kontext usw. fortschreitet, bewegt er sich innerhalb jenes Kreislaufs und jener Spirale, der/die *hermeneutischer Zirkel* genannt wird. In der Konsequenz, so folgert Schleiermacher, ist es möglich, der Rede des anderen buchstäblich auf den Grund zu gehen, d.h. sie gemäß ihrer Intention richtig zu erfassen. Dabei ist durchaus mitgedacht, dass ein Leser den Text sogar besser als sein Urheber versteht/verstehen kann.

Aus medienwissenschaftlicher Sicht beantwortet die Hermeneutik damit die wiederum von Novalis gestellte Frage, was denn »durch das Medium der Sprache *wahr* seyn [kann]?« (Novalis 1981a, S. 108; Herv. i. O.), im Rahmen des Erlernens und der Ausübung einer Medienkompetenz. Insofern sich die »Kunst des Verstehens« mit der Mediendynamik der Schrift oder Sprache als Rätsel des Textes und dessen Deutung befasst, erweitert sie das Moment der Rezeption um die Befähigung zu einer solchen: Die Lektüre und der Sinn eines Textes liegen weder auf der Hand noch im Ermessen des gesunden Menschenverstands, noch werden sie durch den Autor vorgegeben, sondern es bedarf der Schulung auch hinsichtlich des Verweises auf mediale Komplexität – Offenheit der Schrift –, um bei der Mediennutzung den roten Faden nicht zu verlieren.

Mediendynamik der Sprache

Zusammenfassend kann damit gesagt werden, dass mit der *Sattelzeit* (Koselleck) im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine Gesellschaft endgültig aus den Fugen gerät (*Boston Tea Party* 1773, Sturm auf die Bastille 1789), die sich in ihrer hierarchischen Fundierung (Ständegesellschaft) und theologischen Finalisierung zuvor noch (relativ) sicher gewöhnt hatte: Der Umbau des Sozialen zu einer an bürgerlichen Werten orientierten, mobilen und am Warenaustausch ausgerichteten Ordnung war nicht aufzuhalten. So aber ist neues Orientierungswissen gefragt, in dem, wie gesehen, auch das Mittel des sozialen Verkehrs – die Sprache – zum Problem wird: Woher kommt sie? Hat sie sich seitdem verändert? Was kann sie? Wie wird sie genutzt bzw. kann sie verstanden werden? Alles das zeigt, dass Sprache nicht länger als stabiles Korsett und Fundament gesehen wird, das den Höhenflügen des Geistes nur sowie immer schon unauffällig zur Verfügung steht oder stand. Sprache ist, wie Herder entschieden ein, keine himmlische Gabe zum einfachen Gebrauch. Eher unterliegt sie vielseitigen Prozessen, in denen sie bewegt wird und sich bewegt; als Medium aufgefasst, tendiert die Sprache zu keiner festen Form, sondern kann der menschlichen Vernunft widersprechen, falls sie das Medium unter- oder geringerschätzt.

Darüber hinaus gerät mit der Vergrößerung der räumlichen und sozialen Distanzen innerhalb des Sozialen ein Medium in den Vordergrund: die Schrift. Doch ist diese Wahrnehmung durch eine Ambivalenz gekennzeichnet. Einerseits überbrückt Schrift die immer weiter werdenden Entfernungen, andererseits macht sie sie schmerzlich bewusst; die Schrift kann Nähe (Verbindung) herstellen, sie ist darin aber immer schon durch eine Ferne kontaminiert. Der empfindsame Brief als Schriftverkehr gestattet dann, wenn schon nicht die Aufhebung, so doch wenigstens die imaginäre Überblendung jener Verzweiflung, welche die Schreibenden angesichts ihres Mediums befällt: Im Rahmen einer solchen Praxis der Kommunikation kann der Brief als geschriebene Rede, d.h. als Möglichkeit eines warmherzigen und liebevollen Tonfalls dazu beitragen, die Effekte der Entfremdung zu relativieren.

Doch werden bald auch jene Stimmen laut, welche die Schriftkultur einseitig auf ihre Problemlage festlegen: Zu viel davon schadet nur. Vor allem das Buch, insbesondere aber der Roman, erscheinen darin als Verhängnis bzw. Auslöser jener Sucht, die, so sehen es die Kritiker, mit der »volle[n] Durchsetzung der Schriftkultur« (Koschorke 2003, S. 388) um sich greift: Da es vornehmlich den lesenden Frauen und Jugendlichen an Medienkompetenz mangelt, tendieren diese dazu, sich in Buchstabenmenschen zu verwandeln, d.h. ihr Gemüt an die Verführungen der »Büchersündflut« auszuliefern. Als Lesesüchtige verwechseln sie dabei nicht nur Buch und Leben, sie verlieren

sich zudem, das pointiert Kant, in Abschweifungen und sonstiger Unkonzentriertheit.

Folgen wir hier weiter dem Diskurs der Medienkritiker, gilt es nun, die Willkür in der Auswahl des Lesestoffs sowohl einzuschränken als auch den Akt der Lektüre selbst anzuleiten, d.h. die Leser zu bilden. Die komplexeste Variante solcher Bildung legt dann Schleiermachers Hermeneutik als »Kunst des Verstehens« vor. Darin gehört sie zwar nicht zu den direkten Reaktionen auf die Lesesuchtdebatte, sehr wohl aber stellt sie die »rezeptive Freiheit des mündigen Lesers« (ebd., S. 388) heraus. Dieser Gedanke einer Souveränität auch der Rezipienten wird uns in den folgenden Mediendebatten immer wieder begegnen. Es ist nicht so (jedenfalls nicht einfach so), lautet hier das Argument, dass der Empfänger den Absichten, Aktivitäten und Produkten eines Senders nur willenlos ausgesetzt ist.

In diesem umfassenden Sinne muss das 18. Jahrhundert auch als Zeit um 1800 als »lesehungrig« bezeichnet werden. Wichtige Zeitschriften, welche die Literatur und Geistesgeschichte maßgeblich mitbestimmen, erblicken das Licht der Welt und erweitern die Presselandschaft: etwa der einflussreiche, von Christoph Martin Wieland herausgegebene *Teutsche Merkur* oder *Die Horen*, die Schiller als Herausgeber verantwortet. Die Zeitschrift *Athenaeum* hingegen veröffentlicht die Texte der noch jungen romantischen Bewegung. So differenziert sich der Kosmos der »Gutenberg-Galaxis« nicht nur im deutschen Sprachraum (vgl. für die internationalen Tendenzen Wilke 2000, S. 142-152) immer weiter aus und die »Medien- und Kommunikationsgeschichte des 18. Jahrhunderts« lässt sich »als ein Prozess der Expansion und Diversifikation« (ebd., S. 152) beschreiben. Im 19. Jahrhundert wird sich diese Entwicklung weiter verstärken, wobei zu den Printmedien nun neue Medien als Techniken der Aufzeichnung, Be- und Verarbeitung sowie Speicherung von Bildern und Tönen hinzukommen.

PENCIL OF NATURE – »VISUALISIERUNGSSCHUB« UND (SELBST-)AUFZEICHNUNG DER REALITÄT (19. JAHRHUNDERT UND ANFÄNGE DES 20. JAHRHUNDERTS)

1. Fotografie

Pencil of Nature

Bezüglich der bahnbrechenden medientechnischen Innovationen des 19. Jahrhunderts – Fotografie und Film – hat Jürgen Wilke von einem »Visualisierungsschub« (Wilke 2000, S. 306) gesprochen, der das Jahrhundert maßgeblich prägt. Gemeint ist damit, dass die optischen Medien das mediale Er-

scheinungsbild der Epoche stärker repräsentieren als die ebenfalls in das 19. Jahrhundert fallende Erfindung des Phonographen/Grammophons als Möglichkeit, Töne oder Stimmen aufzuzeichnen und wiederzugeben. Nichtsdestoweniger werden die Faszinationen, welche diese drei Medien in der öffentlichen Wahrnehmung betreffen, von einer gemeinsamen Tendenz getragen: Für die Zeitgenossen grenzt es an ein Wunder, dass es nun möglich ist, die Natur oder das Leben in Bild und Ton exakt einzufangen sowie zu konservieren. Darüber hinaus erstaunt die Tatsache, dass diese Artefakte als Aufzeichnungen der Wirklichkeit scheinbar ohne die ordnende Hand eines verantwortlichen Künstlers oder Autors entstehen. Denn in diesem Sinne fasst es der englische Fotograf William Henry Fox Talbot, der zwischen 1844 und 1846 das erste mit Fotografien ausgestattete Buch herstellt und veröffentlicht, in dessen Vorwort so zusammen:

The little work now presented to the public is the first attempt to publish a series of [...] pictures wholly executed by the new art of Photogenic Drawing, without any aid whatever from the artist's pencil.

Sowie:

[T]he plates of this work have been obtained by the mere action of Light upon sensitive paper. They have been formed or depicted by optical and chemical means alone [...]. (Talbot 1844, S. 1)

Im Buch gezeigt werden demnach Bilder, die ohne jedes Zutun, ohne Hilfe durch den Künstler, die also, so lässt sich der Text lesen, von sich aus im Rahmen der neuen Kunst der »Photogenic Drawings« zustanden kamen. Oder nochmals präziser: Es sind, formulieren Talbots einführende Notizen weiter, allein optische sowie chemische Prozesse und Mittel, die zu jenen Bildern führen, mit denen das Licht auf dem empfindlichen Papier Spuren hinterlässt. Der heute geläufige Name des bildgebenden Verfahrens – Fotografie – trägt dem Rechnung, indem er sich aus griechisch *phos* (Licht) und *graphein* (ritzen, schreiben) zusammensetzt. So gesehen ist das Fotografieren ein Schreiben mit Licht oder eine Lichtschrift, die ein Bild dessen gibt, was das Kameraauge einfängt – worauf dieses sich richtet, schreibt sich auf, ohne dass es eines Autors im herkömmlichen Sinne bedarf: »They [die Bilder]«, schreibt Talbot, »are impressed by Nature's hand« (ebd.). Keineswegs zufällig also betitelt der Fotograf sein Buch *Pencil of Nature* und deutet damit an, dass es sich hier nicht nur um eine Metapher handelt: Sollen die Worte doch das Merkmal der Apparatur benennen, mit der die Natur sich aufschreibt bzw. sich am exakten Bild in allen Details ablesen lässt. Die Fotografie ist demnach mehr als bloß eine Technik.

Sie ist ein Stift als Möglichkeit direkter Mitteilung der Natur, wenn sie eine Aufzeichnung erlaubt, aus der das Aufgezeichnete selbst spricht.

Dabei ist dies nicht neu. Bereits die *Camera obscura*, deren Prinzip im 10. Jahrhundert durch den Optiker Ibn Al-Haitham entdeckt wurde, und später die *Laterna magica* erlauben annähernd ›fotografische‹ Bilder: »Wenn draußen die Sonne scheint«, erläutert McLuhan die Funktionsweise der Camera obscura in kurzen Worten, »und eine Wand ein ganz kleines Loch hat, erscheinen die Bilder der Außenwelt an der gegenüberliegenden Wand« (McLuhan 1994, S. 292). Jedoch sind diese weder festzuhalten noch zu transportieren. Das gelingt erst dem ehemaligen Offizier und Beamten Joseph Nicéphore Niépce, der 1826 jenes Bild herstellt, das als erstes Photo der Mediengeschichte gilt: der verschwommene Blick aus seinem Arbeitszimmer in Les Gras.

Dazu entwickelt Niépce eine Methode, welche das Bild der Camera obscura auf einer asphaltbeschichteten Zinnplatte fixiert. Niépce nennt das Heliographie. Sein Geschäftspartner Louis Jacques Mandé Daguerre arbeitet nach Niépces Tod weiter an der Fixierung der Bilder und stößt dabei auf das chemische Verfahren, das den Namen des Franzosen in die Fotografiegeschichte einschreiben wird: Indem Daguerre, so beschreibt es der Autor und Medien-/Kulturwissenschaftler Benjamin 1931 in seinem kurzen Essay über die Geschichte der Fotografie, »jodierte und in der Camera obscura belichtete Silberplatten« (Benjamin 2002, S. 301f.) verwendet, erfindet er die *Daguerreotypie*. Diese ›Photos‹, die, so Benjamin weiter, »hin- und hergewendet sein wollten, bis man in richtiger Beleuchtung ein zartgraues Bild darauf erkennen konnte«, sind noch Unikate – »[n]icht selten wurden sie wie Schmuck in Etuis verwahrt« (ebd., S. 302). Trotz solcher und anderer, aus heutiger Sicht, Unzulänglichkeiten wird die Sache ein durchschlagender Erfolg. Der französische Staat kauft Niépces und Daguerres Erfindungen an, präsentiert sie offiziell und spricht letzterem eine Leibrente zu. Daguerre selbst schreibt eine Einführung in die neue Technik, die innerhalb kurzer Zeit in mehrere Sprachen übersetzt wird. Talbot hingegen, aufgeschreckt durch Daguerres Erfolge, arbeitet weiter an seiner Methode und kann der Öffentlichkeit bald jenes Verfahren zur Herstellung von Papiernegativen (*Kalotypie*) vorstellen, das beliebig viele Abzüge gestattet und zur Grundlage moderner Fotografie wird. Das Buch, dessen Titel *Pencil of Nature* die Begeisterung der Zeitgenossen für das neue Medium auf den Punkt bringt, soll dann diese Leistungen der Technik sowohl ausstellen und unterstreichen als auch zu ihrer weiteren Popularisierung beitragen. Denn mag, Benjamin spricht es an, die Qualität früher Fotografien auch unzureichend gewesen sein, ermöglicht das Medium für die Zeitgenossen dennoch einen neuen Blick auf die Welt.

Diese der Fotografie zugeschriebenen Eigenschaften, dass das Bild einerseits in äußerster Präzision zeigt und speichert, was »so gewesen [ist]« (Barthes 1989, S. 87; Herv. i. O.), andererseits die Natur sich dort (von) selbst aufschreibt,

macht das Medium nicht nur für die, wie Talbot sagt, künstlerische Praxis attraktiv. Auch die Wissenschaft beginnt, sich für das neuartige Verfahren zu interessieren. Albert Londe etwa, Direktor des fotografischen Diensts im psychiatrischen Krankenhaus *Salpêtrière*, dokumentiert im Auftrag des Psychiaters Jean-Martin Charcot die ›hysterischen Anfälle‹ der Patientinnen mit speziell dafür entwickelten Kameras. In diesem Sinne bezeichnet er die Fotografie als »wahre Netzhaut des Gelehrten« und ergänzt, dass »ein einfacher, die Augen ansprechender Abzug viel mehr erzählt als eine vollständige Beschreibung« (Londe zit. n. Didi-Huberman 1997, S. 42f.; Herv. i. O.). Demnach geht es, so Londe weiter, um nichts weniger als die »Wahrhaftigkeit« der »photographische[n] Aufnahme«, die angesichts der Resultate des neuartigen Verfahrens »unanzweifelbar« erscheint. Zugleich trägt die Aufnahme dazu bei, »den Beobachter an das, was er wahrgenommen hat, zu erinnern« (Londe 1997, S. 319; alle Zitate). Und ebenfalls wichtig ist, dass, wie Londe klarstellt, das fotografische Bild mehr sagt als Worte es können; wo der Autor um eine Vollständigkeit der Beschreibung des Gegenstandes ringt, liefert der Abzug diese Exaktheit auf ganz natürliche Weise. So wiederholt sich auch hier der Gedanke, dass in der Fotografie das mit ihr Aufgenommene sich selbst aufzeichnet und dadurch exakt mitteilt: Als »unanzweifelbar« dokumentierte Wahrheit drängt es sich dem Publikum geradezu auf.

Künstler und Knipser

Zur Mitte des 19. Jahrhunderts kann das Medium als durchgesetzt gelten. Daguerres und Talbots Verfahren dominieren den Weltmarkt und werden in der Praxis immer weiter verbessert. Stetig werden auch die Kameras weiterentwickelt und es entsteht eine neue Profession: die des »Berufsdaguerreotypisten« (Hiebel et al. 1999, S. 305). Benjamin resümiert diesen Trend dann in Anspielung u.a. auf Portraitaufnahmen, die das Kind und den jugendlichen Benjamin im Kreise seiner Geschwister zeigen, wie folgt:

Schließlich aber drangen von überallher Geschäftsleute in den Stand der Berufsphotographen ein [...]. Das war die Zeit, da die Photographiealben sich zu füllen begannen. [...] Onkel Alex und Tante Riekchen, Trudchen wie sie noch klein war, Papa im ersten Semester [...] und endlich, um die Schande voll zu machen, wir selbst: als Salontiroler [...] oder als adretter Matrose, Standbein und Spielbein, wie es sich gehört, gegen einen polierten Pfosten gelehnt. (Benjamin 2002, S. 306)

Dabei schwingt hier schon eine den Ausverkauf der Fotografie beklagende Kritik mit. Die Zeiten etwa eines Nadar, der 1859 erstmals aus dem Fesselballon heraus ein Schlachtfeld fotografiert, der ›Chronophotographen‹ Étienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge, deren Serienphotos für das menschl-

che Auge sonst nicht genau sichtbare Bewegungsabläufe dokumentieren oder eines Eugène Atget, dessen Bilder die unspektakulären, leicht zu übersehenen Seiten von Paris beleuchten, sind vorbei. An deren Stelle treten nun, lautet Benjamins Diagnose, die ›Knipser‹, die, auch dank optimierter Kamera- und Entwicklungstechnik (1888: Kodak-Boxkamera) Konfektionsware produzieren. In dieser Hinsicht liegt der eigentliche Wert der Fotografie für ihren frühen Historiographen und Theoretiker darin, dass es »eine andere Natur [ist], welche zur Kamera als welche zum Auge spricht« (ebd., S. 303). Indem die ersten Fotografen das »Optisch-Unbewusste« (ebd.) entdecken, nutzen sie das neue Medium auf eine ihm entsprechende Weise, d.h. als Lichtschrift, mit der sich die Natur aufzeichnet sowie ent- und verrätselt, die also vor allem und insbesondere den Blick öffnet.

Die Knipser sind daran nicht länger interessiert. Da sie die technische Reproduzierbarkeit auf deren Essenz reduzieren, werten sie das Photo zum zwar exakten, doch banalen, d.h. im Grunde immer gleichen Abbild ab: Rieckchen, Trudchen, Papa etc. Damit weicht, so bilanziert es noch einmal Benjamin, die »Aura« der Fotografie einer Tendenz der »Massen«, die »Dinge sich [...] ›näherzubringen« (ebd., S. 309), also die Komplexität sowie Neu-/Andersheit des Optisch-Unbewussten gegen dessen Gleich- und Warenförmigkeit zu tauschen. Als massenhafte Knipserei hat die Fotografie ihren Zauber verloren bzw. verkümmert im Familienalbum zum Dokument spießiger Bürgerlichkeit.

Dabei werden diese zwei Seiten oder zwei Möglichkeiten der Erscheinung/Nutzung des Mediums nicht nur von Benjamin gesehen. Barthes, der 1980 ebenfalls einen Essay zur Fotografie verfasst, scheint Ähnliches im Blick zu haben, wenn er bezüglich der Betrachtung bestimmter Photos zwischen *studium* und *punctum* unterscheidet (vgl. die Seiten 221-227 im vorliegenden Buch):

Was ich für diese Photographien empfinde, unterliegt einem *durchschnittlichen* Affekt, fast könnte man sagen, einer Dressur. [...] [E]s ist das *studium* [...] beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit. Aus *studium* interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, indem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, in dem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze: denn als Angehöriger einer Kultur (diese Konnotation ist im Wort *studium* enthalten) habe ich teil an den Figuren, an den Mienen, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen.

Das zweite Element durchbricht [...] das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht [...], sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. [...] Dies zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen [...]. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich *besticht* (mich aber auch verwundet, trifft). (Barthes 1989, S. 35f.; Herv. i. O.)

Meint demnach das *studium* die eher konventionalisierte Rezeption des Bildes im Rahmen kulturell codierter »Dressur«, geht aus dem *punctum* hervor, was eine solche Balance »durchbricht« – das zufällige, also unerwartete Auftauchen eines Anderen im Bild, das seine Betrachter aufstört, ihren Blick sprengt. Es ist etwas Seltsames dort, das nicht zuletzt an den Tod gemahnt: Das Abgebildete mutet seltsam still gestellt – leblos – an; es erstarrt vor dem und im Auge der Kamera. Wie Jahrzehnte zuvor Benjamin beharrt Barthes damit auch gegen Ende des 20. Jahrhunderts auf einem Erstaunlichen der Fotografie, das im Geschäft und der Routine des Knipsens nicht aufgeht. Dazu gehört dann gleichfalls, dass das Publikum hier nicht als Souverän seiner Tätigkeit erscheint, sondern in dieser überrascht und aus dem Gleichgewicht gebracht wird. Es gibt, so stellt es Barthes am Beispiel des Photos seiner verstorbenen Mutter heraus, ein Reales des fotografischen Bildes, das sich dem Konsum entzieht, da es seinen Betrachter (be-)trifft.

So zeichnet sich auch dieses Medium durch eine Ambivalenz aus, die sich ebenso in seiner Rezeption niederschlägt: »Erinnert sei«, resümiert Ulrike Hick den Diskurs aus den Anfängen der Fotografie, »an die emphatische Feier des photographischen Verfahrens als Lichteffect, als Spiegel, der den Referenzobjekten ihre Oberflächen detailgenau abzieht. [...] Auf dieser Ebene wurde die frühe Photographie in Abgrenzung zur Malerei als eine ›finestra aperta‹ erlebt, die den Blick auf ihre Referenten freigibt« (Hick 1999, S. 274).

Schon bald aber mischen sich Stimmen in diese Begeisterung, die den Wortmeldungen etwa Talbots oder Londes widersprechen. Benjamin zitiert exemplarisch eine davon, nämlich einen Zeitungsartikel aus dem *Leipziger Anzeiger*:

Der Mensch ist nach dem Ebenbilde Gottes geschaffen und Gottes Bild kann durch keine menschliche Maschine festgehalten werden. Höchstens der göttliche Künstler darf, begeistert von himmlischer Eingebung, es wagen, die gottmenschlichen Züge, im Augenblick höchster Weihe, auf den höheren Befehl seines Genius, ohne jede Maschinenhilfe wiederzugeben. (Zit. n. Benjamin 2002, S. 301)

Hier wird die Fotografie als skandalöse, wie Benjamins Kommentar zuspitzt, »Teufelskunst« (ebd.) der göttlich-genialen Eingebung des Künstlers entgegengesetzt. Zugleich erscheint das neue Medium als Abgrund und Agent eines Verfalls, der die natürliche – gottgewollte – Weltordnung nicht besser einsehbar macht und erweitert, sondern verdirbt: Was Gott geschaffen hat, soll der Mensch nicht antasten. Die Fotografie aber tut das, indem sie die Kunst nicht nur mit der maschinellen Reproduktion »gottmenschliche[r] Züge« konfrontiert, sondern darin auch in Konkurrenz zum »göttlichen Künstler« tritt. Denn gerade der Portraitmalerei war mit der Fotografie ein mächtiger Gegner erwachsen: »Im Portrait hat der Photograph gegenüber dem Maler die Treff-

sicherheit voraus«, schätzt der Photograph Ludwig Schrank 1888 diese Lage selbstbewusst ein (Schrank 2002, S. 25). So ist es die technische Reproduzierbarkeit, mit der, will man dem Zeitungsartikel glauben, die göttliche Weltordnung durcheinander gerät, weil sie den maschinellen Ablauf an die Stelle menschlicher Fähigkeiten und Tugenden setzt.

Doch gibt es durchaus Äußerungen, die den Zwiespalt zwischen Fotografie und Kunst weit reflektierter thematisieren. So veröffentlicht beispielsweise der französische Dichter und Essayist Charles Baudelaire, dessen für die moderne Lyrik bahnbrechender Gedichtband *Les fleurs du mal* 1857 erscheint, zwei Jahre später einen Text, der von einer »Invasion der Fotografie« (Baudelaire 2002, S. 113) in die Gefilde der Künste spricht. Denn von der neuen Mode sei nicht nur die bildende Kunst betroffen. Auch der Roman und die Poesie, so fasst der Dichter den Trend zusammen, habe sich nun der Forderung »»[K]opiert nichts als die Natur!«« (ebd.) zu unterwerfen. Zugleich sieht Baudelaire, von dem es mehrere Photos gibt, durchaus Vorteile des neuen technischen Verfahrens: Als Förderer z.B. wissenschaftlicher Erkenntnis, als Bewahrer gefährdeter kultureller Artefakte und Denkmäler oder als Möglichkeit der Aufzeichnung wertvoller Güter ist ihm die Fotografie hochwillkommen. Doch taugt sie nicht zur Kunst bzw. soll sich von dieser fernhalten. Denn wenn es der Fotografie »erlaubt wird, sich auf die Domäne des Geistes und der Phantasie auszuweiten [...], dann wehe uns!« (Ebd. S. 112) Dabei speist sich des Dichters Medienkritik auch aus seinen Vorbehalten gegen die realistischen Tendenzen in Kunst und Literatur, die er mit der Fotografie in eins setzt. »Von Tag zu Tag«, polemisiert Baudelaire, »verliert die Kunst an Selbstachtung und unterwirft sich der äußeren Realität« (ebd., S. 113). Doch stellt der Autor ebenso eine Frage, die das Problem der Fotografie beim Schopf packt. Es sei »philosophischer [...] zu fragen«, ob sich diejenigen, welche begeistert von einer Faktentreue der Fotografie sprechen, sich dieser »Existenz der äußeren Realität ganz sicher seien« (ebd., S. 114). Was also zeichnet ein Photo auf? Die tatsächliche Realität, die reale Natur? Baudelaire bezweifelt das, da es unmöglich sei, »die ganze Natur zu kennen« (ebd.). Das habe sich auch mit der Fotografie nicht geändert.

Pencil of Nature?

Greifen wir Baudelaire's Gedankengang in diesem Sinne auf und spinnen wir dessen Faden weiter, erreicht und markiert das Kameraauge immer nur einen Ausschnitt der Natur oder Wirklichkeit. Und in der Tat weiß heute jeder »Knipser«, dass sein Photo lediglich ein Detail und einen Sekundenbruchteil dessen festhält, was wirklich da war und geschehen ist. Von da aus ist die Realität der Fotografie keine, die sich (von) selbst einstellt oder aufzeichnet, sondern eine, die im Sucher der Kamera erst Wirklichkeit *wird*: Nicht die Apparatur alleine, vielmehr ebenso der durch sie gerichtete Blick und Blickwinkel fotografiert

bzw. macht das Bild, das sich dann als Dokument – es ist so gewesen – ausgibt. Und so fasst schon in der Frühzeit der Fotografie Charcots Klinikchef, Gilles de la Tourette, die Kritik an der klinischen Praxis in der *Salpêtrière* wie folgt zusammen: »Wieviele Male [...] habe ich nicht im Verlauf einer Diskussion über die Arbeiten meines Meisters sagen hören: ›Die Hysterikerin in der *Salpêtrière* wird von euch nicht geheilt, sie wird gezüchtet.« (zit. n. Didi-Huberman 1997, S. 326) Folgt man diesen Kritikern, sind es nicht zuletzt die Photos der ›hysterischen Anfälle‹ oder die Portraits ›typischer Hysterikerinnen‹, die, als realistisch und »unanzweifelbar« gehandelt, das ›Krankheitsbild‹ oder vermeintlich Reale der Hysterie weniger beweisen als es vielmehr allererst erfinden.

Ein weiteres Beispiel in dieser Hinsicht ist die Verwendung der Fotografie im I. Weltkrieg: Insofern die Schlachtfelder lediglich auf bestimmte Weise fotografiert sowie lediglich bestimmte Photos in Zeitungen und Bildbänden veröffentlicht werden, soll nicht die schreckliche Wirklichkeit des Krieges dokumentiert, sondern die ›Unmenschlichkeit‹ des Feindes entlarvt werden (vgl. Krumeich 1994). Aktuell ist es die Praxis der *embedded correspondents*, die diesem propagandistischen Nutzen der Fotografie Rechnung trägt. Und darüber hinaus ist die Geschichte der Bildmanipulation (Retusche) seit den Anfängen der Fotografie mit dieser eng verbunden (vgl. Plumpe 1990, S. 109-115). Beispielsweise können Personen nachträglich in Bilder hinein- oder aus diesen herausmontiert werden. Solche und andere Möglichkeiten der Bildbearbeitung haben dann spätestens im Zeitalter der ›digitalen Plattform‹ zur völligen Infragestellung dessen geführt, was Talbot – man ist hier versucht zu sagen: voller Naivität – den *Pencil of Nature* nennt.

So gesehen, erweist sich die Faszination für den, aber auch die Verdammung des *Pencil of Nature* als phantasmatisch. Ein Photo ist weder einfach ein Dokument der noch ein Angriff auf die natürliche(n) Ordnung: »Als direkte Provokation«, fasst Gerhard Plumpe den Diskurs um die Fotografie entsprechend zusammen, »hat sie im Rahmen der akademischen, aber auch der populären Ästhetik sicherlich nicht gewirkt« (Plumpe 1990, S. 42). Das bleibt einem Medium vorbehalten, auf das die Fotografie medientechnisch bereits hinweist, und das ebenfalls zum ›Visualisierungsschub‹ des 19. Jahrhunderts beiträgt: dem Film: »Aber die Schwierigkeiten«, so pointiert es der Zeitgenosse Benjamin, »welche die Photographie der überkommenen Ästhetik bereitet hatte, waren ein Kinderspiel gegen die, mit denen der Film sie erwartete« (Benjamin 2002a, S. 363).

2. Film

Als die Bilder laufen lernten...

Mit dem Film greift die Fotografie quasi über sich hinaus. Ist es mit ihm doch möglich, die Illusion des *Pencil of Nature* noch einmal zu überbieten, d.h. dessen Bildern das Laufen beizubringen. Folglich liegt die Sensation der neuen Technik für die Zeitgenossen zunächst darin, dass sie nicht Abbilder, sondern mehr, nämlich ›das Leben selbst‹, ausstellt. Ein Text des Neurologen und Psychiaters Robert Gaupp bringt dies 1912 stellvertretend für viele andere Wortmeldungen so auf den Punkt: »Was kein Zeitalter vor uns gekonnt hat, das ist mit ihm [dem Film] möglich geworden: den Ablauf der Naturvorgänge, die Bewegungen alles Lebendigen und die Handlungen der Menschen der Mitwelt objektiv getreu zu schildern und der Nachwelt zu stets möglicher Reproduktion zu überliefern« (Gaupp 2002, S. 100).

Trotz der aus heutiger Sicht mangelhaften Qualität der vorgeführten Streifen, trotz des auch unheimlichen Eindrucks, der manche Zuschauer angesichts der Projektion befällt, ist dem Publikum also binnen kürzester Zeit klar, dass es im Kino mit einer Wahrnehmungsverschiebung von einschneidenden Ausmaßen zu tun hat. Denn nicht nur scheint sich im und durch das Auge der Filmkamera ›das Leben‹ (von) selbst (automatisch) aufzuzeichnen und zu speichern. Darüber hinaus ist der Vorgang mit einer *Bewegung* verknüpft, welche die Übersetzung des Lebens in dessen Bild selbst lebendig macht: »[D]er Film«, wird Gilles Deleuze diesen ebenso irritierenden wie faszinierenden Eindruck resümieren, »gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild« (Deleuze 1997, S. 15).

Dabei ist die ›Geburtsstunde‹ des Films, oder besser vielleicht: des Kinos, umstritten: Sind die Brüder Max und Emil Skladanowsky, die am 1. November 1895 im Berliner Varieté Wintergarten ihr *Bioscop* darbieten, die ersten, welche die bewegten, noch stummen Bilder einer zahlenden Öffentlichkeit zugänglich machen oder gebührt diese Ehre den Brüdern Auguste und Louis Lumière, die ihren *Cinématographe* am 28. Dezember 1895 im Grand Café in Paris vorführen? Schauen wir allein auf das Datum, scheint alles klar – die Skladanowskys sind ca. eineinhalb Monate schneller. Doch geht man davon aus, dass in einem Kino nur Filme gezeigt werden, sieht es anders aus. Während die Filme der Skladanowskys noch das Anhängsel oder auch der Höhepunkt eines Varieté-Programms sind, präsentieren die Lumières an ihrem Tag allein die Sache selbst, nämlich zehn Kurzfilme.¹ Zudem verfügen die Franzosen über die avanciertere Technik. Will man sich also entscheiden, kann man sagen, dass die Erfindung

1 | Wir verdanken den Hinweis auf diesen kleinen aber feinen Unterschied einem Gespräch mit Joseph Garncarz.

des Kinos als Ort der Vorführung nur von Filmen auf einer Leinwand und vor zahlendem Publikum auf die Gebrüder Lumière zurückgeht: »Sie zeigten den gedrehten Film in Großprojektion [...], [j]eder Besucher zahlte 1 Franc und sah dafür genau das, was gleichzeitig die anderen Besucher sahen« (Kittler 2011, S. 211). Aber was sind das für Filme und wie genau kam es dazu?

Von Muybridges Chronophotographien war bereits die Rede. Sie zerlegen Bewegungsabläufe in Einzelbilder. Das ob seiner Geschwindigkeit für das menschliche Auge nur undeutlich Sichtbare, wird so *en détail* deutlich. 1878 fotografiert Muybridge nun im Auftrag des Eisenbahnmillionärs Leland Stanford mit zwölf nacheinander geschalteten Kameras ein galoppierendes Pferd. So kann er zeigen, dass für einen Augenblick keines der vier Beine des Tieres den Erdboden berührt. Zur besseren Präsentation solcher Einzelbilder baut der Engländer dann sein *Zoopraxiskop*, das, da es die Momentaufnahmen in Rotation versetzt, sie wieder zu einem filmähnlichen Ablauf zusammensetzt.

Aber auch andere Entdecker und Bastler sind »an der Sache dran«: Ottomar Anschütz etwa entwickelt das *Tachyskop*, eine Apparatur, die Diapositive mithilfe einer Kurbel – später einem Elektroantrieb – auf rasche Weise projiziert. Und der Universalerfinder Thomas Alva Edison stellt 1891 nicht nur die erste funktionierende Filmkamera mit Rollfilm vor. Mit dem Chefingenieur seiner Company, W.K. Laurie Dickson, baut er zudem einen Guckkasten, der bewegte Bilder in Endlosschleife zeigt, das *Kinetoskop*. Die Lumières präsentieren ihren *Cinématographe*, der zugleich Aufnahme- und Vorführgerät ist, zunächst mehrmals vor einer geschlossenen Gesellschaft, bevor sie den Schritt in die Öffentlichkeit wagen.

So zeigen nur diese wenigen Stationen, dass es im Grunde »unmöglich [ist], exakt zu bestimmen, wem nun tatsächlich das Verdienst der punktuellen Erfindung des Films zuzuschreiben ist. In diesen frühen Jahren gibt es an die 120 verschiedene Konstruktionen und Apparate, die alle bewegte Bilder zeigen« (Hiebel et u.a. 1999, S. 331). Und weiterhin lässt sich angesichts dieser Gemengelage schon jetzt festhalten, dass es sich hier kaum um die folgerichtige Entfaltung eines technischen Fortschritts – von der Fotografie zum Film – handelt. Denn bei genauem Hinsehen zeigt sich eher ein Durch- und Nebeneinander, das sich in verschiedene Ideen, Absichten, Ansätze sowie Sackgassen verzweigt: Muybridge z.B. ist nicht am Film, sondern am exakten Studium von Bewegungsvorgängen interessiert. Der Rollfilm und dessen seitliche Perforation dienen zunächst der Verbesserung der Photokamera. Edison kommt nicht auf den Gedanken, sein Kinetoskop um eine Leinwand zu erweitern und die Lumières wiederum knüpfen ihre Innovation an eine Geschäftsidee. So überschneiden sich bereits in diesem skizzenhaft ausgeführten Panorama wissenschaftliche, technische und ökonomische Faktoren zu einem eher wechselseitigen als eingleisigen Prozess. Folglich wäre es auch verfehlt, den Film als Höhepunkt oder gar Ziel solcher Anstrengungen auszuzeichnen, welche dann,

so kritisiert der Kunsthistoriker Jonathan Crary die Filmgeschichtsschreibung in diesem Sinne, »zu einer einzigen vorherrschenden Form führten« (Crary 1996, S. 113). Nicht also, argumentiert Crary, sind die Fotografie und andere Techniken »noch unvollständige Vorläufer des Films« (ebd.), sondern folgen gerade Fotografie und Film auch eigenständigen Entwicklungslinien, die bis in die Gegenwart reichen. Damit sind die Berührungspunkte keineswegs bestritten. Sie liegen aber nicht nur auf technischem Gebiet. Auch die Rezeption des neuen Mediums ähnelt der des damals schon alten. Inwiefern?

Ein Mythos: L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat

Als die Brüder Lumière die Türen des ersten Kinos öffnen, ist das dort eingesetzte Medium, der Film, kein ganz unbekanntes Phänomen mehr. Doch löst erst die Praxis der Lumières, dauerhaft Filmvorführungen in einem öffentlichen Raum stattfinden zu lassen, jenen *Boom* aus, der den Film – und mit ihm zunächst das Wander-, dann das Ladenkino – schnell zu einem viel diskutierten Medium macht. Schon 1896 gehen die ›Laufbilder‹ der Lumières auf Tournee und erregen rasch Aufmerksamkeit in der ganzen Welt (die Reise beschränkt sich nicht auf Europa, sondern führt bis nach Australien, Indien, Russland und die USA). Dabei liegt, wie gesagt, die Sensation der neuen Technik für die Zuschauer darin, dass sie nicht Abbilder, sondern mehr, nämlich ›das (bewegte) Leben selbst‹, ausstellt.

So aber kann es kaum verwundern, dass schon kurz nach den ersten öffentlichen Vorführungen des neuen Mediums jener bis heute lebendige Mythos entsteht, der suggeriert, die Zuschauer im Kino hätten das Geschehen auf der Leinwand mit der Realität verwechselt. Denn unter den Kurzfilmen, welche die Brüder Lumière im Grand Café präsentieren, ist auch der eines in den Bahnhof einfahrenden Zuges. Der nur fünfzig Sekunden lange Streifen zeigt Folgendes: Die Kamera ist so postiert, dass der Zug aus der Ferne heran- und auf sie zufährt. Die Dampflokomotive wird immer größer, das Bild immer schwärzer, der Zug hält. Aus den Wagen steigen Fahrgäste, Gewimmel auf dem Bahnsteig, der Film ist zu Ende – eine ebenso alltägliche wie deshalb unspektakuläre Sequenz, die der Kameramann Louis Lumière in der südfranzösischen Hafenstadt La Ciotat eingefangen hat. Sollte man meinen. Der Mythos, der sich um diesen ›Ur-Film‹ und vor allem dessen Aufführung rankt, berichtet jedoch anderes. Folgen wir ihm, sollen sich die Zuschauer vor dem im Film heraneilenden Zug so erschrocken und geängstigt haben, dass sie in Panik gerieten und aufsprangen. Da sie sich mit der Kameraperspektive identifizierten, fürchteten sie, von der Lok zermalmt zu werden.

Die aktuelle medienwissenschaftliche Forschung verweist diese Geschichte ins Reich der Fabel (vgl. Loiperdinger 1996). Nichtsdestoweniger befördert und illustriert sie jedoch mindestens zweierlei: Nicht nur bietet der Film ein

zwar stummes, doch äußerst realistisches Bewegungsbild; er beflügelt zugleich die Phantasie. Und genau das sind dann auch die Pole, zwischen denen der Diskurs um die Ankunft des neuen Mediums schwankt. Darin wird der Film sowohl emphatisch begrüßt und als technische wie kulturelle Verheißung gefeiert wie auch als Gefahr vor allem für die Jugend, aber auch die allgemeinen Sitten denunziert. In die Mediengeschichtsschreibung ist diese Auseinandersetzung als *Kino-Debatte* (Kaes) eingegangen. Schauen wir sie uns anhand einiger exemplarischer Stationen an.

Kino-Debatte(n)

Zum Zeitpunkt der Kino-Debatte ist die Pionierphase des Kinos beendet. Der Film hat die Varietés, Wanderbühnen und Jahrmärkte verlassen und ist in eigene Lichtspielhäuser und Filmpaläste eingezogen. Parallel dazu ändert sich das vorgeführte Programm. Spielfilme treten an die Stelle der vormals gezeigten, zumeist dokumentarischen, slapstickhaften oder komödiantischen Kurzstreifen. Schon 1897 hatte George Méliès begonnen, in seinen Filmen mit Tricks (Stopptrick, Rückwärtsprojektion etc.) zu experimentieren. 1902 dreht er den ersten Science-Fiction-Film der Geschichte: *La Voyage dans la Lune* nach Jules Vernes gleichnamigen Roman, 1907 folgt *Vingt mille lieues sous les mers* (ebenfalls nach Verne). So wird das Kino stärker als zuvor zum Ort der Erzählung von Geschichten bzw. tritt der Film in Konkurrenz zur Arbeit der Dichter und Theatermacher. Parallel dazu gewinnt er an kulturellem Selbstbewusstsein, sozialer Reichweite und ökonomischer Bedeutung: »Allein in Berlin gab es um 1907 bis 1912 zwischen 300 und 400 Betriebe« (Wilke 2000, S. 312). Dermaßen erstarkt und massentauglich geworden, gerät das Kino in die Diskussion, an der sich, angesichts des neuen Rivalen, auch viele Schriftsteller beteiligen.

Mit am Anfang der Kino-Debatte steht dann auch ein Text des Romanautors Alfred Döblin von 1909. Er zeigt den »Höhergebildete[n]« (Döblin 1992, S. 155) in Verlegenheit. Besucht er nämlich ein Kino, hat er vor allem ein Problem: Er sieht doppelt. Zum einen, stellt er fest, ist diese »Technik sehr entwicklungs-fähig, fast reif zur Kunst« (ebd., S. 154). Zum anderen haftet ihr Gewöhnliches an: »Der kleine Mann, die kleine Frau kennen keine Literatur, keine Entwicklung, keine Richtung. Sie pendeln abends durch die Straßen [...]; sie wollen gerührt, erregt, entsetzt sein. [...] Der stärkste Toback steht [im Kino] bereit« (ebd., S. 153). In dieser Hinsicht bleibt das Kino ein »Vergnügungsautomat«, d.h. es siedelt im Dunstkreis entweder ordinärer oder zielloser Zerstreuung bzw. erinnert den Autor an die Volksbelustigungen im antiken Rom: »*Panem et circenses* sieht man erfüllt« (ebd., S. 154; Herv. i. O.). »[S]chärfste Konkurrenz« macht es somit allein den »Sechserdestillen«, also den Kneipen, und stillt darin das Bedürfnis nach rauschhafter Befriedigung in den »optischen Täuschungen« (ebd., S. 154f.).

Franz Pfemfert, Publizist und Herausgeber der Literaturzeitschrift *Die Aktion*, verkürzt in einem zwei Jahre später gedruckten Beitrag (vgl. auch die Seiten 228-234 des vorliegenden Buchs) sein Argument auf einen Namen: »Edison« heißt die Formel, auf die unsere Zeit zu bringen ist« (Pfemfert 1992, S. 166). Sowie: »Edison« heißt der Schlächterruf einer kultur mordenden Epoche. Das Feldgeschrei der Unkultur« (ebd.). Der Film ist danach nur der Gipfel einer auch ansonsten kulturverachtenden Großstadtmaschinerie, deren Einheitsarchitektur und uniforme Grundordnung das Medium nun seinerseits wieder hofiert. Daraus resultiert dann eine Wirklichkeit »brutale[r] Bildreporterei«, die, obwohl sie die Realität allein »[a]bklatst[t]« (ebd., S. 167), um sie auf »Orgien« (ebd.) der Banalität zu reduzieren, dennoch bestimmend zu werden droht. Indem es dem populären Medium gelingt, Wahrnehmung und Phantasie zu koppeln, ist es ein Mittel der Überredung und Steuerung, ein gefährlicher »Erzieher« (ebd. S. 168). So eignet es sich hervorragend als Herrschaftsinstrument »[z]ur Stärkung des Patriotismus. Das Kind sieht seinen Kaiser zur Parade reiten. [...] Manöverbilder folgen. Der gut preußische Militärgeist schlägt Rad vor Kinderseelen« (ebd., S. 168f.). In der Konsequenz ist das Kino ebenso ein Hort der Unkultur und Verdummung wie auch ein Instrument der Propaganda. Damit ist es unannehmbar: »Kino vernichtet die Phantasie« (ebd., S. 168). Es muss dem Publikum »vorenthalten« (ebd.) werden.

Ein 1913 erschienener Artikel des expressionistischen Dichters Walter Hasenclever widmet sich demselben Thema – »Kintopp als Erzieher« (Hasenclever 1992, S. 219) –, bezieht aber die entgegen gesetzte Position. Ihm gilt der »Kintopp«, wie das Kino im damals modischen Großstadtjargon heißt, ebenfalls als »Hypnose« (ebd., S. 220). Doch ist er darin nicht einfach unmenschlich, d.h. er überträgt seine Technik des Wahrnehmens keineswegs auf die Zuschauer, um aus ihnen Erfüllungsgehilfen des Kultur mords oder der Staatsraison zu machen. Denn richtig besehen, führt das Kino zuletzt auf genuin menschliche Tugenden zurück, da es sich ihnen annähert. Als »äußerste Konsequenz menschlicher Expansionen« (ebd.) ist Hasenclevers Kino wesentlich »Sehnsucht«, »Verheißung« sowie »Errettung« (ebd., S. 221f.) der Liebe und Phantasie. Da es darin der »sterilisierten Geistigkeit« (ebd., S. 221) seiner Zeit widerstrebt, etabliert es ein eigenes Profil: Im Kino werden Traum und Realität ununterscheidbar. Das ist das »Chaos« (ebd.), welches der Film den Regelkreisläufen einer industrialisierten Moderne zumutet, sein Merkmal und seine Kunst. Obwohl also selbst ein Produkt der Technik, scheint der Film doch mehr als diese zu sein: »Hier schöpft der Kintopp aus gleichem Wesen wie die Lyrik« (ebd.). Er nähert sich der Verkündigung der humanistischen Ideale des Expressionismus.

Der Jurist, Vordenker und Aktivist des Dadaismus Walter Serner schreibt ebenfalls 1913 eine Stellungnahme zum Kino, in der er es als Wiederkehr der Schaulust feiert. Diese taucht im Text als »Urtrieb« und »Wollust« auf, der/die

nun ihre »Befriedigung im Bilde« (Serner 1992, S. 208f.) finden. Dabei knüpft diese Schaulust an längst vergangene Zeiten, d.h. an die sinnfreudigen oder blutrünstigen Spektakel an, welche die fortschreitende Zivilisation »dem Volk [...] Tag um Tag mehr raubt« (ebd., S. 209). Indem das Kino das aufzeigt, bricht es mit diesem Zustand: »[D]em Volk [wird] hier fast in alter Schwere« (ebd.), was zuvor mithilfe kultureller Anstrengungen domestiziert ward. Doch resultiert daraus keine Rückkehr der Menschen zum reinen Schautrieb. Zwar ist der »Aufregungszustand« (ebd., S. 212, 213) der Schaulust jetzt ein anderer, intensiverer, da das Kino ihn nicht verdrängt, sondern zu begünstigen scheint. Trotzdem ist damit der »Stoß« (ebd., S. 210) aus der alten Ordnung der Verdrängung nicht schon kompensiert. Ein Teil des in ihm hervorgetretenen Risikos – der »rissige[n] Lasur« (ebd.) – lebt im Kino fort, wenn auf der Leinwand die »größte Desillusion« wiederum zur »größten Illusion« (ebd., S. 211) wird: Auch wenn das Kino den zivilisierten »Zauber der Kulisse« (ebd.) als solchen entlarvt, zeigt es das Reale doch nicht in seiner Fülle, da es die Desillusion in eine weitere Illusion verpackt. So skizziert der Autor das Medium als einen offenen (doppelbödigen) Übergang und Wandel, in dem es zunächst zu einer Verunsicherung kommt. Die Schaulust findet sich darin ohne rechte Einbettung. Da sie weder der alten noch der neuen Perspektive trauen kann, ist sie vor allem irritiert.

Obwohl dieser kurze Rückblick die Kino-Debatte keineswegs in allen ihren Facetten abdeckt, markiert er sehr wohl deren allgemeine Tendenz. Dies, insofern er zeigt, wie in der Aufnahme des neuen Mediums zwiespältige Ratlosigkeit (Döblin), wütende Ablehnung (Pfmfert), hoffnungsfrohe Begrüßung (Hasenclever) und hellsichtige Analyse (Serner) Hand in Hand gehen sowie sich dabei zu einer Struktur verdichten, die besonders eines verdeutlicht: Bei seiner Ankunft verursacht der Film weder ein kollektives Trauma noch erzeugt er, wie der Film-Mythos glauben machen möchte, einen massenpsychotischen Sog, sondern stiftet Verwirrung. Darin erweist sich das neue Medium vor allem als Leerstelle. Im Diskurs zeigt sich dies anhand des von Serner diagnostizierten »Aufregungszustand[s]«, dessen Stimmengewirr den Übergang oder das Dazwischen markiert – es ist nicht sicher, welche Chancen oder Gefahren das neue Medium bringt. Infolgedessen kann die Debatte darum vieles, auch die Extreme (bei Pfmfert: die völlige Zensur), fordern, erhoffen, behaupten und befürchten.

Ein Zentrum solcher Auseinandersetzung ist dann, auch das ist innerhalb der Mediendebatten ja nicht neu, der Jugendschutz. Der radikale Sozialist Pfmfert etwa argwöhnt, dass die Jugend im Kino zum Opfer nationalistischer Propaganda wird. Zu verführerisch sei die filmische Inszenierung von Kaiserkult, Waffentechnik und Soldatenromantik. Die Psychologen hingegen sorgen sich um mögliche Nachahmungstäter, insofern, so Hugo Münsterberg, sich

das »gebannte Publikum« im Kino »zweifellos in einem Zustand gesteigerter Suggestibilität [befindet]« (Münsterberg 1996, S. 63).

Dabei können einige dieser Stellungnahmen den Teufel gar nicht drastisch genug herbeizitieren. Gaupp, dessen Text »Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt« schon zitiert wurde, schreibt:

Immer zahlreicher werden die Mitteilungen, dass eine kinematographische Darstellung eines Verbrechens [...] Jungen zum Verbrechen verleitet hat. [...] Ein ganz grotesker Fall wird aus New York berichtet: Dort hatten drei italienische Knaben im Kino eine Szene gesehen, bei der ein Missionar von Kannibalen gebraten und verspeist wurde. Sie beschlossen, sich dasselbe Vergnügen zu machen. Ein kleiner Junge wurde niedergeschlagen, bewusstlos auf einen vorher präparierten Scheiterhaufen gelegt; [...] auf sein Jammern und Schreien eilten glücklicherweise einige Erwachsene herbei, die den Knaben vor dem Tode retten konnten [...]. (Gaupp 2002, S. 112)

Einerlei, wie ernst man solche Stories nehmen möchte, gleichen sie doch dem Mythos von der Angst vor dem einfahrenden Zug. Am Anfang wird dem neuen Medium fast alles zugetraut und angedichtet. Nachträglich erst wird man wissen, wie es »wirklich« war. Nichtsdestoweniger formiert sich um 1910 eine Kinoreformbewegung, in der sich vor allem Pädagogen engagieren. Deren Ziele und Forderungen spiegeln sich gleichfalls in Gaupps Text: »[F]ort mit dem Schundfilm, fort mit den ordinären Verzerrungen des wirklichen Lebens [...]. Ehe nicht diese Scheußlichkeiten aus dem Kinematographentheater verschwunden sind, müssen wir mit allen Mitteln versuchen, wenigstens unsere Jugend von ihm fernzuhalten« (ebd., S. 112f.; Herv. i. O.). Auch die Kino-Debatte kennt also eine Diskussion um Kulturverfall, Sittenwidrigkeit und Realitätsverlust und setzt darin frühere Debatten in der Struktur ihres Diskurses fort.

Film als Kunst, Filmsprache und filmische Schreibweisen

Doch fällt bei der Lektüre der Texte ebenso auf, dass sie wiederholt die Frage nach der Kunst des Films stellen. Hasenclever sieht den Film sogar in der Nähe expressionistischer Lyrik. Damit ist er keineswegs alleine. Kurt Pinthus, der nach dem I. Weltkrieg mit der *Menschheitsdämmerung* die maßgebliche Anthologie des literarischen Expressionismus herausgibt, veröffentlicht 1913 eine weitere Anthologie, die ebenfalls Texte expressionistischer Autoren versammelt. In diesem *Kinobuch* möchte Pinthus von Dichtern erdachte »Kinostücke« vorstellen, für deren Schreibweise er folgende Losung ausgibt: »[W]ir bemühten uns, jede Situation verfilmbar zu erfinden« und dabei eine »Form zu suchen, die in etwa aufgezeichnetes Kino ist« (Pinthus 1983, S. 27f.).

So erweitert der Blick auf das neue Medium den auf die alte Kunstform. Die Autoren der Avantgarden geben ihre Arbeit angesichts des so mächtig er-

scheinenden, an Realismus und Spezialeffekten reichen Konkurrenten nicht auf, sondern lassen sich inspirieren. Und zwar so weit, dass McLuhan die Tendenz später so resümiert: »Ob bei Proust, Joyce oder Eliot, [...] [d]er Bewusstseinsstrom wird eigentlich dadurch erreicht, dass die Technik des Films auf das Buch übertragen wird« (McLuhan 1994, S. 448). Döblin, der in dieser Reihe ebenfalls zu nennen wäre, bezeichnet seine Interpretation einer filmischen Schreibweise als »Kinostil« und setzt diesen in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* in Szene. Benjamin, der Döblins Werk rezensiert, beschreibt das so:

Stilprinzip dieses Buches ist die Montage. Kleinbürgerliche Drucksachen, Skandalgeschichten, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate schneien in diesen Text. Die Montage sprengt den »Roman«, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten. [...] Der Film in seinen besten Augenblicken machte Miene, uns an sie zu gewöhnen. (Benjamin 1991, S. 232f.)

Nicht nur, stellt Benjamin damit klar, bricht die Literatur zu neuen Ufern auf. Sie tut dies auch, ohne die Machart des Films einfach zu kopieren. Denn insofern das Montageprinzip den Roman zwar sprengt, ihm dabei aber andere, »sehr epische« Möglichkeiten eröffnet, kopiert Dichtung die Ausdrucksmittel des Films nicht schlichtweg. Vielmehr tut sie es ihnen und ihm auf eigene Art gleich. Doch ist es der Film, der dem vorausgeht. In diesem Sinne können die filmischen Schreibweisen auch als Reaktion auf und Kompensation jene(r) »Sprachkrise« gelesen werden, die sich mit Friedrich Nietzsches Text »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« ankündigt und in Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* (»Chandosbrief«) ihren Höhepunkt findet: »Das Bilderuniversum war die Antwort auf ein beschreibbares historisches Problem, eine Reaktion [...] auf die Tatsache, dass Sprache und Schrift in eine tiefgreifende Krise geraten waren« (Winkler 1997, S. 192).

Aber auch das Theater beginnt sich hinsichtlich dieser Kontexte zu verändern, indem es sich mehr und mehr vom Sprechtheater und dessen Orientierung am Dramentext hin zu neuen Formen der Aufführung (Expressionismus, Piscator-Bühne, Bauhaus, Episches Theater) bewegt. Erwin Piscator baut erstmals Film-Projektionen in das Bühnengeschehen ein. Schauspieler und Regisseure können fortan für beide Institutionen arbeiten und tun dies auch: Max Reinhardt, ein weiterer Neuerer des Theaters um 1900, dreht auch zahlreiche Filme.

Zugleich rückt mit Benjamins Hinweis auf das Montageprinzip eine weitere Debatte in den Fokus, die weniger die Möglichkeiten des neuen Mediums, auf andere Künste zu wirken, als vielmehr die künstlerischen Mittel des Films selbst betrifft: Was kann und soll die Abfolge und Zusammensetzung der Bilder des Films erreichen – etwa im Schnitt-Gegenschnitt-Verfahren während eines Dialogs oder in der Parallel-Montage, die verschiedene Handlungssträn-

ge in Beziehung setzt? Was ist die ›Sprache‹ des Films und wie ist dessen ›Trickkiste‹ anzuwenden? Wie lässt sich die Handlung eines Films organisieren bzw. wie lassen sich einzelne filmische Einstellungen in ihrer eventuell besonderen Bedeutung für den Rest des Streifens hervorheben? Auch hier scheiden sich die Geister. Wie und inwiefern, fasst der Filmwissenschaftler Klaus Kreimeier zusammen:

Die Frage, was recht eigentlich ›Filmsprache‹ sei, gerät mit dem Auftritt des sowjetischen Revolutionsfilm bald nach 1917 ins Zentrum einer Montage-Debatte, die [...] z.B. von Sergej *Eisenstein* dezidiert in die Dimensionen des Klassenantagonismus gerückt wird. Ist die schon 1910 in den USA entwickelte Parallel- und Kontrastmontage nur ein Mittel emotional aufgeladener Narration innerhalb einer von grundsätzlicher Linearität und zeitlicher Kontinuität bestimmten Erzähllogik – oder ist sie operabel im Sinne einer ›Intellektualisierung‹ der einzelnen Filmeinstellung zum bildlichen Begriff, zur Metapher, zum Attraktionszentrum einer nicht-narrativen Argumentation, die nicht an die Einfühlung und Identifikationsbereitschaft des Zuschauers appelliert, sondern an sein Abstraktionsvermögen und seine Fähigkeit, Zusammenhänge zwischen Fragmenten herzustellen? Es ist diese historische Kontroverse, die eine Basistechnik der Filmproduktion – die simple Notwendigkeit, das Ganze des Films aus seinen Teilen zusammenzukleben – an einen zentralen ästhetischen Topos des 20. Jahrhunderts und der »klassischen Moderne« anschließt: an die Montageverfahren in der Literatur, der Malerei und des Theaters (Kreimeier 2001, S. 439; Herv. i. O.).

So zeigt die Montage-Debatte nun vor allem, dass der Film seinen Kinderschuhen entwachsen ist. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts ist das Medium nicht nur zur Massenattraktion geworden, sondern wird, über die Behauptung einer zwar sensationellen, aber doch auch billigen, ordinären oder gefährlichen Unterhaltung hinaus, als Kunstform wahr- und ernst genommen: Erste Filmtheorien reflektieren die Besonderheiten des neuen Mediums. Neben den genannten Überlegungen des russischen Filmregisseurs Eisenstein, die mit der »Montage der Attraktionen« (Eisenstein 1998) ein filmkünstlerisches Verfahren der Unterbrechung stark machen, das dem Publikum Räume zur Reflexion eröffnen soll, gehört auch Béla Balázs Buch *Der sichtbare Mensch* dazu. Die Schrift des ungarischen Filmkritikers erscheint 1924 und beschreibt den Film als Volkskunst, die in der Mentalität der Großstädter jene Rollen übernommen hat, die früher Mythen, Legenden und Märchen spielten. Hierin ist der Film keineswegs gering zu schätzen, sondern stellt vielmehr ein eigenständiges Kunstschaffen aus und dar. Dieses besteht für den Autor darin, dass der Film in einer visuellen Kultur und jenseits sprachlicher Begriffe die eigentliche Physiognomie des Menschen sowie die der Dinge aufdeckt und ihr wiederum Geltung verschafft. So erweist sich der Stummfilm als eine alles umfassende Weltsprache.

Diesen Enthusiasmus wird Rudolf Arnheim, dessen Buch *Film als Kunst* acht Jahre nach Balázs' Text publiziert wird, nicht teilen. Der Grund dafür ist die zwischenzeitlich erfolgte Einführung des Tonfilms, der Filmhandlung und Ton synchronisiert. Überzeugend gelingt dies erstmals 1927 mit dem Spielfilm *The Jazz Singer*. Nach Arnheim ist der Tonfilm eine Verwässerung des Ausdruckspotentials des Stummfilms, da er das Filmbild in seiner Autonomie beschränkt. Denn für den Autor liefert das Medium kein realistisches Abbild der Wirklichkeit, vielmehr treten »Weltbild und Filmbild« (Arnheim 2002, S. 24) unheilbar auseinander; der Film bildet die Realität nicht ab, sondern formt sie im und nach dem Blickwinkel der Kamera. Das ist seine Kunst und der »Filmkünstler« hat dies zu beachten, will er die Gesetze seines Mediums nicht missachten: Der Film als realistisches und doch anderes Sein der Realität darf sich weder zu weit von dieser entfernen noch zu nahe an diese heranreichen. Exakt das aber, meint Arnheim, geschieht im Tonfilm, der den Film nicht nur in die Welt der Sprache zurückholt, sondern ihn dort auch wieder auf seine scheinbare Abbildfunktion festlegt.

Ein anderer, weniger an der Ästhetik des Films, sondern an den wahrnehmungsphysiologischen sowie psychologischen Vorgängen des Filmsehens interessierter Autor ist der Psychologe Münsterberg. Sein Buch *The Photoplay* erscheint schon 1916 in den USA. Münsterberg fragt sich, warum der Film als Abfolge von Einzelbildern dennoch den Eindruck eines kontinuierlichen Ablaufs hervorruft. Die bisherige Erklärung der Forschung ist der sog. Nachbildeffekt: Erfolgt die Projektion der Bilder schnell genug (beim Film: 24 Bilder in der Sekunde), gehen, dank der Trägheit des menschlichen Auges, die Einzelbilder ineinander über. Doch erweitert Münsterberg diesen Gedanken, wenn er festhält, dass hier noch eine Eigenleistung des Bewusstseins hinzukommen muss; nicht nur die Technik oder die menschliche Physiologie allein bestimmen das ungewöhnliche Seherlebnis der Laufbilder, sondern diese werden maßgeblich im Bewusstsein erzeugt bzw. dort in ihrer Wirklichkeit (re-)konstruiert. So arbeitet die Rezeption an der »Realität« des Gezeigten wesentlich mit.

Demnach folgen dem Stimmengewirr der Kino-Debatte die Systematisierungsentwürfe der Theoretiker. Ihnen geht es darum, das neue Medium zu sichten, seine Eigenarten und Regelmäßigkeiten – Strukturen – festzustellen sowie es auch allgemein einzuordnen (z.B. von anderen Künsten abzugrenzen). Derart hervorgehoben und von der Vorstellung nur des »Vergnügungsautomaten« befreit, ist das Medium in der Gesellschaft angekommen: In Deutschland etwa steigt der jährliche Filmbesuch »1926 im Vergleich zu 1912 [...] auf 332 Millionen [...]. Die Zahl der Kinos erhöhte sich von 2446 im Jahr 1914 auf 3734 im Jahr 1925« (Garncarz 2010, S. 231). Neben der Unterhaltung dient der Film auch wissenschaftlichen Zwecken, hat Einfluss auf andere Künste, tritt selbst als Kunst auf und wird als solche wahrgenommen (vgl. z.B. die in Deutschland produzierten Filme *Der Student von Prag*, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Nosfe-*

ratu, *Metropolis*). Mehr noch: Bereits 1911 wird das erste Studio in Hollywood errichtet und der Name der Stadt verknüpft sich rasch und bis heute mit einer Filmindustrie (»Traumfabrik«) und Massenkultur, die weltweit Standards sowie Trends setzt. Showbusiness und Starsystem als in jeder Hinsicht professionelle Vermarktung von Filmproduktionen nehmen hier ihren Anfang.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass auch die Anfangsjahre des Films sowohl in ihren technischen Entwicklungen als auch den sie begleitenden Diskursen (von der Kino-Debatte bis zu den ersten Filmtheorien) keiner linearen Fortschrittslinie folgen. Nicht nur gibt es diverse internationale Parallelentwicklungen, aus denen sich die tragfähigen und weiterführenden Innovationen erst herauskristallisieren müssen. Auch die eigentliche Erfindung des Films bleibt im Dunkeln der Mediengeschichte. Das an die Präsentation der Lumières geknüpfte Datum ist dann ein nachträglicher Notbehelf, der mit den Koordinaten einer öffentlichen, allein dem Film gewidmeten Vorführung vor zahlendem Publikum immerhin die Einführung des Kinos als Spielstätte und spätere Institutionalisierung (Filmbusiness/-industrie) des Mediums markiert.

In den Diskursen zeigt sich die uns aus der Mediengeschichte mittlerweile bekannte Gemengelage aus Begeisterung, Ablehnung und Irritation, der Beschwörung von Chancen, Risiken und Gefahren samt den späteren Versuchen, dies gegen eine auch distanzierte, d.h. eher theoretisch reflektierte Beobachtung einzutauschen. Zu diesen diversen Tendenzen gehört es dann ebenso, dass die Politik beginnt, sich zunehmend für die Technik zu interessieren, d.h. sie, wie Pfemfert argwöhnt, als Propagandamittel zu nutzen. Beispielsweise entstehen während des I. Weltkriegs »Pseudodokus« die, aus Kriegsberichterstattematerial und nachgestellten Szenen zusammengeschnitten, der Bevölkerung das Geschehen auf den Schlachtfeldern »realitätsnah« präsentieren sollen (vgl. Krumeich 1994). Weiterhin werden Unterhaltungsfilm gedreht, um die Zuschauer wenigstens kurze Zeit von den Schrecken und Entbehrungen des Krieges abzulenken. Und am 4. Juli 1917 schreibt Erich Ludendorff: »Der Krieg hat die überragende Macht des Bildes und Films als Aufklärungs- und Beeinflussungsmittel gezeigt. [...] Auch für die fernere Kriegsdauer wird der Film seine gewaltige Bedeutung als politisches und militärisches Beeinflussungsmittel nicht verlieren« (Ludendorff 1917). Dieser Brief des Generals an das Kriegsministerium in Berlin hat weitreichende Folgen. Er führt zur Gründung der Universal Film AG, der UFA, deren Produktionsstätten und -strukturen auch der nationalsozialistischen Propaganda gute Dienste leisten werden. Nicht umsonst schreibt der Kultur- und Filmtheoretiker Siegfried Kra-cauer während des II. Weltkriegs im amerikanischen Exil ein einflussreiches Buch unter dem Titel *Von Caligari zu Hitler*. Wir werden darauf zurückkommen.

3. Phonograph/Grammophon

Die Stimme im Fokus

»Über Jahrhunderte hinweg«, so beschreibt der Medienhistoriker Wilke die Ausgangslage des folgenden Kapitels, »hat es die Menschheit nicht nur beschäftigt, realitätsgetreue Abbildungen herstellen, speichern und wiedergeben zu können. Der Wunschtraum, Töne, insbesondere die menschliche Stimme [...] zu konservieren und zu reproduzieren ist ebenfalls alt« (Wilke 2000, S. 324f.). Am 29. November 1877 nähert sich dieser Traum seiner Erfüllung: Der hier schon mehrfach genannte, vielseitige Erfinder und Unternehmer Edison skizziert ein Gerät zur mechanischen Aufnahme und Wiedergabe von Sprache oder Musik. Er nennt diesen Apparat *Phonograph*, also Schall- oder Klangschreiber, und lässt den Mechaniker John Kruesi ein Modell nach der Zeichnung bauen. Schon am Heiligabend desselben Jahres meldet Edison seine Erfindung, die mit Hilfe einer Nadel Töne auf eine mit Zinnfolie umwickelte Walze graviert, die dann auch wieder abgetastet/abgehört werden kann, zum Patent an. Es ist jetzt möglich, die menschliche Stimme aufzuzeichnen – bei seinem ersten Versuch soll Edison Verse des Kinderlieds *Mary had a little lamp* in die Maschine gesprochen haben – und der Erfinder stellt sich die künftige Nutzung seiner Innovation so vor: »Der neue Phonograph wird dazu dienen, Diktat aufzunehmen, Zeugnis vor Gericht abzulegen, Vokalmusik wiederzugeben, Fremdsprachen zu unterrichten« (Edison zit. n. Kittler 1986, S. 122). Einerseits. Andererseits ist man nun, will man einen Text festhalten, nicht länger allein auf die Schrift angewiesen. Vor allem diese Neuheit im Umgang mit Texten schätzt David Kaufmann, Theologe und Professor für Geschichte, 1889 folgendermaßen ein:

Wer der Bedeutung dieser Erfindung nachsinnt, der muss sogar auf den Gedanken kommen, dass sie recht eigentlich für die Blinden gemacht worden ist. Den springenden Punkt, das wahre Geheimnis ihres Wesens, erblicke ich darin, dass sie Schriftzeichen mit Umgehung des Auges wahrnehmbar gemacht, das Ohr lesen gelehrt und so den Geist und das Gedächtnis von der alleinigen Vormundschaft des Gesichtssinnes entbunden hat. Die Transsubstantiation von Schrift in Laut ist das Mysterium des Phonographen. (Kaufmann 2002, S. 29f.)

Indem nun auch die Ohren »lesen«, d.h. auf ein Aufzeichnungs- und Speichermedium zugreifen können, ist es mit der Flüchtigkeit des gesprochenen oder gesungenen Worts vorbei. Reden können konserviert, Opernarien für den wiederholten Genuss aufgenommen werden. In annähernd überzeugender Form gelingt dies aber erst mit Emil Berliners *Grammophon*, das Berliner 1887 patentierten lässt. Dabei ist das Grammophon nicht, wie der Phonograph,

Aufnahme- und Abspielgerät zugleich, sondern allein für die Tonwiedergabe konzipiert. Der in Hannover geborene, dann in die USA ausgewanderte Erfinder ersetzt dazu Edisons Walze durch Platten, die zunächst aus Zink, dann aus Schellack gefertigt sind. Sie werden ebenfalls durch eine Nadel abgetastet, erlauben aber ein verbessertes Hörerlebnis und lassen sich problemlos vervielfältigen. Der Schall kommt, wie bei Edisons Phonographen, aus einem Trichter, der sich schnell als Alleinstellungsmerkmal der neuen Technik etabliert – *His Master's Voice*: Das Porträt von Nipper, dem Hund des Malers Francis Barraud, der erstaunt in den Schalltrichter eines Phonographen blickt und lauscht, wird nicht nur zum Firmenlogo der 1898 durch Berliner gegründeten *Gramophone Company* (zuvor wurde der Phonograph allerdings durch ein Grammophon übermalt). Es avanciert auch zu einer bis heute gerne zitierten Ikone des Grammophonzeitalters. Kennzeichen und Sensation dieses Zeitalters ist es demnach, dass Nipper die Stimme nicht nur hört, sondern sie auch als die seines Herrn erkennt, obwohl dieser nicht leibhaftig zugegen ist – aus der Reproduktion der Stimme, so der Eindruck, spricht diese selbst.

Abbildung 3: *His Masters Voice*



Doch ist die Aufnahme und Wiedergabe der Stimme, folgen wir Kaufmann, nur eine Seite der Medaille. Die andere sieht der Professor in der »Transsubstantiation«, d.h. der Übersetzung bzw. besser: der Rückübersetzung, der Schrift in Rede. Ganze »Klassiker-Ausgaben« (ebd., S. 31), hofft der Autor, könnten so für den Phonographen bearbeitet und damit z.B. für Blinde besser zugänglich gemacht werden: »Wir werden dann eine Literatur haben, wie wir sie bisher auch nicht einmal zu ahnen vermocht haben: die Werke des Geistes, die sich selber vortragen« (ebd.). Die Werke tragen »sich selber« vor. Auch hier – wie schon bei Nippers Portrait – finden wir den Gedanken einer automatischen

Reproduktion, mit der sich Leben (Stimme) und Kultur (Klassiker) selbst in Szene setzen. Spitzt man Kaufmanns Argument nun weiter zu, wird mit dem Hörbuch die Schrift ganz überflüssig werden; die bislang lesende wird in Zukunft wieder eine hörende Menschheit sein, die mit dem Phonographen den »Schlüssel der Allwissenheit« (ebd.) in der Hand hat.

Zugleich beflügelt auch diese neue Technik die Phantasie nicht nur in solcher Hinsicht. Ein 1916 unter dem Pseudonym Mynona publizierter Text des Schriftstellers Salomo Friedlaender rückt die eher spukhafte Seite des Mediums in den Vordergrund: *Goethe spricht in den Phonographen* ist nicht nur der Titel, sondern auch die Handlung der Erzählung. Darin bedauert das »Bürgermädchen« Anna Pomke, »dass der Phonograph nicht schon um 1800 erfunden worden war!« Ich »hätte«, klagt sie dem Professor Abnossah Pschorr ihr Leid, »so gern Goethes Stimme noch gehört! [...] Ach, hätte er doch in einen Phonographen sprechen können!« (Mynona 2008, S. 289; alle Zitate) Pschorr, welcher der jungen Frau zugetan ist, verfällt daraufhin ins Grübeln, wie er deren Wunsch erfüllen kann. Nach einigen Überlegungen kommt er zu dem Schluss, dass

[i]mmer, wenn Goethe sprach, brachte seine Stimme [...] Schwingungen hervor [...]. Diese Schwingungen stoßen auf Widerstände und werden reflektiert, so dass es ein Hin und Her gibt, welches im Laufe der Zeit zwar schwächer werden, aber nicht eigentlich aufhören kann. Diese von Goethes Stimme erregten Schwingungen dauern also jetzt noch fort, und man braucht nur einen geeigneten Empfangsapparat, um sie aufzunehmen [...], um noch heutzutage Goethes Stimme lautwerden zu lassen. (Ebd.)

Mit dem Phonograph steht, wie Pschorr bemerkt, nun die nötige Apparatur bereit. Er und Pomke fahren nach Weimar, um Goethes Stimme hörbar zu machen. Im Arbeitszimmer des Goethehauses bauen sie die Apparatur auf und es gelingt tatsächlich: Goethe spricht zu Johann Peter Eckermann und in den Phonographen. Denn als die Walze abgespielt wird, ertönt eine Stimme – »[w]ie gesagt, mein lieber Eckermann« (ebd., S. 295) –, die über Newton, Schopenhauer, die Farbenlehre und anderes doziert. Zuletzt bleibt ein Schnarchen. Goethe schläft. Pomke ist zugleich begeistert und empört: »Wieviel hat uns dieser Eckermann unterschlagen!« (Ebd., S. 299)

In seinen berühmten *Gesprächen mit Goethe* hat dessen enger Vertrauter Eckermann also nicht alles veröffentlicht und der Phonograph füllt – scheinbar besser als jede Hermeneutik es könnte – die Lücken; die präzise Technik verschweigt nicht einmal, dass Goethe schnarcht. Auch hier also erweist sich der Phonograph der Schrift überlegen: Kein Wunder, es spricht ja die Stimme des Klassikers und Meisters selbst und nicht eine Folge von Buchstaben, die, wir wissen es seit Platon, durchaus unzuverlässig sein kann. Doch verbindet sich diese Authentizitätsfiktion in ihrer phantastischen Darstellung mit Elementen

des Spuks. Darin erscheint der Phonograph nicht allein als technisches Gerät zur Übertragung, Speicherung und Wiedergabe von Daten, sondern auch als parapsychologisches Instrument; indem er die Stimme eines Toten ertönen lässt, fungiert er zugleich als Mittel der Geisterbeschwörung. In diesem Sinne haftet der Nutzung des Mediums Unheimliches an: »Ja, man konnte sich des Grauens nicht erwehren, als man innen [im Apparat] undeutlich eine leiseste Flüstersprache zu vernehmen glaubte« (ebd., S. 295). Die fremdartige Flüstersprache ist demnach zunächst eine Spur aus dem Nichts. Erst nachträglich, wenn sie den Namen des Freundes aufruft – »[w]ie gesagt, mein lieber Eckermann« – wird das Grausen erträglich, weil angenommen (interpretiert) werden kann, dass es Goethe ist, der in den Phonographen spricht. Ganz ohne Hermeneutik geht es auch hier nicht ab. Bei aller tönenden Nähe schwingt doch eine Ferne mit bzw. erscheinen Stimme und Schrift nun wieder auf seltsame Weise verwandt.

Doch tun solche philologischen Spitzfindigkeiten dem Siegeszug des neuen Mediums keinen Abbruch. Mit der Einführung der Schellackplatte im Jahre 1897 verbessern sich Klangqualität und Haltbarkeit der Aufnahmen signifikant. Dabei konkurrieren Phonograph und Grammophon zunächst miteinander, da inzwischen auch die einfache Vervielfältigung der Tonwalze gelungen ist. Doch wird sich das handlichere Format der Schallplatte durchsetzen. Zugleich werden die Plattenspieler bedienungsfreundlicher, billiger und lauter in der Wiedergabe. Der Handantrieb der Geräte wird zunächst durch Federwerke, dann Elektromotoren ersetzt. 1902 nehmen der Tenor Enrico Caruso und der Pianist Salvatore Cottone zehn Arien für Berliners *Gramophone Company* auf. Sie gelten heute als die ersten wirklich zufriedenstellenden Grammophon-Aufnahmen und werden ein auch kommerzieller Erfolg.

Zugleich gibt es wiederholt Initiativen, Film und Grammophon zu kombinieren. Dabei wird entweder das Grammophon als Musikbegleitung zum stummen Film eingesetzt oder sogar versucht, beide Techniken direkt zu synchronisieren. 1906 erhält der Filmpionier Oskar Meßter ein Patent auf ein Verfahren, das Kinematograph und Grammophon mechanisch miteinander verbindet. Im selben Jahr werden in Deutschland 250.000 Grammophone hergestellt und 1,5 Millionen Schallplatten gepresst (vgl. Hiebel u.a. 1999, S. 640). Die neue Technik, die erstmals die Aufzeichnung, Speicherung und Wiedergabe von Tönen ermöglicht, hält Einzug in die Haushalte und wird mit der Einführung des Radios zum wichtigen Teil des Unterhaltungsrundfunks: »Die Schallplatte hat als Massenmedium entscheidend zur Verbreitung primär von Musik jedweder Art in Öffentlichkeit und Privatsphäre der Menschen beigetragen« (Wilke 2000, S. 326).

Exkurs über das Unheimliche – »Ur-Geräusch«

Von dem auch unheimlichen Eindruck, den das neue Medium hervorrufen kann, war eben bereits die Rede. Dabei teilt sich diese Öffnung hin zu einer anderen Seite sowohl der Faszination, die das Medium auslöst, wie auch des Mediums selbst bereits im Begriff mit, insofern dieser sich ebenso auf Praktiken der Parapsychologie beziehen lässt: »Medialität ist demnach ein kommunikativer Vorgang *und* eine Begabung« (Kümmel/Löffler 2002a, S. 557; Herv. i. O.). Bezüglich des letzteren sind Medien bekanntlich Personen, Räume oder Artefakte, die übersinnliche, auch spukhafte Erfahrungen haben, ermöglichen, vermitteln. Dass technische Medien in diesem Umfeld auftauchen, für es geeignet erscheinen oder auch in es hineinphantasiert werden können, zeigt nun nicht nur Friedlaenders Erzählung *Goethe spricht in den Phonographen*. Daher möchten wir diese Gelegenheit zu einem kurzen Exkurs nutzen, der einerseits diese Doppeldeutigkeit/Doppelbödigkeit des Medienbegriffs zwischen »Technik und Magie« (ebd., S. 556) kurz thematisiert, um andererseits und auf diesem Weg zu einer tatsächlich ungeheuren Dichtung im Kontext des Phonographen zu kommen.

So wie dem Phonographen traut man auch der Fotografie zu, mit Hilfe der Technik – hier: des Objektivs – übersinnliche Phänomene kenntlich zu machen. Ende des 19. Jahrhunderts bildet sich in spiritistischen Kreisen eine regelrechte »Geisterfotografie« heraus. Darin stehen die Möglichkeiten der Kamera, in Räume vorzudringen, die dem menschlichen Auge sonst unzugänglich sind, im Vordergrund. Doch geht es hier nicht, wie bei Benjamins Begriff des Optisch-Unbewussten, um zuvor kaum exakt wahrnehmbare oder übersehene Details der Wirklichkeit, sondern um die Dokumentation des Un-/Überwirklichen schlechthin: Geister sollten sich fotografisch »materialisieren« und nachweisen lassen.

Und auch der Film-Mythos, in dessen Zentrum der Lumière-Streifen des »einfahrenden Zugs« steht, erzählt eine unheimliche Geschichte, wenn er glauben machen möchte, dass die »Schattenbilder« des Films von den Zuschauern als lebensbedrohlich eingeschätzt wurden. Die Filmhistorikerin Lotte Eisner versetzt die Geschichte sogar in den Kontext des Dämonischen, wenn sie das Bewegungsbild der Lokomotive mit dem Vampir Nosferatu aus Friedrich Wilhelm Murnaus Verfilmung des *Dracula*-Romans vergleicht: »Und wie einstmals im Grand Café die Zuschauer sich unwillkürlich erschrocken auf ihren Sitzen zurückwarfen, weil Lumières in den Bahnhof einfahrende Lokomotive riesengroß auf sie zuzufahren schien, so kommt NOSFERATU als unheimliche Drohung auf uns zu und lässt uns zusammenschrecken« (Eisner 1979, S. 100f.; Herv. i. O.). In diesen Hinsichten haben technische Medien entweder eine besondere Affinität zur Geisterwelt, da sie in diese vordringen – sie bringen Tote zum Sprechen, machen Gespenster sichtbar – oder erscheinen

auch selbst als »dämonische Leinwand« (Eisner). Zur Debatte stehen darin Hypothesen zu einer Mediendynamik, die sich der Rationalisierung entzieht. Jenseits also der Befürchtungen bezüglich Reizüberflutung, Nachahmungstäterschaft oder des Sittenverfalls stellen diese Spekulationen die Frage nach dem *Rätsel* der Medien: Sind Medien technische Mittler und Werkzeuge? Oder sind sie auch Medien in einem doppelten Sinne, also ebenso Wege in ein Zwischenreich der Erfahrung des womöglich (ganz) Anderen?

Eine wahrhaft verstörende Antwort auf diese Frage gibt der 1919 entstandene Text eines Dichters, der mit einer Jugenderinnerung beginnt. Als Schüler macht Rainer Maria Rilke erstmals Bekanntschaft mit dem Phonographen:

Zur Zeit, als ich die Schule besuchte, mochte der Phonograph erst kürzlich erfunden worden sein. Er stand jedenfalls im Mittelpunkt des öffentlichen Erstaunens, und so mag es sich erklären, dass unser Physiklehrer, ein zu allerhand emsigen Basteleien geeigneter Mann, uns anleitete, einen derartigen Apparat aus dem handgreiflichsten Zubehör geschickt zusammenzustellen. (Rilke 1996, S. 699)

Die Schüler bauen nun aus Pappe, den Borsten einer Kleiderbürste, einer Walze, die mit Kerzenwachs überzogen wird und einer Kurbel das Gerät zusammen und nehmen es in Betrieb. Dabei bleiben dem jungen Rilke weniger die Töne aus dem Trichter als vielmehr »jene der Walze eingeritzten Zeichen« (ebd., S. 700) im Gedächtnis.

Jahre später, so erzählt der Text weiter, lebt der Autor bereits in Paris und besucht die Anatomie-Vorlesungen der *École des Beaux-Arts*. Dort bewundert er insbesondere die Teile sowie den Aufbau des menschlichen Skeletts, wobei ihm vor allem der Schädelknochen ins Auge fällt. Dieses Interesse geht so weit, notiert Rilke, dass »ich mir einen Schädel anschaffte, um nun auch so manche Nachtstunde mit ihm zuzubringen« (ebd., S. 701). Dabei wird im flackernden Schein der Kerze »die Kronen-Naht ganz auffallend sichtbar« (ebd.), also jener Teil des Schädeldachs, wo die Knochen, die beim Säugling noch unverbunden sind, durch *Suturen* (Nähte) zusammengehalten werden. Diese Nähte bilden verknöcherte, gezackte Bahnen, die sich über den Schädel ziehen. Das vor Augen überfällt den Dichter die Erinnerung an die »Spuren, wie sie einmal durch die Spitze einer Borste in eine kleine Wachsschale eingeritzt worden waren« (ebd.), d.h. an die Tonspuren auf der Walze des Phonographen aus dem Schulunterricht. Wieder vergeht die Zeit, in der Rilke sich diese »unvermittelt wahrgenommene Ähnlichkeit« (ebd.) wiederholt aufdrängt, um ihn schließlich zu einer Phantasie zu beflügeln, deren Monstrosität der Autor wohl anerkennt: »Ich«, schreibt er, habe sie »nie anders, als mit dem strengsten Misstrauen behandelt« (ebd.). Woran aber denkt Rilke? Was überkommt ihn in »eigensinnige[r] Wiederkehr« (ebd.)? Dies:

Die Kronen-Naht des Schädels [...] hat – nehmen wirs an – eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Zylinder des Apparates eingräbt. Wie nun, wenn man diesen Stift tauschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammte, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes –, gut: sprechen wirs nur aus: eben (z.B.) die Kronen-Naht wäre –: Was würde geschehen? Ein Ton müsste entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik...

Gefühle –, welche? Ungläubigkeit, Scheu, Furcht, Erfurcht –: ja, welches nur von allen hier möglichen Gefühlen? verhindert mich, einen Namen vorzuschlagen für das Ur-Geräusch, welches da zur Welt kommen sollte... (ebd., S. 702).

Wie also wäre und was ist es, wenn die Nadel eines Phonographen nicht über die Tonwalze, sondern die Schädelnaht geführt, d.h. diese abhören würde? Der Ton der Kronen-Naht: Was schwingt da mit oder was käme aus dem Schalltrichter? Ein bloßes Kratzen? Oder mehr? Vielleicht sogar *His Master's Voice*?

Rilke ist sich nicht sicher. Der Dichter schreckt zurück und es herrscht Sprachlosigkeit. Namenlos muss bleiben, was ein »Ur-Geräusch« sein könnte, nämlich eine in den menschlichen Schädel eingegrabene Tonfolge, die niemand komponiert und eingeritzt hat. Für das Ur-Geräusch gibt es keine Noten und kein Notenpapier, sondern nur die unmittelbare Einschreibung einer Spur: »Eine Schrift ohne Schreiber also, die denn auch nichts anderes archiviert als das unmögliche Reale am Grund aller Medien: weißes Rauschen, Ur-Geräusch« (Kittler 2003, S. 382).

Am Grund der Medien, lässt sich Rilke zunächst mit Kittler lesen, wartet nur weißes Rauschen, d.h. weder eine mediale Glückseligkeit noch ein höllischer Abgrund. Spätestens hier also laufen die Unheils-/Heilserwartungen sowohl der »Apokalyptiker« als auch der »Integrierten« ins Leere. Denn einerseits bezeichnen die Begriffe des italienischen Semiotikers Umberto Eco (Eco 1989) jene Vertreter einer Medieneuphorie, die in der Ankunft vor allem neuer Techniken immer schon einen Segen der Menschheit erblicken, andererseits sind diejenigen gemeint, die dasselbe immer schon für den Weltuntergang halten. Das Ur-Geräusch aber bietet dazu keinen Anlass, da es weder das eine noch das andere beglaubigt. »Hinter« den Medien lauert nicht die Stimme eines Herrn, der diese Techniken für einen übergeordneten Masterplan nutzt, der die User zu bloßen Marionetten degradiert.

Nichtsdestoweniger bleibt in Rilkes Kombination des Phonographen mit dem menschlichen Schädelknochen ein Unheimliches bestehen, das, so kann man sagen, das Verhältnis der Menschen zu den (ihren) Medientechniken illustriert. Denn zum einen und trotz aller Abwegigkeit des Gedankenexperiments erscheint darin der Knochen mit seiner Naht doch für den Einsatz der Phonographennadel vorbereitet, während diese sich als ebenso passgenau erweist. Zum anderen aber deutet der Text auf einen Rest, ein Monströses des

Aktes selbst, das sich – nun mit McLuhan – auch so beschreiben lässt: »Medien und Techniken [...] stellen gewaltige kollektive Eingriffe dar, die ohne antiseptische Mittel am Körper der Gesellschaft vorgenommen werden.« Folglich »muss mit der Unvermeidlichkeit einer Infektion während der Operation gerechnet werden« (McLuhan 1994, S. 107). Obwohl also Menschen und Medien in der Routine des täglichen Lebens tatsächlich zusammen- und sogar miteinander verwachsen, gehen sie in dieser Verbindung doch nicht ineinander auf. Es bleibt daher weiter abzuwarten, ob die »Operation« erfolgreich verlaufen wird.

Nicht zuletzt in diesem Sinne erscheint der Phonograph wie auch Fotografie und Film für die Zeitgenossen als eine Technik, mit der sich die Natur oder das Leben selbst überträgt bzw. auf-/abzeichnet sowie sich zugleich abspeichert. Damit ist nun sowohl die Sensation dieser neuen Medien als auch deren Unheimliches angesprochen: Endlich scheint es gelungen, die »Sachen selbst« sogar als »Bewegungs-Bild« zu erfassen, d.h. die Umwege über den Text oder das gemalte Bild auszuschalten – es entstehen Bilder, die kein Mensch gezeichnet hat und es werden Klänge laut, die eine Stimme noch über den Tod hinaus existieren lassen. Darin werden Seiten der Wirklichkeit wahrnehmbar, die zuvor so noch niemand gesehen oder gehört hat.

Doch tauchen damit auch jene Fragen auf, welche die Begeisterung über den Fortschritt dämpfen: Wo bleibt der Mensch in diesem Spektakel? Wo seine Künste? Was können Menschen, das Maschinen nicht ebenso und sogar besser können? Und wohin führen diese neuen Verfahren bzw. wem bringen sie Vor-, wem Nachteile? Das sind innerhalb der Geschichte der Mediendiskurse nun nicht nur neue Fragen. Doch werden sie angesichts der neuen Realitäten verstärkt gestellt: »Mit der technischen Ausdifferenzierung von Optik, Akustik und Schrift, wie sie um 1880 Gutenbergs Speichermonopol sprengte, ist der sogenannte Mensch machbar geworden. Sein Wesen läuft über zu Apparaturen« (Kittler 1986, S. 29). Dies ist der unheimliche Eindruck, der in den Diskursen um die Technologien der Selbstaufzeichnung mitschwingt bzw. in seiner vielleicht unheimlichsten Form aus Rilkes *Ur-Geräusch* spricht.

»GLOBALES DORF« – ÜBERTRAGUNGEN, MASSENMEDIEN (20. JAHRHUNDERT)

1. Funk

Für den Medientheoretiker McLuhan beginnt mit dem Radio eine neue Epoche, da, so formuliert er in *Understanding Media*, die Welt erstmals »auf den Dorfmaßstab« (McLuhan 1994, S. 463) zusammenschrumpft. Dabei basiert die neue Technik auf dem Phänomen elektromagnetischer Wellen, das der

Physiker James Clerk Maxwell schon Mitte des 19. Jahrhunderts systematisch beschrieben hatte. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts beginnen nun die Radiowellen den Globus zu umkreisen und alle, die ein Empfangsgerät besitzen oder Zugang zu einem solchen haben, können hautnah dabei sein. Das »globale Dorf« kündigt sich an. Doch fällt auch diese Innovation keineswegs vom Himmel, sondern zweigt sich von einer Technik ab, auf welche die andere Bezeichnung für das Radio – Rund- bzw. Hörfunk – auch direkt hindeutet: dem Funk. Blicken wir also noch einmal kurz in das 19. Jahrhundert zurück.

Die Funktechnik erlaubt die drahtlose Übertragung von Signalen mit Hilfe modulierter elektromagnetischer Wellen. Als es Heinrich Hertz im November 1886 gelingt, Maxwells Theorie elektromagnetischer Wellen experimentell nachzuweisen, entdeckt er das Übermittlungsprinzip des neuen Verfahrens. Für dieses benötigt werden Geräte (Sender), die, indem sie solche Wellen nutzen, Signale erzeugen und absetzen, die dann durch Empfänger lokalisiert und aufgenommen werden können. Solche »Funksprüche« breiten sich kreisförmig (radial) und in Lichtgeschwindigkeit aus. Darin leitet sich der Name der Technik von den elektrischen Funken her, die im Sender erzeugt werden, um die gewünschten Wellen zu liefern. Verbessert werden diese Funkensender erst durch den von Valdemar Poulsen 1903 konstruierten Lichtbogensender, der auch die Funkübertragung von Sprache gestattet. In der Frühzeit des Funks dient daher der Morsecode zur Übermittlung von Nachrichten, d.h. ein konstantes Signal wird, entsprechend dem von Samuel Morse patentierten »Morse-Alphabet«, ein- und ausgeschaltet. Nach ersten Erfolgen des russischen Physikers Alexander Popow schafft es dann der Techniker Guglielmo Marconi, per Funk auch große Distanzen zu überwinden: 1899 überbrückt er den Ärmelkanal, zwei Jahre später den Atlantik: Am 12. Dezember 1901 wird der Buchstabe S des Morsealphabets von England nach Neufundland gesendet. Marconi verwendet dazu eine Senderschaltung, die auf den Physiker Ferdinand Braun zurückgeht. Sie ermöglicht erst die enorme Reichweite, sodass das gelungene Experiment dem Techniker wie dem Physiker 1909 den Nobelpreis einbringt. Zugleich erweist sich der Italiener, der als junger Mann durch die Physik-Aufnahmeprüfung für das Studium gefallen war, als cleverer Geschäftsmann, der die neue Technik auch im großen Stil zu vermarkten weiß.

Dabei liegen deren Vorteile auf der Hand, da nun zur Übertragung von Nachrichten nicht mehr Kabel verlegt oder Drähte gespannt werden müssen: »Im Zeitalter des Imperialismus, in dem alle europäischen Staaten immer umfangreichere Kolonialreiche aufbauen wollten, war die Nachrichtenverbindung zwischen Kolonien und Mutterländern ein strategisches Problem ersten Ranges« (Dussel 2004, S. 20). Doch bietet der Funk nicht nur hier eine mögliche Alternative. Die Seefahrt und das Militär interessieren sich ebenfalls für ihn. Und so hat auch der Passagierdampfer *Titanic* ein Funkgerät an Bord und setzt damit am 15. April 1912 jenen Notruf ab, der Stunden später die *Carpathia* an

den Unglücksort führt, um die Überlebenden der Katastrophe zu bergen. Zugleich aber steht der Untergang der *Titanic* für ein Funk-Desaster. Denn da sich mehrere Funk-Stationen gegenseitig stören, werden Falschmeldungen verbreitet, die von einer vollständigen Rettung der Schiffsbrüchigen auch dann noch berichten, als »die Titanic bereits als Sarg für 1500 Menschen auf dem Meeresgrund liegt« (Hagen 2005, S. 181). Die Konsequenz daraus ist die Einführung einer einheitlichen Seenotfrequenz sowie die endgültige Einigung auf einen einheitlichen Rettungsruf: SOS.

Während des I. Weltkriegs entwickelt sich der Funk mehr und mehr zu einem wirksamen Mittel der militärischen Führung. Mit ihm können nicht nur Truppenverbände schnell und effektiv befehligt werden, er passt auch hervorragend zu den modernen Waffen, die im Weltkrieg erstmals eingesetzt werden (Flugzeuge, U-Boote). Zwar können die sich frei ausbreitenden Funkwellen durch feindliche Empfänger abgehört werden, doch lässt sich das Problem mit Hilfe von Verschlüsselungscodes teilweise lösen. Zugleich steigt die Kurve der zur Nachrichtentruppe eingezogenen Soldaten steil an. Sie lernen eine Technik kennen und bedienen, die, das sollte sich zeigen, zu mehr als nur der Absendung und Verbreitung von Befehlen oder dem Abfragen der Gefechtslage geeignet war. Inwiefern?

›Funkerspuk‹

Auf deutschem Boden liegt die Fernmeldehoheit seit 1871 in den Händen des Reiches bzw. spätestens seit 1902 in denen der Reichspost. Das betrifft auch die Errichtung von Aufgabe- und Aufnahmestellen der Nachrichtenübermittlung. 1908 wird das Gesetz auf den Funkverkehr ausgedehnt. In der Konsequenz ist die staatliche Überwachung auf dem Gebiet des Fernmeldewesens umfassend begründet und fixiert. Mit dem Ende des Krieges und dem Kollaps des Kaiserreiches lockert sich jetzt die Einbettung des Mediums in die Kanäle der Macht und Kontrolle. Denn der Zusammenbruch gestattet es einer Gruppe erfahrener Spezialisten, Sendungen auf eigene Rechnung abzusetzen: »An Alle!«, so lauten die ersten Worte der Meldung, mit welcher der Berliner Arbeiter- und Soldatenrat am 9. November 1918 seinen Erfolg verkündet: »An Alle! Hier hat die Revolution einen glänzenden, fast ganz unblutigen Sieg errungen« (Funkspruch zit. n. Dussel 2004, S. 22). Weiter fordert der ›Zentral-soldatenrat der Funker‹ die Mannschaften der Funktruppe auf, sich in den Dienst einer Zentralfunkleitung zu stellen, um den Auf- und Ausbau eines autonomen Informationsnetzes zu gewährleisten und aufrechtzuerhalten. Damit ist das Monopol der Reichspost durchbrochen. Mehr noch: Obwohl die Adresse des Funkspruchs »An Alle!« faktisch nur wenige, eben die Funker, erreichte, weitet sie doch den zuvor sorgfältig limitierten und überwachten Horizont des Funkverkehrs – ›An Ausgewählte‹ – ins Allgemeine aus; das Mittel

der militärischen Führung und des Befehls, dessen Problem vor allem und immer schon die Abschottung der Botschaft gegen das Ohr des Feindes war, wird von diesem Hindernis befreit bzw. gemäß seiner offenen Reichweite eingesetzt. Auf diese Weise macht solcher »Missbrauch von Heeresgerät« (Kittler 1986, S. 149) primär deutlich, wozu das Medium seine Nutzer prinzipiell befähigt – es gestattet, sich gegen die Absicht der Auswahl ›an Alle‹ zu wenden.

Auf diese Situation des Verlusts ihrer Kontrolle reagiert die neue Reichsregierung mit der Einsetzung einer ›Reichsfunkkommission‹, die den Funkbetrieb vorläufig organisieren soll. Diese wird schließlich in Gestalt der ›Reichsfunk-Betriebs-Verwaltung‹ (RFBV) etabliert. Auf Betreiben ihres Leiters, des einstigen Telefunken-Ingenieurs und Soldaten der Nachrichtentruppe Hans Bredow, unterstellt sich die RFBV im April 1919 dem Reichspostministerium. So ist das Fundament, auf dem in Deutschland das Radio aufbauen sollte, errichtet. Dennoch: Indem die revolutionären Soldaten das scheinbare Defizit der Funktechnik, deren Offenheit, zum Vorteil wandeln, erlaubt der »Funkerspuk« (Bredow) einen ersten Blick auf einen auch zukünftigen Zwiespalt des Mediums: »Schlaglichtartig beleuchtet [er] eine Alternative zu der tatsächlich eingetretenen Entwicklung, die vielleicht zu einer ganz anderen, unabhängigeren, politisch weniger gegängelten Art von Rundfunk hätte führen können« (Dussel 2004, S. 25). Sowie: Auf der Seite der »konservativen und staatsstreuen Beamtenschaft [...] blieb dieser ›Spuk‹ noch lange das abschreckende Beispiel für die jederzeit drohende Gefahr einer nicht-staatlichen Verfügung über den Rundfunk und die drahtlosen Dienste« (Hagen 2005, S. 68). Neben ökonomischen und juristischen Erwägungen steht darin die Warnung vor einer Gegenöffentlichkeit zur Debatte, die, da sie sich auf direktem Wege selbständig vernetzt und unterrichtet, die offizielle Definitionshoheit aushöhlt. So gilt es, die Ordnung schnell herzustellen. Die Hypothek allerdings bleibt – das Medium lässt sich auf keiner der Seiten festlegen und ist trotzdem nicht neutral, da es Grenzen aufbaut *und* überschreitet. Indem sich der Rundfunk als »unendlich perpetuierte[r] Funkspruch ›An alle‹« (Jungen 2002, S. 48) in genau jenem Spannungsfeld verortet, meint, beinhaltet und umfasst er immer und mindestens zweierlei: die Ordnung wie deren Unterbrechung, das Diktat wie die freie Meinungsäußerung, die Präsenz wie deren Entzug, die Elite der – in welcher Hinsicht auch immer – beteiligten Insider wie die zerstreute Öffentlichkeit der anonymen Amateure und Hörer ›da draußen‹.

2. Hörfunk

»Radio - live transmission«

Am Weihnachtsabend 1906 gelingt Reginald A. Fessenden die erste Radiosendung der Geschichte. Der gelernte Elektriker und Professor für Elektrotech-

nik, der zuvor bereits erfolgreich mit Sprechfunk experimentiert hatte, liest aus der Bibel, singt und spielt Violine. Seine Sendung erreicht noch die Schiffe vor der amerikanischen Küste. Bis zu den ersten regelmäßigen, mehrstündigen und öffentlichen Radioprogrammen wird es allerdings noch dauern: Ab März 1914 sendet ein aus dem Franzosen Raymond Braillard und dem Belgier Robert Goldschmidt bestehendes Team ein ständiges Programm aus dem Schloss des belgischen Königs in Laken. Mit Beginn des I. Weltkriegs geht der Betrieb jedoch abrupt zu Ende. 1919 installiert der Niederländer Hanso Idzerda in Den Haag eine öffentliche Rundfunkstation. Er überträgt Konzerte und kündigt seine Sendungen in der Tagespresse an. In den USA startet das offizielle Unterhaltungsradios am 2. November 1920 in Pittsburgh. Mit Erfolg: »[D]anach war der Markt geradezu explodiert: Bis Jahresende gab es bereits dreißig Lizenznehmer [...]. Und die Nachfrage an Empfangsgeräten war so gewaltig, dass die Sendungen zunächst einmal nur aus dem Geräteverkauf finanziert werden konnten« (Dussel 2004, S. 28). In der Folge kann Bertolt Brecht von einem »förmlichen Radio-Hurrikan« sprechen, der in Amerika »an der Arbeit war« (Brecht 1967, S. 119).

In Deutschland erlebt der Hörfunk seine Premiere für »Alle«, d.h. im Unterschied zu zuvor durchgeführten Versuchssendungen sowie dem bereits existierenden »Wirtschaftsrundspruch« für eine eng begrenzte Klientel (Banken und große Unternehmen), am 29. Oktober 1923. Um 20 Uhr geht die »Radio-« und spätere »Funk-Stunde« Berlin als erste von nachher diversen regionalen Gesellschaften mit einer einstündigen Übertragung auf Sendung. Gesendet werden zur Eröffnung des »Vergnügungs-Rundfunks« ein Konzert und die Nationalhymne. Die Presse der Hauptstadt nimmt davon eher am Rande Notiz. Zu übermächtig ist das sonstige Tagesgeschäft der von politischen Unruhen, Inflation und Arbeitslosigkeit gebeutelten Weimarer Republik: »Die offizielle Einführung des Radios [...] geschah an einem Tag, an dem weiterhin 50 Prozent der Arbeiter arbeitslos war, ein Kilo Brot 5000 Millionen Mark kostete, gerade der Hamburger Arbeiteraufstand blutig niedergeschlagen war« (Hagen 1991, S. 257).

Der Ausweitung der Apparatur tut das gleichwohl keinen Abbruch. In kurzer Folge gründen sich regionale Rundfunk-Gesellschaften im gesamten Reichsgebiet (vgl. Dussel 2004, S. 30-34). So ist der Hörfunk flächendeckend installiert. Doch sorgt sich die Post ob ihres Einflusses auf die Strukturen des Mediums und drängt auf die Einrichtung einer gemeinsamen »Reichs-Rundfunk-Gesellschaft mbH«, in der die Post 51 % der Anteile hält. Als »Rundfunkkommissar des Reichspostministers« übernimmt Bredow deren Spitze. Damit stellt sich die Lage drei Jahre nach der Premiere so dar: Die Reichspost ist mit allen technischen, wirtschaftlichen und organisatorischen Aufgaben befasst, das Innenministerium kümmert sich im Verein mit den Ländern um die Programminhalte: »Das Medium war sozusagen auf dem Verordnungswege

mit der Sicherung des staatlichen Primats durchgesetzt worden« (Wilke 2000, S. 332). Was aber bietet es, als solches, seinen Hörern?

Von Beginn an sind die Radioverantwortlichen und -macher darum bemüht, den Hörfunk als *Kulturfaktor* zu etablieren. Dazu gehört, so meinen sie, dass sich das Radio – besser: dessen Programm – aller weltanschaulichen Differenzen enthalten soll:

Vor allen Dingen [verkündet Bredow] fasst er [der Rundfunk] die durch politische und religiöse Unterschiede getrennten Volksklassen zu einer an Zahl unbeschränkten, geistig verbundenen Hörgemeinde zusammen und wird so vielleicht mit dazu berufen sein, Trennendes zu beseitigen, Gemeinschaftssinn und Staatsgedanken zu kräftigen und letzten Endes der ersehnten Volksgemeinschaft die Wege ebnen. (Bredow zit. n. Dussel 2004, S. 52)

Und so wird der Plan Wirklichkeit: Das Programm der Radiosender zeichnet sich durch ein Übergewicht an Kultur und Unterhaltung aus. Aufs Ganze gesehen, bleibt diese Verteilung der Bereiche durch die Zeitspanne der Weimarer Republik konstant: 60 % des Angebots stehen für Kultur und Bildung, 30 % sind der Unterhaltung gewidmet und nur 10 % werden informierenden Sendungen zugestanden (vgl. Lersch 2001, S. 462). Gesendet werden daher vor allem Live-Übertragungen von Konzerten oder Opern, Theateraufführungen, Vorträgen und Sportereignissen: »Tatsächlich war der Rundfunk anfangs nicht mehr als [eine] auf das Akustische reduzierte (Fern-)Vermittlung [...], die eben den Vorteil hatte, dass sie dem Zuhörer die Anwesenheit am Ort des Geschehens ersparte« (ebd., S. 460). Doch gewinnt das Programm *peu à peu* an Vielfalt. Schriftsteller und andere Kulturschaffende werden für die Mitarbeit am Hörfunk gewonnen und es ist bald möglich, dort auch politische Inhalte zu platzieren. Indes gibt es dabei offensichtlich Tendenzen: »Die Forderung nach Abwesenheit von Politik im Programm scheint nicht für sogenannte »nationale« Themen gegolten zu haben« (Dussel 2004, S. 60). Mithin bleibt das staatstragende Element des Rundfunks jederzeit ein, nämlich *der* Eckpfeiler einer Nutzung – Produzenten wie Rezipienten – des neuen Mediums.

Von da aus erobert das Radio als, wie Brecht es nennt, »akustische[s] Warenhaus« (Brecht 1967, S. 128) mit den Schwerpunkten Kultur und Unterhaltung den Alltag seiner Hörer. Die Zahl der Teilnehmer steigt trotz fehlerhafter Technik und zunächst hoher Gerätepreise und Gebühren (zwei Reichsmark monatlich) sprunghaft an. Während sie 1924 noch bei ca. 1500 Hörern liegt, verzeichnen die Statistiken 1925 schon eine Million, 1929 schon etwa drei Millionen und drei Jahre später über vier Millionen Hörer (vgl. Wilke 2000, S. 337f.). Verbesserte – 1924 werden auf der Deutschen Funkausstellung erste Röhrengeräte gezeigt – und sogar transportable Radios tragen zu dieser Entwicklung bei. Sie sind nun mit Lautsprechern ausgerüstet, sodass den Sendun-

gen nicht nur konzentriert über Kopfhörer, sondern ebenso beiläufig z.B. bei der Hausarbeit gelauscht werden kann.

Ist das Radio damit beim Publikum – bei ›Allen‹ – angekommen? Wurde das Ziel der Radioverantwortlichen, den Riss in der Historie des Mediums (›Funktorspuk‹) nachhaltig zu schließen, d.h. den Rundfunk zu einer staatsnahen Einrichtung wider die Absichten einer Übernahme ›von unten‹ zu etablieren, verwirklicht? ›Ja‹ und ›nein‹. Einerseits ist die Karriere des Radios zu einem populären Medium eine Geschichte des Erfolgs, die sich anhand des Anstiegs der Hörerzahlen direkt belegen lässt. Andererseits ist diese Geschichte in hervorragender Weise durch Strategien der Abschottung geprägt. Dort geht es von vornherein darum, ein zerstreutes, im Ganzen unübersichtliches Publikum dennoch zu erfassen. ›An Alle‹? Das ist wohl möglich – aber nur nach Maßgabe der Wenigen. Ein Anzeichen dieser Kontrolle ist ein Programm, das zugleich ein Filter ist. Mit ihm wird versucht, die ›Neutralität‹ des Mediums zu vollstrecken und zu behaupten. So hat der ›Funktorspuk‹, obwohl gebändigt, dennoch seine Spuren hinterlassen. Gleichzeitig wird die propagierte Nähe des Hörfunks zu dessen Nutzern als Versuch, ihn gegen politische Differenzen zu immunisieren, von der Hörerschaft als Ferne, als Entmündigung wahrgenommen.

Radiodebatten

Die Vorteile des neuen Mediums werden von den Zeitgenossen schnell erkannt: »Die *Stärken des Rundfunks*«, schreibt 1924 Ludwig Kapeller, Chefredakteur der Zeitschrift *Funk*, »sind ohne weiteres klar: die Raschheit der Nachrichtengebung und die unerhörte Möglichkeit, ohne Zwischenhilfsmittel (Druck, Verteilung, Zeitgebundenheit) einen fast unbegrenzten Zuhörerkreis zu erreichen« (Kapeller 2002, S. 159f.; Herv. i. O.). Wer also eine Theateraufführung oder eine Sportübertragung im Radio live verfolgt, ist dabei, ohne im Schauspielhaus oder Stadion sitzen zu müssen. Und auch die Nachrichten bringt der Rundfunk tagesaktuell nach Hause. Kapeller: »Ein Beispiel dieser nie erreichten Raschheit vom letzten Wahlsonntag: aus Breslau wird ein Wahlergebnis drahtlich übermittelt, ein oder zwei Minuten später wissen es Zehn- oder Hunderttausend« (ebd.). Das ist die eine Seite. Die andere liegt in der offenen Reichweite der Radiowellen: Prinzipiell kann jede und jeder mithören.

Brechts sogenannte »Radiotheorie« (vgl. den ausführlichen Kommentar auf den Seiten 234-241) formuliert dies jedoch mit beißender Ironie: »Es war ein kolossaler Triumph der Technik, nunmehr einen Wiener Walzer und ein Küchenrezept endlich der ganzen Welt zugänglich machen zu können« (Brecht 1967, S. 119). Demnach sieht der Dichter das Besondere der Innovation sehr wohl, kann sich aber nicht recht darüber freuen. Warum? »Nachkommen- de Geschlechter«, so blickt Brecht in die Zukunft, »hätten dann die Gelegen-

heit, staunend zu sehen, wie hier eine Kaste dadurch, dass sie es ermöglichte, das, was sie zu sagen hat, dem ganzen Erdball zu sagen, es zugleich dem Erdball ermöglichte, zu sehen, dass sie nichts zu sagen hatte« (ebd., S. 121). Der Hinweis auf die »Kaste« bringt es an den Tag. Für Brecht ist das Radio keine »wirklich demokratische Sache« (ebd.) und wird es auch so lange nicht werden, wie es ein »reiner Distributionsapparat« in den Händen der »Bourgeoisie« (ebd., S. 129 und 120) bleibt. Folgen wir Brecht, ist die modernste Technik dann eine »unausdenkbar alte Einrichtung« (ebd., S. 119), wenn sie bestehende Verhältnisse lediglich befestigt, statt sie zu verändern – die (Radio-)Bourgeoisie hat nichts außer dem zu sagen, was sie immer schon sagt. In der Folge ist auch nicht das Medium an sich schlecht, sondern dessen Nutzung bzw. Programm als Diktat »von oben«. Hier möchte der Autor Abhilfe schaffen, d.h. den Rundfunk zu einem »Kommunikationsapparat« (ebd., S. 127) umfunktionieren, der seinen Namen verdient. Nicht also soll das Publikum vor den Lautsprechern nur berieselt und damit von den eigenen Interessen abgelenkt sowie im eigenen Heim ruhig gestellt werden. Vielmehr gilt es, die Zuhörer im Sinne des Kommunikationsapparats zu aktivieren, sie zu »Produzent[en]« (ebd., S. 126) zu machen: »Der Rundfunk muss den Austausch ermöglichen« (ebd., S. 130). Genau das aber als Möglichkeit einer Radionutzung auch »von unten« ist, wir wissen es bereits, jenes Schreckgespenst, das die Radioverantwortlichen im »Funktorspuk« verfolgt, und das sie daher bestrebt sind, auszutreiben. Brecht erkennt diese Strategie der Kanalisierung genau und will ihr ein »Kanalsystem« (ebd., S. 129) entgegensetzen. Folglich spart er nicht mit »Vorschläge[n] für den Intendanten des Rundfunks« (ebd., S. 121): mehr Live-Sendungen mit politischem Inhalt, mehr Experimente, um zu radiospezifischen Formaten zu kommen, mehr Radiokunst, welche die Zuhörer irritiert (aktiviert), statt sie durch Spannung nur zu fesseln (Brecht denkt hier an seine epische Dramatik). Damit könnte, meint der Dichter, das Publikum aus seiner Konsumhaltung aufgescheucht und für die Produktion interessiert werden: Das ist »die natürliche Konsequenz der technischen Entwicklung« (ebd., S. 134) und so kann diese dem Aufbau einer »anderen Ordnung« (ebd.; Herv. i. O.) dienen.

Dabei ist Brecht mit seiner Forderung nach mehr politischen Inhalten im Programm des Hörfunks keineswegs allein. Auch die Arbeiter-Radio-Bewegung zielt in diese Richtung (vgl. im Folgenden Dussel 2004, S. 46-48). Sie konstituiert sich bereits im April 1924 mit der Gründung des »Arbeiter-Radio-Klub Deutschland«. Zu dessen erklärten Absichten gehört es, im Rundfunk nicht einfach eine Bildungs- und Unterhaltungsmöglichkeit, sondern ein Mittel für den Klassenkampf zu nutzen. Neben der Forderung nach einem eigenen Sender für die Arbeiterorganisationen spricht er sich deshalb für einen größeren Einfluss der Arbeiter auf die Programmgestaltung, also für ein Radio »von unten« aus. Doch bleiben die diesbezüglichen Vorschläge, verglichen mit Brechts Ansätzen, konventionell. Weder sollen dem Medium spezifische noch

interessante Effekte abgewonnen werden. Es wird allein als effektives Vehikel der Proklamation und besseren Verbreitung des Parteiprogramms gesehen.

Darüber hinaus finden sich in den Radio-Debatten auch bereits bekannte Positionen der Medienkritik. Der Religionsphilosoph Johannes Maria Verweyen vereinigt sie 1930 unter dem Schlagwort »Radioitis« (Verweyen 2002, S. 454): »Neben der Entwicklung der Verkehrstechnik in Eisenbahn, Luftschiff und Flugzeug ist offensichtlich die Radiotechnik von größter Bedeutung im Leben der gegenwärtigen Kulturmenschheit« (ebd.). Dabei hat sich jedoch »eine Art Störung des Gleichgewichts« eingestellt, die, zitiert der Autor den »Volksgeist«, als »Drehkrankheit« bezeichnet werden kann (alle Zitate ebd.; Herv. i. O.). Gemeint ist das, wie man heute sagen würde, »Zappen« oder »Switchen« durch das Senderspektrum als schnelles Drehen am dafür vorgesehenen Regler des Geräts. Nach Verweyen äußert sich in diesem Verhalten

eine gewissen krankhafte Neigung oder gar Sucht, möglichst viele Drehungen an dem Apparat vorzunehmen, ohne den dadurch erzielten *inhaltlichen* Veränderungen besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. In diesem Verhalten tritt jene Form der Radioitis zutage, die ganz allgemein als *kritiklose Hingabe an das Prinzip der Technik* gedeutet werden kann. (Ebd.; Herv. i. O.)

Folgen wir den Worten, besitzt auch das Radio ein Suchtpotential, macht also krank und führt zu einer Reizüberflutung, mit der die Nutzer nicht mehr wissen, was sie tun. Indem sie sich der Technik hingeben, verlieren sie die Kontrolle und werden zu Anhängseln einer Apparatur, die sie beherrscht – wer an »Radioitis« leidet, tauscht den kritisch reflektierten Geist gegen ein »dumpfe[s] und stumpfe[s] Hinnehmen solcher »Wunder der Technik«« (ebd.), d.h. er erliegt den »Gefahren der Entgeistigung und Mechanisierung« (ebd., S. 460). Ergo sind »therapeutische Vorschläge« (ebd.) gefragt, die, da sie die »Radioitis« erkennen, ansprechen und kurieren, zu deren »Überwindung« (ebd.) beitragen.

In dieser Hinsicht entkommt auch das Radio nicht einer »Radiofurcht« (Hagen 2005, S. 87), die in dem neuen Medium ein Unheil oder sogar einen, so sieht es der Schriftsteller Karl Kraus, »Misston der Menschlichkeit, Choral der Qualen« (Kraus zit. n. ebd., S. 82) erblickt. Arnheim wiederum bemerkt eine »Gefahr«, die »darin bestehen kann, dass der Rundfunk den Menschen dem Leben entfremdet« (Arnheim 2001, S. 170). Dieser braucht die Realität nicht mehr, da er sich mit deren Übertragung begnügt. Wieder also dreht sich die Diskussion um die Befürchtung des Kulturverfalls sowie die Angst vor der Unkontrollierbarkeit des Mediums in einer Sucht, Aufmerksamkeitsstörung und Entfremdung, die aus Menschen Maschinen macht. Dazu gehört dann ebenso der Ruf nach einer Therapie, die, da sie ein solches Krankheitsbild zunächst feststellt – man könnte auch sagen (siehe das Beispiel der Hysterie wei-

ter oben), es allererst erzeugt –, »Wege der Genesung von diesem Übel [weist]« (Verweyen 2002, S. 460).

Weiterhin beflügelt auch das Radio die Phantasie und tendiert dabei zu einem Unheimlichen der Technik. Denn so setzt der Autor F.H. das Radio in einem 1925 erschienen Science-Fiction-Text in Szene. Dabei erinnert F.H. zunächst an die militärische Erfolgsgeschichte des Rundfunks: Er behauptet die aus Amerika kommende Erfindung eines per Funktechnologie ferngesteuerten Kriegsschiffs, das sein Handwerk unter absoluter Kontrolle auf Knopfdruck erledigt:

Ruderarbeit, Steuerung, das Feuern der Kessel, alles wurde von einem Kontrollschiff aus durch Radio bewirkt, und die ›Iowa‹ [Name des Kriegsschiffs] fuhr so sicher, als ob auf der Landungsbrücke ein Kapitän stand, der seiner Mannschaft alle Anweisungen gegeben hätte. Dabei – es sei wiederholt – befand sich *kein einziges Lebewesen an Bord, Radio ersetzte alles.* (F.H. 2002, S. 213; Herv. i. O.)

Von diesem erfolgreichen Experiment aus, folgert der Text, ist der Weg zu anderen Anwendungen derselben Technik nicht weit: »Der nächste Schritt zur Einführung drahtlos dirigierter Kriegsmaschinen ist *der Radio-Polizist*« (ebd., S. 214; Herv. i. O.). Daraufhin entwirft die Science Fiction das Portrait eines Polizeiautomaten oder -roboters bis in die technischen Details hinein. Er soll vor allem gegen aufständische Volksmassen zum Einsatz kommen. Verweigert die »Menge« oder der »Pöbel« der Ordnungsmacht den Gehorsam, kann diese aus der »Maschine Tränengas ausströmen lassen« (ebd., S. 215). Zudem funktioniert der Radio-Polizist als Warnmelder oder Spitzel. Entfernt er sich aufgrund verdächtiger Umtriebe von seinem Platz, wird »ein Stromkreis geschlossen, der auf der nächsten Polizeiwache eine Glocke in Tätigkeit setzt« (ebd., 216).

Radio ersetzte alles. Mit diesem Satz lässt sich das Zentrum beschreiben, um das der Text in seiner Vision kreist. Im Gefolge der drahtlosen Wellen ergibt sich aus der Möglichkeit einer Beeinflussung von Maschinen ebenso die einer (Fern-)Steuerung der Bevölkerung. Diese sieht sich im Radio-Polizisten einem Apparat ausgeliefert, der sich, gefahrloser, zahlreicher und billiger einsetzbar als alle menschlichen Exekutivorgane, durch pure Effizienz auszeichnet. Von Wenigen in einer Zentrale kontrolliert, kontrolliert der Radio-Polizist die Vielen auf der Straße. Wo zuvor die Unübersichtlichkeit des »Pöbels« dominierte, regiert jetzt die Organisation der Überwachung des Einzelnen in der Masse; indem Alle erreicht werden können, sind auch Alle erkannt. Darin verschwindet der Unterschied zwischen Mensch und Maschine. Was ihre Kontrolleure bereits sind, beginnen die Kontrollierten zu werden. Mehr noch: Auch die Lenker des Prozesses müssen dessen Eigenlogik internalisieren. Wollen sie die Kontrolle nicht verlieren, dürfen sie den Anschluss nicht verpassen. Das ist der »Maschine *eigene* Gestalt« (ebd.; Herv. i. O.).

So skizziert der Beitrag den Kreislauf einer Technik der Observation und Verwaltung, die, durch die Möglichkeiten der Radiowellen angestoßen, in ihnen ihre allgegenwärtige Routine gefunden hat. Wer diese Wellen empfängt, heißt das, setzt sich ihnen aus, d.h. er bekommt eine Adresse (z.B. als Gebührenzahler). So reichen die Radiowellen über die Geräte zu deren Empfang hinaus und treffen die Nutzer selbst. In der Zukunft, so spekuliert der Text, könnte sich das zu einer Praxis der Beeinflussung und Bespitzelung ausweiten, die ihren Höhepunkt im schon vorausseilenden Gehorsam der Nutzer findet.

»Während Drucktechnik und Filmtechnik sich anfangs unreglementiert hatten entfalten können und erst nachträglich ›verrechtlicht‹ wurden, war die Ausgangslage für die Funktechnik von Beginn an anders. Dies hat der Geschichte des Mediums Rundfunk in Deutschland auf lange Zeit eine eigene [...] Richtung gegeben« (Wilke 2000, S. 327). Genau diese Besonderheit einer Durchsetzung und Kanalisierung der Nutzung des Mediums ›von oben‹ spiegelt sich in den Radiotexten, wenn sie eine Öffnung des Programms auch für gesellschaftlich relevante bzw. politische Zwecke fordern sowie das Radio als Mittel der Überwachung thematisieren. Dabei werden die Möglichkeiten der Technik durchaus gesehen, also nicht sie selbst durchweg unter Verdacht gestellt. Das Medium könnte, meint etwa Brecht in diesem Sinne, der »denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens sein« (Brecht 1967, S. 129), wenn es entsprechend ausgebaut und genutzt würde. Als bloßer Kulturfaktor aber, so die Kritik ›von unten‹, bewegt der Rundfunk nichts bzw. fügt den bereits üblichen Strukturen allein technische Neuerungen hinzu. Die Radiofurcht hingegen meldet sich mit den bekannten Mahnungen vor einer Zersetzung der Kultur, vor Sucht, Reizüberflutung und Aufmerksamkeitsstörung zu Wort, erkennt also das Problem bereits in der neuen Technik selbst, d.h. deren eventuellen Wirkungen.

Insgesamt lässt sich sagen, dass sich in den Mediendiskursen auch zum Radio ein »Attentismus gegenüber dem Medium« anzeigt, »eine ungelöste Spannung, ein Querstand, eine Schiefelage, nicht wissend, wie man [...] eingreifen solle« (Hagen 2005, S. 85). So gesehen, überwiegt die Irritation in der Faszination: »Eine epochale Angelegenheit, aber wozu?« (Brecht 1967, S. 119) Das ist – wieder einmal – nicht klar.

Das gilt auch für die Radioverantwortlichen in den Behörden. Denn auch ihnen sitzt ein Spuk im Nacken, der sie verunsichert, weil er von einer unkontrollierten Mediendynamik zeugt. Das darf und soll nicht sein. Und so wird das Korsett einer Staatsnähe des Hörfunks zwar gelegentlich gelockert, bleibt aber im Ganzen festgezurrert und wird weiter verstärkt: Anfang der 1930er Jahre kommt es zu einer Rundfunkreform, die auf Vorschläge des Rundfunkreferenten im Reichsinnenministerium zurückgreift. Dessen Planung kulminiert nun in einer Neuordnung, mit welcher der Staat das Medium gänzlich in Besitz nimmt. Fortan werden die bestehenden Maßnahmen der Überwachung noch-

mals verschärft. Außerdem wird täglich und zur besten Sendezeit eine ›Stunde der Reichsregierung‹ als Plattform für deren Selbstdarstellung ausgestrahlt. Auf diesem Wege sollen die Mängel der Politik durch eine Umstrukturierung des Informationsapparats gemildert werden. In der Folge wird das Radio zwar ›politischer‹, gerät aber zunehmend in das Fahrwasser der Propaganda: »Völlig zu Recht ist immer wieder gesagt worden, dass mit der Rundfunkneuordnung von 1932 der Übernahme dieses Mediums durch die Nationalsozialisten nach ihrer ›Machtergreifung‹ am 30. Januar 1933 aufs beste vorgearbeitet war« (Wilke 2000, S. 333).

»Rundfunk als Hörkunst«?

Die Frage, ob und inwiefern Radio und Kunst zu einer fruchtbaren Beziehung fähig sind, beschäftigt nach der öffentlichen Ankunft des Mediums nicht nur Brecht. Auch Arnheim, der ja bereits dem Film ein Buch – *Film als Kunst* – gewidmet hatte, wendet sich dem Radio zu. Sein noch in Deutschland begonnenes, aber erst 1936 im Exil publiziertes Buch *Rundfunk als Hörkunst* geht über Brechts Ausführungen hinaus, wenn es den Überlegungen zu einer künstlerischen Praxis des Radios systematische theoretische Ausführungen zum Hörfunk zur Seite stellt und unterlegt. Wo also Brechts durchaus genaue Beobachtungen und scharfsinnige Anmerkungen eine Ansammlung verschiedener Fragmente bilden, entwirft Arnheim in der Tat eine erste Radiotheorie: Was ist der Rundfunk, fragt sich der Autor, und welche Aufgaben übernimmt er in seiner/für seine Umwelt oder könnte er darin übernehmen?

Das Radio, so Arnheim, eröffnet dem Ohr eine neue, vielfältige und wunderbare Welt, die jedoch wirklicher Verankerung entbehrt: »Der Rundfunk beginnt auf der Folie des schweigenden Nichts. Erst die akustische Aktion, die Handlung bewirkt die Existenz« (Arnheim 2001, S. 98). Doch wo die Augen allein ein »sehr vollständiges Weltbild [geben], [geben] die Ohren allein ein sehr unvollständiges« (ebd., S. 87). So, sagt Arnheim, unterscheidet sich der Film vom Radio, da jener zu einer Einheit, dieses aber zum Bruch (mit) derselben tendiert: Für den Hörer liegt »zunächst die Verlockung nah, durch eigene Phantasie zu ›vervollständigen‹, was der Funksendung so offenbar ›fehlt‹« (ebd.). Genau das aber sei, fährt der Autor fort, einer gewinnbringenden Nutzung des Mediums unzutraglich:

Stellt man sich auf den Boden des Rundfunks, so muss man sich klarmachen, dass der Phantasiebetrieb des inneren Auges beim Rundfunkhörer nicht begrüßenswert ist, nicht zu fördern ist, sondern im Gegenteil das Verständnis für das eigentliche Wesen des Rundfunks, für die eigentlichen Bereicherungen, die nur er bieten kann, sehr behindert. (Ebd., S. 88)

In dieser Hinsicht orientiert Arnheim sich am »Lob der Blindheit« (ebd., S. 86), der sich Produzenten wie Rezipienten beugen müssen. Sie bezeichnet für den Autor den Einsatzpunkt, von dem aus das neue Medium an Kontur gewinnt und wird somit zu dessen Maßgabe: So wie die Radiomacher sich in ihrer Arbeit auf das Hörbare zu beschränken haben, ohne die »Hörer zu einer möglichst leibhaftigen, farbigen Ergänzung des fehlenden Sichtbaren anzuregen« (ebd., S. 87), müssen sich umgekehrt die Hörer auf diese »Konzentrierung« (ebd., S. 90) verstehen. Nur dann kann sich die Welt der Radiowellen konsequent entfalten: »Verdammenswert«, schreibt der Autor, »sind Übertragungen aus Opern, Theatern und Kabarett-Übertragungen von Darbietungen, die sich besser im Senderraum arrangieren ließen« (ebd.).

Für Arnheim ist die Sache damit klar: Die einzige Kunstform, die dem Radio adäquat ist, ist jene, die es selbst hervorgebracht hat: das Hörspiel. Dort findet der Hörfunk erst zu der Existenz, die ihm noch die Reportage verweigert (vgl. ebd., S. 88f.) – er ist kein »bloßer Übermittlungsapparat«, sondern »durch eigne Formgesetze unterschiedene Hörwelt« (ebd., S. 91). Entsprechend stellt das Hörspiel paradigmatisch die Handlung bereit, die das Nichts überwindet. Doch löst es sich nicht völlig daraus. Als Hörkunst neigt die »Blindheit des Rundfunks« (ebd., S. 102) zu Abstraktion und »Entrück[ung]« (ebd., 88), d.h. zu Formen, die, um »nicht ergänzungsbedürftig durch [...] Optisches« (ebd.) zu sein, das Medium »starke[r] Spannung« (ebd., S. 103) aussetzen und daher »strenge Kompositionen« (ebd., S. 108) erfordern. Gelingt dies »nicht, so zerreißt die Darbietung, und es entsteht der schlimme Eindruck eines Loches« (ebd., S. 105). Darin bleibe das Nichts als Folie der Übertragung insistent bzw. bedroht den Fortgang der Sendung. Ähnlich ringen die Hörer mit den Besonderheiten des Mediums. Aufgrund dessen »Blindheit« können sie, etwa bei der Darstellung einer Menschenmenge, diese zwar hören, sie aber nicht sehen und »daher auch nicht identifizieren« (ebd., S. 104).

So findet der Hörfunk, argumentiert der Autor, im Hörspiel nicht nur die ihm primär angemessene Kunstform, sondern ebenso das Anzeichen seiner Problematik. Weniger noch als der Film ist das Radio ein verlässliches Medium. Seine Stimme kommt aus dem Nichts, ist nicht wirklich gefestigt. Mit hin ist ihre Chance, zu »allen zu sprechen« und von allen gehört zu werden zugleich und zuerst eine »Kunst« (ebd., S. 132), bedarf also besonderer Anstrengungen: Ein im Radio verlesener Roman z.B. ist noch keine Hörkunst, wenn seine Darbietung sich nicht auf die Gesetze des Mediums einlässt – obwohl über den Äther ausgestrahlt, bleibt der Text doch ein Produkt der Welt des Buchs, das lediglich eine neue Form der Aufführung erfährt.

Genau denselben Punkt macht auch ein Text des Intendanten der »Funkstunde«, Hans Flesch, stark. Flesch, eigentlich Doktor der Medizin, gilt als einer der fortschrittlichsten Radiomacher seiner Zeit und ist auch selbst Hörspielautor. In einem Vortrag von 1928 betont er, dass »fast noch kein Dichter,

der sich mit dem Hörspiel befasst hat, daran gedacht hat [...], das Stück *aus dem Mikrophon heraus* zu komponieren, statt Vorgänge *hinter dem Mikrophon zu schaffen*, die dann einfach übertragen werden« (Flesch 2002, S. 473f.; Herv. i. O.). Demnach gilt es für die Hörkunst des Radios, mit der Dynamik des Mediums zu rechnen, anstatt in ihm nur eine neuartige Plattform der Inszenierung zu sehen. Was damit gemeint ist, führt Flesch in seinem Hörspiel *Zauberei auf dem Sender* vor. Es gilt als erstes Hörspiel der deutschen Rundfunkgeschichte und wird am 24. Oktober 1924 ausgestrahlt. Seine ›Handlung‹ spielt in einem Radiostudio, in das plötzlich eine Märchentante eindringt, um eine Geschichte zum Besten zu geben. Daraufhin geraten Sprecher und Musiker durcheinander, das Mikrophon kann nicht ausgeschaltet werden. Ein empörter Zuhörer wird per Telefon ins Studio durchgestellt und beschwert sich. Zusätzlich taucht ein Zauberer auf, der die Musikübertragung stört. Man hört diverse Geräusche. Erst als der Zauberer aus dem Studio entfernt werden kann, können die Musiker den Walzer *An der schönen blauen Donau* fehlerfrei spielen. Der Spuk ist vorbei.

Im Zentrum des Hörspiels, das Flesch eine »Rundfunkgroteske« nennt, steht somit das Moment der Störung und der Autor thematisiert darin virtuos und anspielungsreich die damaligen Gegebenheiten des Hörfunks. Auf der technischen Ebene ist dies das Prinzip der Übertragung selbst: »[I]m Wissen eines Technikers von 1924 wurden Radiowellen verursacht als Störungen und Vermischungen des Äthers« (Hagen 2005, S. 105). Auf der Ebene des Programms nimmt der Autor die erklärte Absicht der Hörfunkverantwortlichen, das Radio als möglichst störungsfreies Kulturinstrument zu etablieren, aufs Korn: Die Sendung des Donauwalzers gelingt nicht auf Anhieb. Erst als der Zauber (der Funkerspuk?) verscheucht werden kann, sind wir »bei der Art von Radiomusik, wie der Rundfunkgründer Hans Bredow sie erwartet hatte.« Das aber ist, so signalisiert es die *Zauberei*, »nicht das Radio, auf das es Flesch ankam« (ebd.; beide Zitate).

Indem Fleschs Hörspiel im Radio sowohl die technische Funktionsweise des Mediums als auch dessen Nutzung aufgreift und verarbeitet, dichtet er nicht nur für, sondern auch *durch* das Mikrophon, d.h. er passt den Inhalt der Praxis seiner Aufführung an. Damit erreicht Flesch, was auch Arnheim sowie Brecht fordern: Der Hörfunk soll entsprechend seiner besonderen Eigenart und Reichweite genutzt und nicht bloß mit Vorhandenem gefüllt werden. Das Hörspiel als radiospezifische Kunstform eröffnet dort einen Weg. Flesch zeigt, wie er gegangen werden könnte.

Einen anderen und doch auch ähnlichen Weg wählt Orson Welles am Abend vor Halloween 1938. Er adaptiert H. G. Wells berühmtes Buch *War of the Worlds* für den Hörfunk und schafft damit einen Radio-Mythos, der in vielen Teilen – auch den angeblichen Resultaten – an den Mythos um den Eisenbahnfilm der Brüder Lumière erinnert. Wells Zukunftsroman erzählt die Geschichte einer

Landung von Außerirdischen auf der Erde und wird von Welles in Form einer Direktübertragung für das Radio inszeniert: »Die Marsianer sind gelandet, ein Augenzeuge und ein Reporter berichten« (ebd., S. 242). Hier verkündet nun der Mythos, dass, obwohl das Hörspiel mehrfach den Hinweis auf dessen Fiktionalität enthielt, unter den Hörern eine Massenpanik ausgebrochen sei, weil sie die Fiktion mit der Wirklichkeit verwechselten, d.h. nicht erkannten, dass es sich bei dem ebenso sensationellen wie bedrohlichen Bericht um (Radio-) Literatur handelt. So jedenfalls melden es am nächsten Tag die Zeitungen. Die Forschung sieht die Sache nüchterner. Wohl gab es besorgte Anrufe auf Polizeiwachen und in der CBS-Zentrale (dem Sender) sowie Menschaufläufe, aber »[n]iemand kam zu Schaden« (ebd., S. 243).

Entscheidend jedoch ist, dass Welles für sein Hörspiel das Radio entsprechend seiner Eigendynamik nutzt. Die Irritation konnte so nur zustande kommen, weil das Publikum durch die Inszenierungsform der Reportage glaubte, hautnah dabei – Ohrenzeuge – zu sein. Denn das hatte zuvor noch kein anderes Medium ermöglicht und darin sind sich die, mindestens jedoch die verstörten, Zuhörer einig: Das Radio kann die Vielen da draußen erreichen und benachrichtigen. Und es kann dabei *live* informieren: »Radio – live transmission«.

Massenmedium/Massenmedien

Das Stichwort ›Massenmedium‹ oder ›-medien‹ ist heute omnipräsent. Seine spezifische Bedeutung erhält es im Kontext der Radioforschung, an der zunächst vor allem die Werbeagenturen interessiert sind: »Der Begriff Massenmedien, ›Mass media‹ wird geprägt von der Werbeindustrie und ihrem verständlichen Bedürfnis nach Wirkungsforschung.« Im Fokus steht dabei, »zu ›messen‹, wie viele Menschen durch das neue Medium erreicht [werden]« (Hagen 2005, S. 195; beide Zitate). Das ›disperse Publikum‹ (Maletzke 1963) oder die Massen vor den Geräten sind eine schweigende Macht. 1938 gibt es in den USA schon über 30 Millionen Hausempfänger. Zwar schalten diese Hörer ihre Apparate regelmäßig ein, doch niemand weiß genau, wer wem wie zuhört und wie die Vielen in ihren Heimen zielgenau angesprochen werden können. Daher ist Aufklärung gefragt. Diese soll nun im Rahmen eines Forschungsprojekts erfolgen, das, von dem Österreicher Paul Lazarsfeld geleitet, auch einige vor den Nationalsozialisten aus Deutschland geflüchtete Emigranten versammelt: »Rudolf Arnheim, Karen Horney und Theodor W. Adorno [sind] in einem Projekt vereinigt[t], das das ›Princeton Radio Research Projekt‹ genannt werden wird: die erste und wegweisende Anschreibung des neuen Mediums Radio als ein Massenmedium mit eigenen Gesetzen der Selbstreferenz« (Hagen 2005, S. 195). Empirisch untersucht werden soll das Nutzungsverhalten der Radiohörer – man will es wissen, möglichst präzise und flächendeckend.

So wird das Verhältnis der Massen zum neuen Medium über die üblichen und eher diffusen Spekulationen, Ahnungen usw. hinaus ganz ernst genommen.

Medien haben Macht bzw. können der Macht dienen. Dieser Befund ist nicht neu. Wir haben ihn hier schon mehrfach gehört. Doch wird er im Kontext nicht nur amerikanischer Mediennutzungsforschung, sondern auch vor dem Hintergrund einer Diktatur hochaktuell, die es mit dem Einsatz der Medien ebenfalls ganz erst nimmt. Adolf Hitlers Propagandaminister Joseph Goebbels betreibt schon kurz nach der ›Machtergreifung‹ am 30. Januar 1933 eine ›Gleichschaltung‹ der Medien, um sie im großen Stil der Propaganda dienstbar zu machen: »Hitler und Goebbels hatten ja ausdrücklich formuliert, dass Schriftsteller weiter beim völlig wirkungslosen Printmedium bleiben dürften, solange der Staat und er allein das Monopol auf alle Bilder und Töne behalte« (Kittler 2011, S. 279). Darin gilt es, die Massen weniger zu informieren als sie den politischen Zielen des Regimes zuzuführen. Führerreden und Parteitage werden im Hörfunk übertragen, ex- und implizit propagandistische Filme produziert und in die Kinos gebracht: »Niemand kann es sich mehr erlauben, gegen Hitler gerichtete Filme herzustellen, und wenn solche Filme entstanden wären, hätte sie niemand im Kino sehen können« (Hiebel u.a. 1999, S. 423). Somit wird die Zensur drastisch verschärft sowie in einer exemplarischen »Aktion wider den undeutschen Geist« am 10. Mai 1933 in Berlin die Schriften verfemter Autoren öffentlich verbrannt. Für das Radio wird schon ab 1933 der ›Volksempfänger‹ gebaut, der – billig und robust – die Stimme der Propaganda zu den Massen tragen soll: »Hitler«, wird dies McLuhan akzentuieren, »verdankt seine politische Existenz nur dem Radio und den Lautsprecheranlagen« (McLuhan 1994, S. 454). In ähnlicher Weise hatten Max Horkheimer und Adorno das Radio bereits als »Maul des Führers« (Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. 1988, S. 168) bezeichnet.

Ob solche Zuspitzungen den Kern der Sache treffen, kann hier nicht weiter untersucht werden. Doch entstehen im Zuge der Analyse des Verhältnisses der Massen zu den Medien (und umgekehrt) jene Medientheorien, die heute als ›kritische‹ bezeichnet werden. Schauen wir deshalb genauer hin und beginnen wir dabei mit einem Text, dessen Relevanz für die kulturwissenschaftliche Medientheorie gar nicht zu überschätzen ist.

Benjamins wirkmächtiger Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, dessen letzte Fassung der Autor 1939 beendet und die erstmals 1955 veröffentlicht wird, denkt das Profil der Massenmedien als Prozess, in dem die »Massen« dazu ansetzen, die »Dinge sich räumlich und menschlich ›näherzubringen‹« (Benjamin 2002a, S. 357; Herv. i. O.). Grundlage dessen ist für Benjamin eine »Reproduktionstechnik«, die »das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ablöst]. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises« (ebd., S. 355; Herv. i. O.). So tritt eine Kultur der Massen und Massenkultur an die Stelle einer Tra-

dition, welche die Eliten privilegiert. Was genau ist damit gemeint? Im Zentrum dieser Argumentation steht Benjamins schwieriger und schillernder Begriff der »Aura« (ebd.). Er bezeichnet eine Weise der Rezeption, die sich auf das Besondere fixiert, indem sie es zu einem Solchem macht. Der Autor bezieht sich darin auf kulturelle Artefakte, die im Zuge der Geschichte den Wert des Außerordentlichen angenommen haben. Schauen wir uns ein Beispiel an:

Leonardo da Vincis *Mona Lisa* ist zu ihrer Entstehungszeit noch keineswegs eines der berühmtesten Gemälde der Welt. Sie ist einfach ein Bild unter vielen anderen. Erst im Fortgang der Jahrhunderte, also im Verlauf einer Tradition, die eben diesem Werk eine besondere Kostbarkeit sowie einzigartige Schönheit und Rätselhaftigkeit zuspricht, wird aus dem Portrait einer jungen Frau eine sagenhafte und allbekannte Ikone der Kunstgeschichte, d.h. ein *auratisches* Kunstwerk. Stehen wir nun vor diesem, wirkt diese Tradition auf unseren Eindruck, und uns überkommt eine gewisse Andacht – unwillkürlich treten wir zurück. Benjamin definiert dieses, wie er sagt, »Ritual« (ebd., S. 358) so: Die Aura ist »Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (S. 357). Und damit nicht genug: Als auratischer Gegenstand ist das Gemälde, obwohl öffentlich im Museum ausgestellt, doch eingeschlossen an seinem Ort, d.h. nur denen präsent, die sich auf die Reise nach Paris machen, um der Aura der *Mona Lisa* nachzuspüren.

Beides ändert sich nun, schreibt Benjamin, mit der technischen Reproduzierbarkeit, da sie an die Stelle des »einmaligen Vorkommens« des Bildes »sein massenweises« setzt. In diesem Sinne ist etwa eine Postkarte der *Mona Lisa* zwar nicht das Original, sondern nur eine Reproduktion. Dafür aber zeigt sie einerseits das Portrait in einer Nähe und Detailliertheit, die dem Publikum im Louvre niemals zugänglich ist. Dieses nimmt vor allem den Schein der Unnahbarkeit wahr, der dem Gemälde zugeschrieben wird. Zugleich weicht andererseits die Pilgerfahrt nach Paris der Möglichkeit, sich die *Mona Lisa* ins Zimmer zu hängen. Mit dieser doppelten Bewegung, so Benjamin, zerfällt die Aura bzw. öffnet sich der Bereich eines Kults des Einzigartigen für auch massenkulturelle Rezeptionsprozesse. Parallel dazu geraten die damit verbundenen Machtstrukturen unter Druck. Insofern es jetzt – mit der Vervielfältigung – den Massen vergönnt ist, sich das kulturelle Erbe unmittelbar anzueignen, ist der Wissensvorsprung gesellschaftlicher Eliten dahin. Mehr noch: An die Stelle des Leitfadens der Hochkultur treten die Phänomene der Massenkultur, deren »machtvollster Agent« (ebd., S. 356) für Benjamin der Film ist: »Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, z.B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste, z.B. angesichts eines Chaplins, um« (ebd., S. 373; Herv. i. O.).

In diesem Sinne wird der Film zum hervorragenden Ausdruck dieses ebenso kulturellen wie gesellschaftlichen Umbruchs, weil er ihm in jeder Hinsicht entspricht. Mit ihm kommen »die »Massen [...] zu ihrem Recht« (ebd., S. 381).

Doch ist das noch nicht alles, da sich mit dem Erfolg des neuen Mediums weitere einschneidende Veränderungen der Wahrnehmung einstellen. Denn der Film dringt, Benjamin hatte dies schon für die Fotografie angedeutet, in die Bereiche des Optisch-Unbewussten vor. Obgleich wir beispielsweise sehr wohl wissen, wie Menschen gehen, so wissen wir doch »nichts von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens« (ebd.). Das ändert sich jetzt mit Großaufnahme und Zeitlupe, die den Vorgang nicht nur aus nächster Nähe, sondern auch in seiner vollen Komplexität zeigen. Benjamin nennt das die »Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle« und bezeichnet folgerichtig auch dies als »Zertrümmerung der Aura« (ebd., S. 357).

Entscheidend aber ist, dass der allgemeine Umbruch sich nicht versteckt z.B. in irgendeinem Labor, sondern im Kino vor den Augen der Massen abspielt und vollzieht: »Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken als auch für die Anschauung« (ebd.). Nach Benjamin sind die Massen also nicht nur Teilnehmende dieses Vorgangs, sie werden auch zu dessen Maßgabe – und zwar nicht als sog. Mob von der Straße, sondern bezüglich einer zugleich »kritische[n] und genießende[n] Haltung« (ebd., S. 373) im Kino. Mithin ist ein solcher Massenaufbruch auch weder ein Aufstand des Pöbels noch folgt er einer Massenhysterie, sondern orientiert sich an der »Signatur einer Wahrnehmung«, die das »Gleichartige in der Welt« (ebd., S. 357) dem elitären Aurakult vorzieht. Benjamin: »In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung [...] auf Politik« (ebd., S. 359; Herv. i. O.). Anders gesagt: Mit der Zertrümmerung der Aura durch die technische Reproduzierbarkeit kommt es zu einer Veränderung des Sozialen im Rahmen einer Massenkultur, die, da sie mit der Tradition bricht und sie verabschiedet, das emanzipative Potential des neuen Mediums entfaltet; als Massenmedium bietet der Film die Möglichkeit einer Demokratisierung der Gesellschaft, da er die Massen ins Zentrum der gesellschaftlichen Entwicklung stellt.

Doch ist, auch das weiß Benjamin, dieser im Grunde progressive Prozess bedroht: Auf der einen Seite betreibt die Filmindustrie eine Re-Auratisierung des Mediums im Starkult – in der Überhöhung bestimmter Personen kehrt die hierarchische Fundierung auf das Ritual der Unnahbarkeit zurück. Auf der anderen Seite greift auch der Faschismus nach den Möglichkeiten des Films: »Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht« (ebd., S. 381). Beiden Tendenzen entgegenzuwirken, d.h. gegen sie auf dem revolutionären Potential der neuen Technik zu beharren sowie es entsprechend zu nutzen, ist nun, laut Benjamin, die Funktion einer »Politisierung der Kunst« (ebd., S. 383; Herv. i. O.), die es sich zur Auf-

gabe macht, mit Hilfe der Apparatur »die gesellschaftlichen Elementarkräfte zu bewältigen« (ebd., S. 382).

Dieses Vertrauen in die Massen und ihr Verhältnis zu den (Massen-)Medien will ein Freund Benjamins und Mitarbeiter des ›Princeton Radio Research‹-Projekts angesichts sowohl eigener Erlebnisse als auch Forschungsergebnisse nicht länger teilen: Adorno schreibt gemeinsam mit Max Horkheimer im amerikanischen Exil ein Buch unter dem Titel *Dialektik der Aufklärung*, das in dem Kapitel über die ›Kulturindustrie‹ (Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. 1988, S. 128) – dem Gründungstext kritischer Medientheorie – mit den Massenmedien abrechnet: »Aufklärung als Massenbetrug« (ebd.) lautet der Untertitel dieses Textes, der dessen Stoßrichtung bereits klar ausweist. Im Zentrum dieser Argumentation steht der Gedanke, dass sich die Kulturindustrie als Fabrikation von Massenkultur auf ein Medienverbundsystem aus Film, Hörfunk, TV und Presse stützt, das die Produktion jeglicher Differenz unterbindet: »Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit« (Horkheimer/Adorno 1998, S. 128).

Da der Text im vorliegenden Buch noch ausführlich kommentiert wird (vgl. S. 170-178), können wir uns im Folgenden auf die Darstellung seiner Grundzüge beschränken. In diesem Sinne zur Debatte steht eine Kultur als Paradigma des modernen Lebens, die, als Lebensstil und -welt der Massen, alles nach ihrer Maßgabe erschließt und organisiert, d.h. sich ähnlich macht. Im Mittelpunkt dieser Kultur und ihrer technischen Herstellung sehen Horkheimer/Adorno ein System der Medien am Werk, das neben den damals neuen Techniken auch die alten (Druck) einbezieht. Derart zusammengefasst, etabliert sich die Kulturindustrie, in der entweder der politische oder ökonomische Profit den Alltag bestimmt.

Um dies systematisch weiter auszuführen, greifen die Autoren auf Karl Marx' Theorie der bürgerlichen Gesellschaft und Ideologiekritik sowie Sigmund Freuds Psychoanalyse zurück. Aus dieser Perspektive hat sich für Horkheimer/Adorno in der Kulturindustrie ein ›Fetischcharakter der Warenwelt‹ (Marx) durchgesetzt, in dem allein die Entfremdung ursprünglich ist. Darin und dementsprechend spulen die Massenmedien ein Theater der Illusion ab, dessen Logik sich in der Hegemonie der Reklame/Propaganda perfektioniert, d.h. einen Kreislauf aus »Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis« (ebd., S. 173) sowohl schafft als auch schließt. So ist die Macht der Kulturindustrie total: Zuletzt bestehen die Beherrschten auf der »Ideologie, durch die man sie versklavt« (ebd., 142). Unbewusst, hier ist Freud der Stichwortgeber, passen sie sich den Verhältnissen an und in sie ein.

In diesen Hinsichten verdichtet der Kulturindustrie-Text all das Misstrauen, das den um 1900 aufkommenden Medien entgegenschlägt, zu einem Verdikt, das sich in kurzen, z.T. kategorischen Sätzen Luft macht. Darin reduzieren Horkheimer/Adorno die Massenmedien auf Instrumente der Manipulation, die Anderes nicht bloß unterdrücken, sondern unmöglich machen. Folglich

gehen die Autoren von einer im Grunde autonom funktionierenden Mediendynamik aus, die alle sozialen Verhältnisse und Schichten betrifft sowie sie maßgeblich prägt. Das ist zugleich der Boden für jene Ideologien, die diesen Zusammenhängen einerseits verwachsen, andererseits ihnen selbst unterworfen sind: Nationalsozialismus/Faschismus und Monopolkapitalismus folgen ein und derselben Struktur. Hier zeigt sich, dass die Kulturindustrie keine bestimmte Ideologie zur Folge hat oder unterstützt, sondern denjenigen entgegenkommt, die bereit sind, aus ihr radikal politisches oder ökonomisches Kapital zu schlagen. Dies gelingt umso besser, als die in der Kulturindustrie Eingeschlossenen deren Angebote zwar durchschauen, dennoch aber darauf beharren, d.h. sich schon vorauseilend in ihr Gewohntes schicken – zwar wissen die Einwohner der Kulturindustrie, dass Propaganda und Werbung bestimmten Zwecken dienen, doch hindert sie dies nicht an der Routine ihres Konsums: »Die böse Liebe des Volks zu dem, was man ihm antut, eilt der Klugheit der Instanzen noch voraus« (ebd., S. 142). So kommt dieser unbewusste Umgang der Nutzer mit den Techniken und Verfahren der Kulturindustrie allem Widerstand dagegen zuvor und es bleibt eine offene Frage, wie der Verblendungszusammenhang zu durchbrechen wäre.

Indem Horkheimer/Adorno die Kulturindustrie als unterschiedslos bösartig beschreiben, widerspricht ihre Analyse denjenigen, die, angesichts neuer (Massen-)Medien und kurz zuvor (Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, Brecht: »Radiotheorie«), von einer möglichen Emanzipation der Nutzer ausgegangen waren. Folglich kann ihr Text auch als »Antwort« auf solche Hoffnungen oder Vorschläge gelesen werden: Angesichts der »Gleichschaltung« der Medien während der Hitlerdiktatur oder der Dauerpräsenz der Reklame im Monopolkapitalismus ist jeder Hoffnung auf eine Demokratisierung der Gesellschaft durch Medien eine Absage zu erteilen.

Das mag nun zum einem gefährlich kulturpessimistisch oder technikfeindlich erscheinen sowie ebenfalls Elemente einer (bürgerlichen) Ideologie ins Spiel bringen und hat darin auch innerhalb der kritischen Medientheorie Einsprüche provoziert. Zum anderen aber schauen Horkheimer/Adorno genau hin und kommen dabei zu Resultaten, deren Umsicht bis heute imponiert. Denn obwohl die Analyse der Kulturindustrie diese lediglich als Verhängnis begreift, ist der Gedanke, dass Medien, bevor sie überhaupt explizite Steuerungs- und/oder Kontrollfunktionen übernehmen, sich dementsprechende Mentalitäten schaffen, von ungebrochener Relevanz.

Einen anderen Weg in dieselbe Richtung geht Siegfried Kracauer. Auch er sieht sich angesichts des NS-Regimes veranlasst, das neue Medium Film von einer vor allem politischen Seite her zu beobachten. Ebenfalls im amerikanischen Exil vollendet er jenes Buch, dessen Programm bis heute provokant klingt: *Von Caligari zu Hitler*.

Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerischen Medien [...]. [...] So spielt sich hinter der offen darliegenden Geschichte der ökonomischen Schwankungen, sozialen Erfordernisse und politischen Machenschaften eine geheime Geschichte ab, die die inneren Dispositionen des deutschen Volkes ins Spiel bringt. Die Aufdeckung dieser Dispositionen im Medium des deutschen Films könnte dazu beitragen, Hitlers Aufstieg und Machtergreifung zu verstehen. (Kracauer 1979, S. 11 und 17f.)

Addiert man zu dieser Tiefenpsychologie des Kinos den Titel des Buches, wird sein Einsatz noch deutlicher: Auf einer bestimmten Ebene kommt das hier stellvertretend aufgerufene Hauptwerk des expressionistischen Films – Robert Wiens *Das Cabinet des Dr. Caligari* von 1919 – dem Fundament des Nationalsozialismus beunruhigend nahe: Es gibt, schreibt Kracauer, eine Mentalität der Massen bzw. »des deutschen Volkes«, die sich in beidem einfindet: »Was zählt, ist weniger die statistisch erfassbare Popularität von Filmen, als die Popularität ihrer bildlichen und erzählerischen Motive« (ebd., S. 14). Auf denselben Motiven, pointiert Kracauer, die den *Caligari* zum Erfolg für ein Massenpublikum machen, da sie die »deutsche Seele« spiegeln und ihr zugrunde liegen (Spaltung der Identität, Sehnsucht nach Autorität, Suche nach Innerlichkeit, Pathos), fußt nun auch die Ideologie des »Dritten Reiches«. Die Figur des Dr. Caligari ist eine »sehr spezifische Vorahnung« dessen, weil sie »auf jene Manipulation der Seelen vordeutet, die Hitler als erster im Riesenmaßstab praktizieren sollte« (ebd., S. 79).

Insgesamt lässt sich aus dieser Sicht für die Situation der Medien nach 1900 bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts festhalten, dass deren Ankunft und Entwicklung von politischen Krisen und Katastrophen durchquert sind. Diktaturen und Weltkriege schaffen ein Klima der Manipulation und des Verdachts, in dem Propaganda wie Zensur zum Alltag gehören. Und so fällt die Analyse dieser Situation in den Mediendiskursen entsprechend aus: Sie sprechen von einer Mediendynamik von »Caligari zu Hitler« oder beschreiben eine »Kulturindustrie«, in der sich die Mediennutzung zu einem Kreislauf des Machterhalts verdichtet, dessen Struktur sich in einer faschistischen Diktatur nicht eigentlich von der Ausbeutung im Monopolkapitalismus unterscheidet. Medien, meint das in der Konsequenz, sind vor allem Vehikel einer politischen oder ökonomischen Herrschaft, die Informationen primär zielgerichtet – Propaganda oder Reklame – zugänglich machen. Die Mediengesellschaft, so heißt es deshalb auch später noch, ist ein Hort ebenso der »geheimen Verführung« (Packard 1958) wie der Entfesselung des »Spektakels« (Debord 1996), mit dem die breite Masse befriedigt und daher ruhig gestellt werden soll: »Vergnügt sein heißt Einverständnis.« (Horkheimer/Adorno 1988, S. 153) Medientheoretische Positionen, die im Umfeld des Medienwandels um 1900 den auch – gerade für die Massen – emanzi-

pativen oder subversiven Gehalt der neuen Technologien betonen, geraten so in den Hintergrund und müssen später neu entdeckt werden.

Das geschieht z.B. durch den Dichter und Essayisten Hans Magnus Enzensberger, der 1970 in der Zeitschrift *Kursbuch* einen »Baukasten zu einer Theorie der Medien« betitelten Aufsatz publiziert (vgl. im vorliegenden Buch S. 178-186), der sich von der bisherigen kritischen Theorie der Massen-/Mediengesellschaft distanziert: Allzu lange habe diese sich an der These der Manipulation von Massen durch Medien abgearbeitet. Darin wurde zwar ein zentraler Punkt jedweder Medienmacht getroffen, nichtsdestoweniger aber Wesentliches und Wegweisendes versäumt bzw. vernachlässigt. Anstatt also weiter die Kopplung von Massenmedien und Manipulation nur zu konstatieren und/oder zu beklagen, hätte eine kritische Medientheorie sich auf die Schwachstellen dieser Kopplung zu konzentrieren: »Störfaktoren können in den nicht abdichtbaren Nexus der Medien eindringen« (Enzensberger 1970, S. 162). Mehr noch: Sie sind dort immer schon am Werk.

Mathin leugnet Enzensberger keineswegs den im Begriff der »Kulturindustrie« erhobenen Befund einer Omnipräsenz medialer Verführung, zielt aber in seiner Umbildung des Begriffs zur »Bewußtseins-Industrie« (ebd.) auf eine Erweiterung dieser Beobachtungen. Medientechniken, sagt er, sind nicht einfach Instrumente der Macht und Machtentfaltung. Denn sie gestatten es ebenso, dies in Frage zu stellen: Schon das Radio zeige in seinen Effekten der Rückkopplung, dass jeder Empfänger auch zum Sender taugt. Damit ist das Problem eines emanzipatorischen Mediengebrauchs kein technisches: »Informations-Quarantänen« (ebd.), registriert der Autor, werden errichtet, indem Medien und Nutzer auf solche Weise mobilisiert und eingespannt werden, nicht aber, weil Medien – deren Techniken sowie deren Potentiale der Mobilisierung – nur diese eine Form zulassen. Es gibt, notiert Enzensberger, »undicht[e] Stellen im Informationsnetz« (ebd.), an denen die Vorhaben der Bewusstseins-Industrie scheitern.

Gleichzeitig werden jene Hinsichten auf Medien interessant, die vorgeschlagen hatten, deren mobilisierende Kraft emanzipatorisch zu wenden. Für den Dichter liegen solche Entwürfe mit Brechts »Radiotheorie« und Benjamins »Kunstwerk«-Aufsatz vor. Weiter wichtig ist Enzensberger in diesen Zusammenhängen Marshall McLuhans Satz, dass das »Medium die Botschaft« ist, da hier nicht stabile Sender-Empfänger-Verhältnisse, sondern Medien selbst, d.h. deren offene Dynamik in den Vordergrund rückt. Nicht was gesendet wird, ist demnach entscheidend, sondern Medienprozesse, die durchaus auch leer laufen können. Der Fehler besteht in diesem Sinne in dem »Irrglauben, Medien seien indifferente Instrumente, mit denen sich beliebige »Botschaften« [...] übermitteln ließen« (ebd., S. 178).

Solche doppelte Undichtigkeit medialer Distribution als Ambivalenz einerseits der beteiligten Techniken, andererseits der Prozesse, die sich damit verbind-

den, motiviert den Autor, das Verfahren medialer Manipulation anders zu deuten bzw. zu gewichten: Es kommt darauf an, diese von ihrer Undichtigkeit her zu denken, d.h. sich von den Phantasmen der Schließung und zentralen Steuerung medialer Verhältnisse zu verabschieden. Denn wenn Offenheit ein wesentliches Strukturmerkmal von Medien ist und es zugleich sowie »[z]um ersten Mal in der Geschichte« so weit ist, dass »Medien die massenhafte Teilnahme an einem gesellschaftlichen und vergesellschafteten produktiven Prozess möglich [machen], dessen praktische Mittel sich in der Hand der Massen selbst befinden« (ebd., S. 160), sollte diese Chance einer Mobilisierung genutzt werden. Medien können, so Enzensberger, zum Treiber kollektiver Strategien werden, deren Ziel darin besteht, die »Interessen interessant« (Brecht 1967, S. 131) zu machen, d.h. deren Diskussion nicht nur den Sendern zu überlassen. In dieser Hinsicht empfiehlt der Dichter die Entwicklung offener »Schaltnetz[e]« oder »netzartige[r] Kommunikationsmodelle« (ebd., S. 161, 170), die den wechselseitigen Austausch gestatten sowie ihn auf Dauer stellen, da sie diesen Austausch dezentral organisieren bzw. eine zentrale Kontrolle unmöglich machen.

In diesem Sinne ist auch die Bewusstseins-Industrie ein Ort der Manipulation, nicht aber, wie die von Horkheimer/Adorno beschriebene Kulturindustrie, darin allein einseitig ausgerichtet. Im Gegenteil: Da die Struktur der Medien »nach Interaktion [verlangt]« (ebd., S. 182) lässt sich der Gedanke des Gegensatzes zwischen Produzenten und Konsumenten nicht länger aufrechterhalten oder wäre durch die Auffassung zu ersetzen, dass Medien als Mittel des Konsums und der Produktion zugleich die Konsumenten keineswegs von vornherein zur Passivität verurteilen.

3. Fernsehen

Die Welt im Wohnzimmer

»Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien« (Luhmann 1996, S. 9). Dieser bekannte Satz des Soziologen Niklas Luhmann lässt sich insbesondere auf das Fernsehen beziehen: Als audiovisuelles Medium, das nicht nur die Töne, sondern auch die Bilder der Geschehnisse unserer Lebenswelt täglich, bequem und in der Regel störungsfrei nach Hause liefert, ist es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das unbestrittene Leitmedium. Darin punktet das Fernsehen vor allem als Mittel der Live-Übertragung, dem es etwa am 11. September 2001 gelingt, die Zuschauer rund um den Globus vor den Bildschirmen zu bannen. Unmittelbar verbreiten sich die Bilder der Terroranschläge auf die Türme des World Trade Centers via TV um die ganze Welt und brennen sich in die Köpfe des Publikums ein, sodass wahrscheinlich jede und jeder noch weiß, wo und unter welchen Umständen er das Ereignis verfolgte. Ähnliches lässt

sich für die Live-Übertragung der Mondlandung am 20./21. Juli 1969 sagen, die geschätzte 500 bis 600 Millionen Menschen erreicht, oder für die Feierlichkeiten zur Krönung von Elisabeth II. am 2. Juni 1953 in London, die als erstes europaweites Fernsehgroßereignis gilt. Insgesamt, wäre demgemäß und noch annäherungsweise festzuhalten, erweist sich die »Simultanität von Ereignis, medialer Übertragung und Zuschauern« als besonderes »Faszinosum« (Hickethier 1994, S. 251; beide Zitate) der Television.

In diesem Sinne ist das Fernsehen zunächst Rundfunk, da es Informationen drahtlos überträgt. Allerdings übermittelt es nicht nur, wie der Hörfunk, Töne, sondern liefert auch die dazugehörigen Bilder. Benjamin nennt es daher auch »Bildfunk«. Doch setzt sich der Begriff Fernsehen rasch durch. Bereits Arnheim sowie Horkheimer/Adorno benutzen ihn in der noch heute – neben TV (Television) – üblichen Weise. Seine offizielle Geburtsstunde in Deutschland erlebt das Medium am 8. März 1929 mit einer Versuchssendung der Reichspost: »Gesendet wurden Fotografien und Objekte: Buchstaben, eine auf- und zuklappende Zange, ein rauchender Herr und eine junge Dame, die sich in einem Handspiegel betrachtet« (Schneider 2002, S. 54). Voraussetzung dafür war die Entwicklung eines Verfahrens, das Bilder in Hell-Dunkel-Signale zerlegen, also sendetauglich machen und auch wieder zusammensetzen konnte. Indem die nach ihrem Erfinder Paul Nipkow benannte Nipkowscheibe dies ermöglicht – »Mit der sogenannten *Nipkowscheibe* konnten einerseits Bilder zerlegt und andererseits mittels einer zweiten gleichgearteten Scheibe wieder zu einem Bild zusammengesetzt werden« (ebd., S. 67; Herv. i. O.) –, wird sie zur Grundlage des von Nipkow 1884 patentierten »Elektronischen Teleskops«, das als eine Urform des Fernsehens bezeichnet werden kann. Doch erweisen sich die Nipkowscheiben aufgrund ihrer mechanischen Trägheit schnell als wenig geeignet für die effektive Verarbeitung von Fernsehbildern. Wirklich praxistauglich wird das TV daher erst durch die von Ferdinand Braun 1897 entwickelte und durch Manfred von Ardenne 1931 für Fernsehapparate nutzbar gemachte Kathodenstrahlröhre (Braunsche Röhre), welche die Technik der Geräte bis zur Einführung der Plasma-/LC-Bildschirme bestimmt. Zusammen mit der durch den Ingenieur Vladimir Zworykin konzipierten Ikonoskop-Röhre zur elektronischen Bildabtastung bilden beide Neuerungen sowohl auf Seiten der Aufnahme (Kamera) als auch auf der der Wiedergabe (Bildschirm) die Grundlage des modernen Fernsehens.

Zugleich werden die besonderen Möglichkeiten des Mediums schon früh richtig eingeschätzt. Eduard Rhein, Ingenieur und freier Schriftsteller, später Chefredakteur der von ihm mitbegründeten Programmzeitschrift *Hör zu*, schreibt 1929:

Man wird uns die Welt in unser Zimmer tragen, wird uns Bühnenstücke im eigenen Heim erleben lassen, wird den neuen Charlie Chaplin-Film durch Fernseher uraufführen, wird

uns die letzte Runde des großen Boxkampfes, die letzte Etappe des Hürdenrennens, den Abstieg in das Bergwerk, die Brandung der Großstadt ... alles, was uns interessiert, wird man auf der kleinen Leinwand in unserem Hause sichtbar machen. (Rhein 2002, S. 403)

Oder:

Das Fernsehen wird uns nicht nur, wie der Film, die Welt abbilden [...], sondern die Abbildung dadurch umso faszinierender machen, dass wir anstelle des bloß Aufgezeichneten, Aufbewahrten ferne Vorgänge im Augenblick ihres Geschehens miterleben werden. Mit dem Fernsehen wird die dokumentarische Fähigkeit des Rundfunks ins Ungeheure gesteigert. (Arnheim 2001, S. 173)

Schnell also wird das Fernsehen als ›Heim‹- oder ›Pantoffelkino‹ angeschrieben, das es dem Publikum erlaubt, vom privaten Bildschirm aus nicht nur unmittelbar den Lauf der Welt, sondern auch speziell für das TV produzierte Sendungen zu verfolgen. Ein erstes Großereignis, das live über den Bildschirm flimmert, sind 1936 die olympischen Spiele in Berlin: Aus den Olympiastadien werden täglich am Vor- und Nachmittag Wettkämpfe durch den NS-Sender *Paul Nipkow* übertragen. Doch kann hier von einem ›Heimkino‹ noch keine Rede sein, da kaum jemand ein Gerät besitzt und auch die gezeigten Bilder nicht die Qualität des Kinostandards erfüllen. Um das Programm dennoch für die Bevölkerung zugänglich zu machen, werden sog. Fernsehstuben eingerichtet, in denen sich das Publikum vor den dort installierten Apparaten versammeln kann.

Dabei dient auch diese Inszenierung propagandistischen Zwecken: Reichs-sen- de-lei- ter Eugen Hadamowsky spricht es anlässlich der Eröffnung des Senders *Paul Nipkow* am 22. März 1935 deutlich aus: »In dieser Stunde wird der Rundfunk berufen, die größte und heiligste Mission zu erfüllen: nun das Bild unseres Führers unverlöschlich in alle deutschen Herzen zu pflanzen« (Hadamowsky zit. n. Dussel 2004, S. 119). In diesem Sinne einer propagandistischen Indien-st- na- h- me des Mediums soll die Übertragung der Olympiade nun einerseits die technische Kompetenz eines Regimes vor Augen führen, das sich, was die Entwicklung des Fernsehens betrifft, in scharfer Konkurrenz zu gleichgearteten englischen Bemühungen sieht – dort hatte die *Baird Television Ltd.* in Zusammenarbeit mit der BBC (*British Broadcasting Corporation*) am 30. September 1929 ihre erste Fernseh-sen- d- ung aus- ge- strahlt. Andererseits erlaubt es die mediale Präsentation den nationalsozialistischen Machthabern, die Größe und Bedeutung des ›Dritten Reichs‹ öffentlich aus- sowie die für den Krieg massiv aufrüstende Diktatur als friedliebend und weltoffen darzustellen.

Mit Beginn dieses Krieges stagniert dann die Entwicklung des Fernsehens. Doch wird das Medium zum wichtigen Faktor in der Verwundeten- und Truppenbetre- u- ung. Die Geräte werden in Lazaretten aufgestellt und dienen dort der

Zerstreuung für die Soldaten. Diese wünschen sich, wie ein Bericht an Goebels festhält, ein »heiteres Programm« möglichst ohne »Wochenschau bzw. die Wiedergabe von Kriegsereignissen« (ebd., S. 127). Ab 1944 gibt es kein Fernsehprogramm mehr. Der Sender *Paul Nipkow* wurde – wahrscheinlich durch Bombenangriffe – zerstört. Damit ist die Geschichte des Fernsehens in Deutschland (vorläufig) beendet. Und auch die anderen europäischen Staaten konzentrieren sich auf die Entwicklung unmittelbar kriegswichtiger Technologien. Allein »die USA [brauchten] keine Luftangriffe zu fürchten, stellten ihre Fernsehentwicklung also nicht zugunsten von Radar ein. [...] Kein Wunder also, dass die USA als technisch führende Fernsehmacht aus dem Zweiten Weltkrieg hervorgingen« (Kittler 2011, S. 284). Schauen wir folglich zunächst auf dieses »Mutterland« der modernen Television.

In Amerika ist das TV vor allem privatwirtschaftlich organisiert. Erste Sendelizenzen werden an die NBC (*National Broadcasting Company*) und CBS (*Columbia Broadcasting System*) vergeben. Danach verbreitet sich das Medium »explosionsartig« (Dussel 2004, S. 228). 1950 werden in den USA bereits über sieben Millionen TV-Geräte produziert. 1949 gibt es 69 private Fernsehsender, zehn Jahre später sind es schon 566. Aufgrund dieser kommerziellen Ausrichtung gehört die TV-Werbung in den USA von Anfang an zum Erscheinungsbild des Fernsehens. So wird sie auch weniger als störende Unterbrechung, sondern als selbstverständlicher Teil des Programms wahrgenommen und akzeptiert. Zugleich sind die Sender auf diese Werbeeinnahmen angewiesen und müssen ihr Programm entsprechend strukturieren, d.h. es an den Wünschen der Zuschauer ausrichten: Das TV ist Informations- und Unterhaltungsmedium zugleich, erlaubt also sowohl die gezielte Rezeption bestimmter Sendungen (etwa der Nachrichten) als auch das bloß zerstreute Nebenherschauen: »Durch Drücken eines Knopfes lässt sich der »Flow« aufrufen, der potentiell den gesamten Tagesablauf begleitet« (Stauff 2014, S. 310).

Dabei stammt der hier genutzte Begriff des *Flows* von dem britischen Kulturtheoretiker Raymond Williams, der damit die Programm- und Rezeptionspraxis des Privatfernsehens sowie seiner Nutzer beschreibt:

[S]owohl im britischen als auch im amerikanischen kommerziellen Fernsehen ist der Begriff der »Unterbrechung« inzwischen offensichtlich unpassend [...]. Was angeboten wird, ist [...] kein Programm diskreter Teilelemente mit spezifischen Einfügungen, sondern ein geplanter *flow*, in dem die tatsächliche Abfolge keineswegs der (in Programmzeitschriften) veröffentlichten Sequenz von Programmelementen entspricht (Williams 2001, S. 37; Herv. i. O.).

Da das Kommerz-TV stark an der Bindung seines Publikums interessiert ist, ist dessen Programmgestaltung davon geprägt. Dabei soll verhindert werden, dass die Zuschauer wegschalten, d.h. eine Pause nutzen, um den Kanal zu

wechseln oder ganz auszusteigen. Wie Williams nun anhand vor allem des US-Fernsehens beschreibt, wird somit ein Programm angeboten, das zwar noch in seinen Ankündigungen von unterschiedlichen Sendungen ausgeht, praktisch aber die Grenzen zwischen diesen Blöcken zu einem durchgängigen Ablauf – *Flow* – verwischt: »Es gibt auf jeden Fall genug Ähnlichkeiten zwischen [...] einigen Filmtypen und den sie oft bewusst imitierenden Werbe- >Erzählungen«, um eine solche Art von Abfolge zu einer [...] Erfahrung werden zu lassen« (ebd., S. 39). Wer sich also z.B. fragt, warum die Übertragung von Fußballspielen in der Regel von Bier-, die Casting-Show *Germany's Next Topmodell* meist von Kosmetik- oder Schuhhandelwerbung begleitet wird, findet seine Antwort u.a. in Williams *Flow*-Begriff: Indem die Spots mit dem Hauptprogramm verschwimmen, soll sich jener durchgängige Fluss realisieren, der darauf zielt, die »Zuschauer für den gesamten Ablauf eines Abends an sich zu binden« (ebd., S. 38), d.h. sie vom Um- oder Abschalten abzuhalten – Filme, Trailer, Werbespots, ja sogar Informationen werden so präsentiert und organisiert, dass ineinander fließen bzw. zu dem ununterbrochenen Ablauf zusammenwachsen, der sich auf den ganzen Tag ausdehnt: »In den USA ist es bereits möglich, um sechs Uhr morgens mit dem Fernsehen zu beginnen, um halb neun den ersten Film anzuschauen und so geht es in einem durchgehenden *flow* weiter, ohne dass der Bildschirm jemals leer ist« (ebd., S. 42; Herv. i. O.).

Obwohl Williams Diagnose bereits 1975 erfolgt und daher wichtige Neuerungen nicht berücksichtigt sowie von einem weitgehend passiven Zuschauerverhalten ausgeht, trifft sie doch das Fernsehen als »Inbegriff der ablaufenden Sendungen [...]. Es gibt hier keinen inneren Abschluss des Sehens, wie ihn das Ende eines Kinofilms bildet« (Keppler 2006, S. 83). In (West-)Deutschland wird dies in vergleichbarer Weise erst nach 1984 Realität, als mit der Einführung des dualen Rundfunksystems auch das Privatfernsehen seinen Betrieb aufnimmt. Wie aber sah das deutsche Fernsehen zuvor aus?

Am Ende des II. Weltkrieges und im Zuge des fortschreitenden »Kalten Kriegs« ist Deutschland geteilt. Zunächst spricht man von »Ost- und »West- bzw. »Trizone« oder auch scherzhaft von »Trizonesien« (Berbuer). Während der erste Begriff die sowjetische Besatzungszone meint, aus der die Deutsche Demokratische Republik (DDR) hervorgeht, bezeichnen die anderen die Besatzungszonen der drei Westalliierten (USA, Großbritannien, Frankreich), d.h. die spätere Bundesrepublik Deutschland (BRD). Mit dem Mauerbau 1961 festigen sich diese Grenzen endgültig und es stehen sich zwei deutsche Staaten gegenüber, in denen sich das Fernsehen unterschiedlich entwickelt. Dabei startet es regulär sowohl in der BRD als auch in der DDR zu Weihnachten 1952. Im Westen Deutschlands ist es nach dem Vorbild der britischen BBC öffentlich-rechtlich organisiert, da die Alliierten – vor allem die Amerikaner – den Einfluss des Staates auf das Medium eindämmen wollen, eine privatrechtliche Lösung aber nicht finanzierbar ist. In diesem Sinne wird der öffentlich-recht-

liche Rundfunk nun weder durch Steuer- noch Werbeeinnahmen, sondern Gebühren finanziert. Werbesendungen sind gestattet, dürfen aber bestimmte Grenzen nicht überschreiten. Zudem obliegt die Aufsicht nicht dem Staat, da sich verschiedene Gremien und Personen darum kümmern: Rundfunkrat, Verwaltungsrat und Intendanten. Zentrale Instanz ist der Rundfunkrat, der sich aus Vertretern diverser gesellschaftlicher Gruppierungen (Parteien und Konfessionen, Arbeitnehmer/-geber, Künstler) zusammensetzt. Im Osten hingegen wird die alte Form des Staatsrundfunks beibehalten, der jedoch besser als »Parteirundfunk« (Dussel 2004, S. 133) zu bezeichnen ist – die SED als herrschende Staatspartei schaut und hört nicht nur zu, sondern nimmt Einfluss: »Von Anfang an behielt es sich Walter Ulbricht vor, dem Rundfunk konkrete Anweisungen zu erteilen, eine Tradition, die von seinem Nachfolger Erich Honecker bruchlos fortgesetzt wurde« (ebd.). So bleibt der »Parteirundfunk« bis zum Zusammenbruch der DDR 1989 intakt. Danach übernimmt der Osten Deutschlands das Rundfunksystem des Westens.

Wie sich nun beide Systeme auf das jeweilig ausgestrahlte TV-Programm auswirken, lässt sich für das Nachkriegsfernsehen exemplarisch am Fernsehspiel als der »speziell für das Medium entwickelten Programmform« (Bleicher 2001, S. 499) zeigen. Als erstes Fernsehspiel nach dem Kriege wird am 2. März 1951 Goethes »Vorspiel auf dem Theater« aus dem *Faust* gesendet. Es ist eine Versuchssendung des NWDR, die aus dem Studio live übertragen wird. Dabei zeigt sich hier bereits eine Tendenz, die das Programm noch länger bestimmen wird: Weil es vorerst an Autoren für die geplanten Fernsehspiele mangelt, greifen die TV-Dramaturgen auf Bühnenstücke, Hörspiele und andere literarische Vorlagen zurück. Bis in die 1960er Jahre basieren daher mindestens zwei Drittel der im BRD-Fernsehen gesendeten Fernsehspiele auf literarischen Vorlagen. Dort treffen Autoren der sogenannten Weltliteratur (z.B. Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler, Tennessee Williams), die für die »Fernseh Bühne« neu inszeniert werden, auf die gleichfalls beliebten Boulevardstücke oder Lustspiele von Curt Goetz, Willi Millowitsch u.a. (vgl. Dussel 2004, S. 249f., Hickethier 1995, S. 187-191). Insgesamt aber entspricht eine solche Orientierung des Fernsehens am gedruckten Wort dem von Adolf Grimme, damals Programmdirektor des NWDR, formulierten Konzept, nach dem das Fernsehen als Ort der Bildung und »inneren Sammlung« zu begreifen sei.

Im DDR-Fernsehen (DFF, ab 1972: Fernsehen der DDR) soll die dort ebenso geschätzte Verfilmung literarischer Texte vor allem volkspädagogischen Nutzen haben (vgl. Beutelschmidt/Wrage 2004; Dussel 2004). So ist die Adaptation von Literatur im Fernsehen der DDR noch weit stärker als im Westen von didaktischen sowie ideologischen Interessen geprägt. Allerdings lässt sich dies nicht allein mit den Kriterien der Hofberichterstattung und Staatstreue erfassen oder auf die Bahnen der Indoktrination und Agitation reduzieren: Auf Perioden einer eher repressiven Medienpolitik folgen solche der »Liberalisie-

runge, in denen Experimente durchgeführt oder auch – im Sinne des Regimes – schwierige Stoffe verfilmt werden (vgl. Wrage 2009). Das DDR-Fernsehen reagiert damit nicht zuletzt auf die Konkurrenz des Westfernsehens, das in fast allen Teilen Ostdeutschlands empfangen werden konnte (Ausnahme ist die das ›Tal der Ahnungslosen‹ genannte Region im Nord-/Südosten der DDR). Insgesamt aber steht der Überwachungsapparat jederzeit bereit, um bei Bedarf einzuschreiten. Beispielsweise wird die nach einem Drehbuch von Günter Kunert und Günter Stahnke produzierte TV-Oper *Fetzers Flucht* (1962), in deren Zentrum ein republikflüchtiger Grenzsoldat steht, öffentlich gerügt, und Kunerts nächstes Fernsehspiel nicht mehr gesendet (vgl. Wrage 2009). Und dennoch:

Das Modell des Staatsfernsehens hat sich [...] am Beispiel des DDR-Fernsehens als ineffizient im Sinne der Machterhaltung gezeigt, als die oberste staatliche Instanz, das Politbüro, bis hin zur Formulierung einzelner Meldungen [...] auf das Fernsehen einwirkte, dadurch das Fernsehen aber desavouierte und folglich die DDR-Programme als Mittel der Machtsicherung wirkungslos machte. (Hickethier 1995, S. 72)

Aber auch in der BRD sinnt die Politik bezüglich des Mediums auf Einflussnahme: Der Bundeskanzler Konrad Adenauer ist über die oftmals regierungskritische TV-Berichterstattung verärgert und wünscht sich ein regierungsnäheres Fernsehen. So verlangt er 1960, dass das Medium »im Wahlkampf als ein Propagandamittel für uns bereitsteht und nicht nur für die SPD« (Adenauer zit. n. Weiss 2006, S. 113). Zwei Jahre zuvor hatte der Innenminister Gerhard Schröder den Auftrag erhalten, ein von den bisherigen Sendeanstalten unabhängiges zweites Fernsehprogramm in die Wege zu leiten. Nach diversen Querelen und Problemen, bei denen es nicht zuletzt darum geht, einem ›Adenauer-Fernsehen‹ vorzubeugen, startet das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) am 1. April 1963 den Sendebetrieb. Die dritten Programme folgen ab 1964.

Dazu kommt die ebenfalls in diese Zeit fallende und aus den USA importierte Erfindung der MAZ, die es erlaubt, Fernsehsignale auf Magnetband aufzuzeichnen, d.h. die Vorproduktion von Sendungen gestattet. Und weiterhin werden vermehrt Fremdproduktionen – z.B. US-Fernsehserien – eingekauft: *Fury*, *Lassie*, *Flipper* oder *Bonanza* etablieren sich als feste Bestandteile des Programms. Mithin erweitert sich das Angebot zusehends und zum Ende der 1960er Jahre beläuft sich die Anzahl der Fernsehzuschauer in Westdeutschland bereits auf 17,8 Millionen: »Die Mehrheit der Bevölkerung versammelte sich um den Fernseher« (Schmidt/Spieß 1996, S. 202), den sich, so rechnet man, 4-5 Zuschauer teilen. So werden um 1960 ca. 18 bis 22 Millionen Menschen erreicht (vgl. Hickethier 1994, S. 265). Als der Krimimehrteiler und ›Straßenfeger‹ *Das Halstuch* 1962 über die Bildschirme flimmert, sind fast 90 % aller Geräte eingeschaltet. Die Hauptausgabe der *Tagesschau* erzielt 1961 eine Sehbeteiligung von über 50 % und vermittelt den Zusehenden vom Eigen-

heim aus ein Wissen darüber, »was über ihre eigene Lebensumgebung hinaus die historische, soziale und kulturelle Gegenwart ihres Lebens ausmacht« (Keppler 2006, S. 14).

Fernsehdebatten

Schon 1936, also frühzeitig, erkennt Arnheim im Fernsehen ein »Verbreitungsmittel«, das die Gesellschaft nachhaltig verändern wird: »Es hat gesellschaftliche Auswirkungen, indem es das Schauobjekt vom Ort seines Entstehens unabhängig und also das Zusammenströmen der Beschauer [...] überflüssig macht, und wirtschaftliche Auswirkungen, indem es andre Verbreitungsmittel ersetzt« (Arnheim 2001, S. 175). In diesem Sinne trifft die Bezeichnung des TVs als »Heimkino« genau den Kern der von Arnheim beschriebenen Sache. Einerseits versammelt es sein Publikum vor dem heimischen Bildschirm, da es das »Schaubjekt« dahin (über-)trägt, andererseits greift es in die bereits bestehende Medienlandschaft ein und setzt andere Medien (besonders den älteren, aber ebenfalls audiovisuellen »Verwandten« Film) unter Druck.

Bezüglich des ersteren, können wir sagen, hat sich Arnheims Prognose ca. 30 Jahre danach bestätigt. Das Fernsehen ist zum Möbelstück oder sogar zum »Lagerfeuer« geworden, um das sich die Nutzer scharen, und das darin sowohl deren Alltag erobert als auch ihre Lebenswelt verändert; das TV beginnt, das Leben seines Publikums zu organisieren: Bestimmte Sendetermine – z.B. der *Tagesschau* oder der *Sportschau* – werden »Pflicht«. Solche »Ritualisierung des Zuschauens war das Resultat der tiefen Verankerung des Fernsehens im Alltagszusammenhang der Zuschauer« (Hickethier 1994, S. 268).

Mehr noch: Dem Medium werden geradezu familienbindende Eigenschaften attestiert. Die Fernsehwissenschaftlerin Lynn Spigel, die diesen Diskurs für die USA analysiert, fasst dies so zusammen: Das TV »wurde zum kulturellen Symbol des Familienlebens schlechthin. [...] Man sah es als eine Art Haushalts-Klebstoff, der versprach, die im Krieg zersplitterten Familien wieder zusammzusetzen« (Spigel 2001, S. 220). Dementsprechend erscheint das Fernsehen in Werbeanzeigen oder Artikeln als »»Baby«, als »Familienfreund« [...] oder als »Familienhaustier«« (ebd., S. 231), d.h. in einer vor allem integrativen Funktion – man, so heißt es, bleibt zu Hause, trifft sich am Apparat und genießt den Abend vor dem Bildschirm und im Kreise seiner Lieben.

Doch existieren, wie Spigel feststellt, auch andere Stimmen, die, so zitiert sie diese, von »»Gesichtstics, Überstimulation, Vernachlässigung von Training, Spielen im Freien, Hausaufgaben«« (ebd., S. 234) berichten oder auch die »»Fernsehglubschaugen«« (ebd., S. 232) anprangern, die sich durch den TV-Konsum vor allem bei Kindern und Teenagern einstellen sollen. Hier ist das Medium nicht als Freund und Helfer der Familie, sondern als gesundheitsschädigender Verführer ausgeflaggt, der gerade die Jugend betört und bedroht

– anstatt seine Hausaufgaben zu machen oder an der frischen Luft zu spielen und Sport zu treiben, sitzt der Nachwuchs vor der ›Glotze‹ und tendiert darin, so bringt die Autorin diesen Diskurs auf den Begriff, zur »Fernsehabhängigkeit« (ebd.).

Das sieht in Deutschland nicht anders aus. Auch hier warnt man vor den gefährlichen Effekten vermehrter TV-Nutzung: »Dort«, schreibt etwa der Direktor des Bayerischen Rundfunks, Clemens Münster, »wo man noch Freude aneinander und am Gespräch hat, vermag das Fernsehen die sonst ruhigen Abende zu zerstören« (Münster zit. n. Hickethier 1994, S. 262). Demnach befördert das Medium die Kommunikation keineswegs, da es sie verhindert. An die Stelle des gemeinsamen Austauschs tritt der einsame Blick auf die Mattscheibe und in die Ferne. Für Gerhard Maletzke, der 1963 sein Buch *Psychologie der Massenkommunikation* vorlegt, führt der Fernsehkonsum der Kinder zu einer »Verfrühung des Sozialisationsprozesses« (Maletzke 1963, S. 182). Durch Fernsehspiele etwa werde die Jugend mit einer Welt der Erwachsenen konfrontiert, die mit der Realität meist wenig zu tun habe. Schlimmeres noch befürchtet ein 1959 in der Zeitschrift *epd/Kirche und Fernsehen* erschienener Text: »Die Menge erliegt dem Bann des Bildschirms und löst sich auch dann nicht, wenn es angebracht wäre« (Anonymus 1959, S. 1). Folglich gehört, pointiert dies Christina Bartz, »[d]ie Rede vom ›Bann des Fernsehens‹ und seiner ›magischen Anziehungskraft‹ [...] zu den Formeln, die in der Nachkriegszeit gefunden werden, um die mangelnde Widerstandskraft des Zuschauers gegenüber dem Fernsehen zu benennen« (Bartz 2007, S. 133). Oder anders gesagt: Ist das Medium einmal da und hat sich im Alltag festgesetzt, wird es übermächtig bzw. drohen seine Nutzer die Kontrolle über es und damit auch über sich selbst zu verlieren. So lautet die Diagnose einer Medienskepsis oder -angst, die diesmal das TV betrifft. Und auch die dabei aufgeführten Argumente sowie beobachteten ›Symptome‹ können kaum mehr verblüffen: Abhängigkeit, Reizüberflutung, Schädigung der geistigen und körperlichen Gesundheit, Vereinsamung. Darüber hinaus zeigt sich ebenso ein weiterer Trend solcher Mediendebatten, nämlich die Spaltung des Diskurses zwischen Heilsversprechen (Familienglück) und Unheilsdrohung in Folge der besagten Befunde.

Dabei mischen sich auch die Intellektuellen in die Debatte ein. Adorno etwa erneuert noch einmal seine These zur Kulturindustrie, wenn er diese in dem 1953 veröffentlichten Essay »Prolog zum Fernsehen« auf das TV bezieht: »Das Medium«, stellt er fest, »fällt ins umfassende Schema der Kulturindustrie und treibt deren Tendenz, das Bewusstsein des Publikums von allen Seiten zu umstellen und einzufangen, als Verbindung von Film und Radio weiter« (Adorno 1977, S. 507). Aufgrund der geringen Größe des Bildschirms können sich die kulturindustriellen Effekte der »Identifikation und Heroisierung« zwar nur teilweise entfalten: »Die da mit Menschenstimmen reden, sind Zwerge. Sie werden kaum in demselben Sinne ernst genommen, wie die Film-

figuren« (ebd., S. 509). Dennoch trägt, betont der Autor, auch das TV zu dem Kreislauf bei, der zuletzt in die »Regression« (ebd., S. 512) mündet:

Jene fatale »Nähe« des Fernsehens, Ursache auch der angeblich gemeinschaftsbildenden Wirkung der Apparate, um die Familienangehörigen und Freunde, die sich sonst nichts zu sagen wüssten, stumpfsinnig sich versammeln, befriedigt nicht nur eine Begierde, vor der nichts Geistiges bestehen darf [...], sondern vernebelt obendrein die reale Entfremdung zwischen den Menschen und zwischen Menschen und Dingen. (Ebd., S. 511f.)

So gesehen ist das Fernsehen eine Droge, die es dem Publikum ermöglicht, aus der Welt realer Entfremdungen auszusteigen; die Ferne zum Nebenmenschen und zur Umwelt als Würde der Dinge wird kompensiert, indem die Zuschauer in den ebenso stumpfsinnigen wie geistlosen Fluss der Bilder eintauchen, mit dem die Television dem »grauen Alltag Glanz spende[t]« (ebd., S. 510). Solche »Süchtigkeit« aber, folgert Adorno, »ist unmittelbar Regression« (ebd., S. 512), d.h. sie entmündigt die Nutzer in einer »kulminierenden Massenkultur« (ebd., S. 513), die nur noch den ökonomischen oder politischen Profit kennt und befördert. Darin verfügt das TV, wie auch alle anderen Massenmedien, über genau das, was die Kulturindustrie zur Manipulation ihrer Einwohner braucht. Für den aufmerksamen Beobachter jedoch wird der angeblich gemeinschaftsbildende – schöne – Schein als der Trick erkennbar, der dem Publikum dessen Versklavung als erstrebenswert verkauft bzw. dazu führt, dass sich die Zuschauer diesen Schein schon vorausseilend zueigen machen, d.h. das sowieso »Unausweichliche [...] um so fanatischer [lieben]« (ebd., S. 510).

Ganz ähnlich beurteilt auch ein Text des Philosophen Günther Anders, den der Autor unter dem Titel »Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen« im ersten Band seines Hauptwerks *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* publiziert, das Fernsehen. Anders, der während der Hitlerdiktatur u.a. in den USA lebt, geht in der Behauptung solcher »Antiquiertheit« davon aus, dass der Mensch seine technischen Errungenschaften nicht mehr kontrolliert, da er durch sie beherrscht wird: »Die Freiheit der Verfügung über Technik [...] ist reine Illusion. Die Einrichtungen selbst sind Fakten; und zwar solche, die uns prägen« (Anders 1987, S. 99).

So stehen die Apparaturen im Zentrum eines Kosmos der Produktion und des Konsums, der sich die passenden Nutzer erschafft. Dies geschieht auf Basis einer Struktur der Medien, die bestimmte Weisen der Rezeption geradezu erzwingt, d.h. die Konsumenten automatisch zu »Mitarbeitern« erzieht. Anders' Beispiel ist hier der Rundfunk (Radio und Fernsehen), dessen Technik es erlaubt, ein weit verstreutes Publikum dennoch mit ein und derselben Botschaft zu versorgen. Dabei spielt deren spezifischer Inhalt eine nur untergeordnete

Rolle, wenn es primär darauf ankommt, die Erreichbarkeit der Zuschauer und -hörer zu sichern. Der Rundfunk gewährleistet dies, weil er es ermöglicht, dass »die Ereignisse [...] uns besuchen« (ebd., S. 110; Herv. i. O.), also das Publikum von jeglichem Aufwand frei ist; bequem kann es daheim verfolgen, was ihm mittels der Technik dorthin gebracht wird. So schaltet es das Gerät ein, ohne jedoch zu bemerken, welche Wirklichkeit – nämlich eine für den Konsum geereinigte – ihm dort präsentiert wird.

Auf diese Weise zugleich an- und abwesend mutiert die reale Welt zum Phantom – als Übertragung fußt sie auf einer Zurichtung von Geisterhand bzw. verdankt sich einer Form, mit der das »Original sich nach seiner Reproduktion richte[t]« (ebd., S. 111). Damit fungiert diese als dessen Matrize (Anders entlehnt den Begriff aus der Schallplattenherstellung, wo er den ersten Abdruck bezeichnet, der ein Musikstück, das selbst wiederum die Reproduktion einer Komposition ist, konserviert, d.h. zur Mutter aller später hergestellten Kopien wird). Nicht das Ereignis selbst tritt somit in den Fokus der Berichterstattung, sondern dieses wird, Anders zitiert den Philosophen Johann Gottlieb Fichte, zum »Produkt des Setzens« im Rahmen medialer Aufmerksamkeitssteuerung: Was uns zu Hause besucht, gehört der Wirklichkeit nur insofern an, als wir es dieser zurechnen, d.h. vergessen, dass es sich um ein arrangiertes Schauspiel handelt. Dieses nun hat nur ein Ziel – die »Seelen« der Verbraucher der Mediendynamik bzw. der dort sich entfaltenden Konsumwirtschaft/-industrie auszuliefern. Obwohl also die Nutzer sich in den eigenen vier Wänden souverän wähnen, obwohl sie meinen, der Rundfunk diene zu ihrer Information, haben sie doch nur »ein Lüge, [die sich] wahrlügt« (ebd., S. 195; Herv. i. O.) vor Augen und Ohren. Dabei bleibt der Schein insofern undurchdringlich, als das Publikum sich zu Hause sicher fühlt, d.h. jede und jeder glaubt, ihre oder seine Individualität retten zu können. Tatsächlich aber, spitzt Anders dies zu, versammelt sich vor den Geräten ein Volk von »Massen-Eremiten« (ebd., S. 102; Herv. i. O.), deren Trägheit jeglicher Irritation und Intervention vorausgeht, diese also jederzeit ausschließt: »Geprägt werden immer schon Geprägte« (ebd., S. 196; Herv. i. O.).

So markieren die Begriffe »Phantom« und »Matrize« die Koordinaten der Freiheitsberaubung in einer Mediengesellschaft, die den Zuschauern/-hörern zwar ein Recht auf Persönlichkeit und Privatheit vorgaukelt, ihnen aber real keine Wahl lässt: Abgefüllt mit vorgefertigten Waren sowie psychisch übersättigt und physisch entkräftet, dämmert das Publikum im steten Kreislauf der Reproduktion dahin. Profit schlägt daraus allein eine Konsumindustrie, die, indem sie Phantome und Matrizen weniger herstellt als sie vielmehr konsequent für ihre Zwecke nutzt, sich selbst stützt und erhält.

Den modernen Mediengesellschaften wird, so Anders, »[a]lles Wirkliche [...] phantomhaft, alles Fiktive wirklich« (ebd., S. 142; Herv. i. O.). Demgemäß zum Original bestellt, ist die Prägekraft der Matrize ebenso total wie totali-

tär. In diesem Sinne geht auch Anders von einer bösartigen Mediendynamik aus, deren Strukturen so ähnlich schon von Horkheimer/Adorno beschrieben wurden. Dazu gehört dann ebenfalls die Auslieferung des Menschen an eine Maschinerie, die ihn und der er sich anpasst, in der er also will, was ihn unfrei macht. Anders als Horkheimer/Adornos Abrechnung mit der Kulturindustrie sieht Anders diesen Verblendungszusammenhang jedoch erst mit dem Rundfunk, d.h. dessen Struktur des *broadcasting* als Übermittlung im Zeichen des *one to many*, komplett realisiert. Hier zeigt sich, was ein Medienverbund zu leisten vermag. Im zweiten Band der *Antiquiertheit des Menschen*, der 1980 veröffentlicht wird, erneuert Anders die These einer ›infantilisierten‹, d.h. durch Medien entmündigten und gelenkten, Menschheit nochmals.

In dieser Hinsicht trifft das Fernsehen auch hier auf z.T. massive Vorbehalte: Als Produkt der Kulturindustrie dient es der Ruhigstellung seines Publikums im Dienste des Konsums und der Macht. Uns mögen diese Annahmen einer durch Medien ausnahmslos manipulierten und zum Dasein allein einer willenlosen Existenz als *couch potato* verdammten Rezipientengemeinde heute selbst antiquiert erscheinen. McLuhan quittiert sie schon 1964 wie folgt: Fernsehkritiker »sind bezeichnenderweise [...] rein vom Buch beeinflusste Individuen, die in der Grammatik der Zeitung, des Radios oder des Films nicht versiert sind, aber alle Medien mit Ausnahme des Buches verdreht und verschoben sehen« (McLuhan 1994, S. 475). Dennoch: Im Hinweis auf die nur scheinbar reale, absichtsvoll inszenierte Wirklichkeits*darstellung* des Fernsehens sind Anders' Ausführungen angesichts unzähliger Doku-Soaps und Reality-TV-Formate von ungebrochener Relevanz.

Konsumentenouveränität und Kommerz

Zur Mitte der 1960er Jahre ist die Television beim Publikum angekommen. Sie begleitet den Alltag nicht nur, sondern, darin fast schon ein ›altes‹ Medium, beeinflusst ihn auch. Inzwischen – in der BRD ab 1967, in der DDR ab 1969 – sendet das Fernsehen sogar in Farbe. Es ist einfach da. John Ellis beschreibt dies in seiner Theorie des Fernsehens als »kulturelle[r] Form« so:

Der Fernsehapparat ist ein weiterer Haushaltsgegenstand, oft auch der Ort, auf dem Familienfotos aufgestellt werden [...] Fernsehen ist ebenso intim, wie alltäglich, eher ein Teil des häuslichen Lebens als ein besonderes Ereignis. Die Sendeanstalten reagieren darauf, indem sie sich das häusliche und alltägliche Publikum in einer spezifischen Weise vorstellen. (Ellis 2001, S. 46)

Doch wie hat man sich die Zuschauergemeinde ›da draußen‹ vor den Bildschirmen eigentlich vorzustellen? Trifft das Bild des abendlichen TV-Konsums im Kreise der Familie wirklich zu? Und wie könnte die Zukunft des Fernse-

hens sowie die seines Programms aussehen? Dies zu ermitteln, beginnt die kontinuierliche Zuschauerforschung auf der Suche nach Programmreichweiten, Einschaltquoten, Sehdauern etc. und fördert darin durchaus überraschende Ergebnisse zu Tage:

Immer mehr geriet in den 1970er Jahren in den Blick, wie fragmentiert die Fernseh-Zuschauerschaft tatsächlich war, wie wenig berechtigt es war, von ›dem‹ Publikum auszugehen. [...] [D]ie Ergebnisse der Fernsehforscher zeigten, dass weder die Inhalte beliebig zurechtzubiegen waren, noch dass die Zuschauer bereit waren, allem willenlos zu folgen. (Dussel 2004, S. 261 und 263)

Die Zuschauer, heißt das, nehmen sich ihre Freiheiten. Weder bilden sie eine homogene Masse, die deshalb ebenso zu adressieren wäre, noch folgen sie einfach dem *Flow*, der ihnen Tag für Tag ins Eigenheim gesendet wird. Sie können ab-, um- oder – seit Etablierung der Fernbedienung, die ab Mitte der 1970er Jahre zum TV-Standard gehört – pausenlos zwischen den Kanälen hin- und herschalten, d.h. sich ihren, wie auch immer zerstreuten, ganz persönlichen *Flow* zusammenstellen. Sie können sich vom Fernseher wegbewegen oder auch schlichtweg vor dem Apparat dösen bzw. sich völlig interesselos ›berieseln‹ lassen. Das alles ist möglich und Realität. Die Fernsehmacher, für die es nicht zuletzt um Werbeeinnahmen geht, müssen es berücksichtigen: »Nach schwierigem Beginn in den 50er Jahren etablierte sich die Fernsehwerbung in den 60er Jahren auf zunehmend hohem Niveau« (Schmidt/Spieß 1996, S. 202). Und so weisen die Leitenden in den Sendeanstalten auf die Erfordernis eines »industriellen Managements« im Zuge »betriebswirtschaftliche[r] Notwendigkeiten« (Bleicher 2001, S. 504) hin. In diesem Sinne muss bereits vor Einführung des dualen Rundfunksystems von einer Ausrichtung des Fernsehens an stark marktwirtschaftlichen Kriterien gesprochen werden. Dabei wird dies von den Verantwortlichen auch hinsichtlich der bereits absehbaren, kommerziellen Konkurrenz betrieben.

Ab dem 1. Januar 1984 ist es dann so weit: Das (west-)deutsche Fernsehen kann sich mit dem Start des dualen Rundfunksystems noch einmal neu erfinden. Zu den öffentlich-rechtlichen Anbietern treten jetzt die sog. Privatsender hinzu. Gemeint sind jene Rundfunkanstalten, die sich primär über Werbeeinnahmen finanzieren. Kennzeichnend für das kommerzielle TV auch in Westdeutschland ist daher, dass es weniger »Inhalte an Konsumenten verkauft, sondern Sendezeit an die Werbeindustrie« (Stauff 2014, S. 311). Es kommt also auf die Aufmerksamkeit des Publikums an, d.h. darauf, ein Programm zu entwerfen, das zugleich als attraktives Werbeumfeld fungiert. In diesem Wettstreit um Zuschauerquoten steigt der Unterhaltungsschwerpunkt im Fernsehen deutlich an. In den Fokus des TV-Programms treten vermehrt kürzere Formate (Serien, Mehrteiler) oder spektakuläre Zweitverwertungen aus dem interna-

tionalen Kinogeschäft. Später kommen die mittlerweile allgegenwärtigen Casting-, Koch-, ›Promi-‹-Shows etc. hinzu. Die Sendung *Big Brother* (vgl. Balke/Schwering/Stäheli 2000), deren erste Staffel im Februar 2000 startet, ist aufgrund ihres ›Menschenzoo-‹-Charakters zunächst umstritten, wird dann aber zum Modell ähnlich gelagerter Formate mit und ohne ›Promi-‹-Beteiligung (z.B. *Dschungelcamp*). Die Fernsehforschung zeichnet diesen Trend wie folgt aus: Vornehmlich ist nicht mehr der ursprüngliche Bildungsauftrag, »sondern gleichbleibende Publikumsattraktivität« (Bleicher 1994, S. 48) gefragt.

In diesem Sinne scheint das Fernsehen, folgt man seinen Kritikern, endgültig bei sich angekommen. Über die Bildschirme flimmert eine 24-stündige Mixtur aus ›Infotainment‹, Zerstreuung und Werbung. Manche Sender beschränken sich sogar ausschließlich auf den Verkauf (*Home-/Teleshopping*), andere, wie etwa der deutsch-französische Kulturkanal *Arte*, führen in dieser Bilderflut ein Nischendasein. Darüber hinaus ermöglicht die Fernbedienung eine Praxis des ›Zappens‹ (Wegschalten von Werbeblöcken) oder ›Switchens‹ (schnelles Durchsuchen der Kanäle), der kaum eine anspruchsvolle Produktion noch standzuhalten vermag. Auf diese Weise, so lautet 1985 die Diagnose des amerikanischen Medienwissenschaftlers Neil Postman, »amüsieren [wir] uns zu Tode« (Postman 2008): »Problematisch am Fernsehen ist nicht, dass es uns unterhaltsame Themen präsentiert, problematisch ist, dass es jedes Thema als Unterhaltung präsentiert« (ebd., S. 110). Darin befürchtet der Autor, dass das Fernsehen, da es alles als Entertainment vorführt und daher auch alles in Unterhaltung verwandelt, sein Publikum dazu führt, jeder Ernsthaftigkeit zu entsagen. Als real, so ähnlich hatte es schon Anders gesehen, erkennt das TV-Publikum nur noch an, was seiner Fernsehroutine entspricht, also vor allem eine gute Show in Szene setzt. Deshalb würden sogar die Informationen als ›Infotainment‹ aufgemacht bzw. versuchen Politik und Politiker, die Gesetze der Unterhaltungsindustrie wenigstens nicht zu missachten oder diese in ihre Selbstdarstellung (Fernsehduelle, Talkshows) und politische Praxis einfließen zu lassen.

Insgesamt hat sich, fasst Postman zusammen, mit dem Fernsehen eine »Guckguck-Welt« ohne Zusammenhänge durchgesetzt, »in der mal dies, mal das in den Blick gerät und sogleich wieder verschwindet« (ebd., S. 99). Das sei zwar jederzeit amüsant, befördere aber eine allumfassende Passivität der Nutzer, in der nichts mehr von Belang und Bedeutung ist. So wiederholt des Autors Medienkritik, die am Ende seines Buches auch den Computer trifft, die von Horkheimer/Adorno schon einmal vorgetragene. Allerdings fällt seine Bilanz der Unterhaltungsindustrie weniger düster oder pessimistisch aus, wenn der Autor vorschlägt, Medien nicht nur zu verdammen, da sie einer »Entmystifizierung« (ebd., S. 196) unterzogen werden können. Dazu setzt Postman zum einen auf die Produktion von TV-Sendungen, welche die Ideologie des Fernsehens unterlaufen und das Publikum irritieren, also dessen Passivität stören

sollen. Zum anderen hofft der Autor auf eine verbesserte, nämlich medienbewusste Schulbildung, mit der künftige Generationen in die Lage versetzt wären, ihre Mediengewohnheiten in Fragen an die Medien umzukehren.

Greifen wir Postmans auch über die Medienwissenschaften hinaus populär gewordenen Befund auf, lässt dieser sich mit einem Wort des Essayisten Enzensberger wie folgt resümieren: Fernsehen »verblödet« (Enzensberger 1988, S. 89): »Zur Debatte steht, wer zahlt und wer kassiert, wann, wie, von wem, aber nie und nimmer, was gesendet wird. Eine solche Haltung wäre bei keinem früherem Medium denkbar gewesen« (ebd., S. 93). So könnte man meinen. Doch Enzensberger wäre kein Querdenker, wenn er diesem Gedanken nicht noch eine überraschende Wendung abgewinnen könnte. Und daher lautet der Titel des Textes, den der Dichter 1988 über das TV veröffentlicht, so: »Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind«.

Dabei ist das TV ein »Nullmedium«, weil es sein Publikum tatsächlich an den Nullpunkt der Aufmerksamkeit führt. Hervorragend, hier wiederholt der Autor eine These bereits seines »Baukastens zu einer Theorie der Medien«, am Fernsehen ist lediglich, dass es läuft – nichts muss hier mehr im üblichen Sinne vermittelt, keine Botschaft mehr mühsam entschlüsselt oder ebenso mühsam verpackt werden. So wird im TV zwar nichts mehr geboten oder gewollt, aber auch nichts mehr verlangt: Der *Flow* gleicht einer »buddhistischen Maschine« (ebd., S. 102), welche die Menschen in »Selbstvergessenheit« (ebd.) versinken lässt. Den Bildschirm im Blick, entsagen die Zuschauer den sonst üblichen Arzneien des Vergessens und der Beruhigung von »der Schlaftablette bis zum Koks, vom Alkohol bis zum Betablocker, vom Tranquillizer bis zum Heroin. Fernsehen statt Chemie ist sicherlich die elegantere Lösung« (ebd.).

Einerlei, ob man solche Aussagen nun beim Wort nehmen oder in ihnen auch eine ironische Distanz bemerken möchte, ist die darin vertretene These dennoch bemerkenswert. Vielleicht ist das Fernsehen ein »Nullmedium«, ein obszöner Auswuchs oder Parasit der Kommunikation, da es letztere nicht zu erfüllen vermag. Allerdings markiert es genau dabei den Punkt, der es den Nutzern in der Identifizierung mit dieser Leere erlaubt, nicht viel mehr zu verlieren. In dieser Hinsicht nämlich beginnt der Sturz in die Langeweile, die Gewalt oder den Drogenkonsum nicht mit dem, sondern allererst ohne Bildschirm, und das Nullmedium ist mithin der Ort, der diese Grenze zugleich auszeichnet sowie deren Einhaltung attraktiv erscheinen lässt. Folgen wir Enzensberger, ist dies der zwar paradoxe, gerade darin aber herausragende Grund, warum zuletzt »alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind«.

Fassen wir kurz zusammen: Im Zuge der weitgehenden Normalisierung des Fernsehens als Alltagsmedium und »kulturelle Form« treten die Zuschauer mehr und mehr in den Fokus der Diskussion um das Medium. Zur Debatte steht dabei weniger eine Masse im Banne des *Flows*, sondern, und vor allem in den Forschungsansätzen der anglo-amerikanischen Kulturwissenschaften

(*Cultural Studies*), ein aktives Publikum, dem es durchaus möglich ist, die gesendete »Nachricht [...] in einer von Grund auf völlig gegensätzlichen Weise zu dekodieren« (Hall 2001, S. 122). Die Zuschauenden können das für sie gestaltete Programm ignorieren, es als »buddhistische Maschine« nutzen oder ihm sogar »*oppositionell[e] Kodes*« (ebd.; Herv. i. O.) entgegensetzen. In der Folge, so notiert der britische Kulturwissenschaftler und Fernsehtheoretiker John Fiske, muss die

Frage, die sich fortschrittlichen Kritikern stellt [...] neu formuliert werden: anstatt zu fragen, wie es zugeht, dass die Kulturindustrie Menschen in Waren verwandelt, die ihrem Interesse dienen, sollten wir nun fragen, wie die Leute die Produkte dieser Industrie in ihrer Populärkultur verwenden und sie in ihrem eigenen Interesse zur Anwendung bringen können. (Fiske 2008, S. 252)

Die Feststellung solcher »Konsumentensouveränität« (S.J. Schmidt/Spieß) in einer auch empirisch nachweisbaren Hinsicht stellt nun, also nach dem Zerfall des Zuschauermodells der »Fernseh-Kleinfamilie«, die TV-Macher vor nicht unerhebliche Herausforderungen. Dank der erweiterten Publikumsforschung merken die »Fernsehproduzenten [...], dass ihre Nachricht »nicht rüberkommt«, und sind in der Regel dann bemüht, die Unebenheiten in der Kommunikationskette zu glätten, um so die »Effektivität« ihrer Kommunikation zu gewährleisten« (Hall 2001, S. 117). Das gilt insbesondere dann, wenn die Sender vom Wohlwollen der Zuseher, d.h. von guten Quoten und den damit zusammenhängenden Werbeeinnahmen abhängig sind. So setzen vor allem die Privatsender weiterhin auf Unterhaltung, um jenes Werbeumfeld zu kreieren, das ihr Überleben sichert. Damit liegen sie beim Publikum zunächst richtig: 1995 kommt eine Erhebung zu dem Ergebnis, dass »die *Unterhaltungsfunktion* des Fernsehens mit einer größeren Publikumsakzeptanz rechnen kann als seine *Informationsfunktion*« (Spangenberg 1999, S. 62; Herv. i. O.). Mehr denn je also wünschen sich die Zuschauer, vor dem Bildschirm unterhalten zu werden, und setzen damit einen Trend, dem sich auch die öffentlich-rechtlichen Sender kaum entziehen können: Sie beginnen ihren Bildungsauftrag – *What does the audience need?* – flexibler zu interpretieren: *What does the audience want?* »Marktförmigkeit statt Vielfalt«, so analysiert es die TV-Forschung, »kennzeichnen so die Programmangebote der 90er Jahre« (Bleicher 2001, S. 510).

Doch muss dies kein Nachteil sein. Der Dichter Enzensberger jedenfalls rät zur Gelassenheit und hofft, dass ein auf diese Weise kommerzialisiertes TV seinen Auftrag dennoch erfüllen kann: Wer vor dem Bildschirm in Trance gerät, hat andere Aufputsch- oder Beruhigungsspillen nicht nötig. Und nicht nur, so ließe sich des Autors Einwurf ergänzen, das: Die gerade zuletzt so erfolgreichen und vielfach preisgekrönten US-Fernsehserien wie *Mad Men*, *The Wire*, *Break-*

ing Bad, Game of Thrones oder The Walking Dead zeigen, dass auch weiterhin »alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind« (Enzensberger 1988).

Nichtsdestoweniger ist dem TV mit der »digitalen Plattform« zuletzt ein mächtiger Konkurrent erwachsen. Aus dem Internet abrufbare Streaming-Dienste etwa befördern die Konsumentensouveränität nochmals in herausragender Weise. Mehr denn je können die User sich unabhängig von Programmen und deren Abfolge bewegen, d.h. sich ihren *Flow* nach den eigenen Zeitplänen, Bedürfnissen und Wünschen sowie auch jenseits von Werbeunterbrechungen zusammenstellen. Flankiert wird diese Entwicklung durch Videoplattformen wie *YouTube*, welche die *one-to-many*-Sendestruktur des Fernsehens in eine des *many-to-many* verschieben: Nicht wenige Verantwortliche in den Sendern konzipieren ein Programm für ein trotz aller Zuschauerforschung weitgehend anonymes Publikum, sondern viele Nutzer senden für ebenso viele Nutzer. Sie laden alles – von der Berichterstattung aus aller Welt über sportliche Höchstleistungen z.B. mit dem Skate-/Snowboard bis zum Konzertmitschnitt; vom peinlichen Missgeschick beim Badeausflug über selbstproduzierte Comedy bis zur praxisnahen Bedienungsanleitung für das Haushaltsgerät inklusive Ernährungs-/Kochtipps; vom Gameplay über abgefilmte Naturphänomene bis zur psychologischen Lebensberatung – hoch und machen es so weithin sichtbar.

Zugleich steigt die Attraktivität und Qualität der Computerspiele stetig an: »Das ist«, kommentiert es der Sohn, »wie Fernsehen. Nur eben, dass ich es selber mache.« Diesem Interaktivitätspotential kann das TV trotz aller Abstimm- und Mitmach-Events (Casting-Shows, Hitparaden etc.) bislang nichts entgegensetzen. Das Fernsehen, könnte man deshalb sagen, wandelt sich mehr und mehr zum Auslaufmodell bzw. erscheint von da aus als »bloßes Zwischenspiel in der Geschichte der Audivisionen« (Rusch/Schanze/Schweiring 2007, S. 343).

›DIGITALE PLATTFORM‹ – VOM COMPUTER ZUM SOCIAL WEB (20. UND 21. JAHRHUNDERT)

Krieg der Rechner

1939 zieht ein Gruppe hervorragender Wissenschaftler in den Landsitz Bletchley Park nahe dem englischen Dorf Blechley ein. Im Regierungsauftrag sollen sie ein Rätsel lösen, das auch so heißt: ENIGMA (griech.: Rätsel). Das ist der Name einer Verschlüsselungsmaschine, die von der deutschen Wehrmacht und den Geheimdiensten zur Chiffrierung des Fernmelde- und Nachrichtenverkehrs genutzt wird. Aufgrund der besonderen Komplexität der ENIGMA-Technik gelten die Codes der Maschine als »unknackbar«.

Dabei machen diese »unknackbaren« Funksprüche beispielsweise der englischen Marine im Krieg gegen die deutschen U-Boote schwer zu schaffen. Gelingen es nun, die Funksprüche einerseits der U-Boote untereinander, andererseits von deren übergeordneter Befehlsstelle in Paris (später Lorient) rechtzeitig zu dechiffrieren, könnte das kriegsentscheidende Bedeutung haben, da der Schiffsverkehr zur Versorgung Englands über den Atlantik besser geschützt und die deutschen Boote erfolgreicher gejagt werden könnten.

Dies zu realisieren, macht sich nun das englische Forscherteam in Bletchley Park ans Werk. Dabei kann es sich auf Ergebnisse einiger polnischer Mathematiker stützen, denen bereits eine Teilentzifferung der ENIGMA-Signale gelungen ist. Jedoch optimieren die Deutschen ihre Maschine, sodass die Aufgabe wieder unlösbar erscheint: Da die ENIGMA jetzt über »150738274937250 mögliche Arten [verfügt], Letternpaare elektronisch zu verschalten« (Kittler 1989, S. 197), sind übermenschliche Rechenkapazitäten gefragt, um die Codes rasch und endgültig zu entschlüsseln. Das gelingt schließlich mit einer Dechiffriermaschine, die der britische Mathematiker Alan M. Turing konzipiert, und die dessen Kollege in Bletchley Park, Gordon Welchman, noch einmal verbessert. Nun können die deutschen Funksprüche mitgehört und dechiffriert, d.h. die U-Boote effektiv bekämpft werden; der überlebenswichtige Nachschub an Versorgungsgütern nach Großbritannien – und damit der Brückenkopf der Alliierten zur Landung in der Normandie – ist gesichert. Wer aber ist dieser Turing und warum ist er Teil des Teams in Bletchley Park?

Turing, dessen Leben unter dem Titel *Imitation Game* verfilmt wurde, wird am 23. Juni 1912 in London geboren und beschäftigt sich schon als Jugendlicher mit der Lösung mathematischer Probleme. In seiner Abhandlung *On Computable Numbers* ersinnt er 1936 eine Maschine, die ihn nicht nur in das englische Forscherteam führt, sondern auch als »Prototyp jedes denkbaren Computers« (ebd., S. 195) gilt: die *Turing-Maschine*. Der Medienwissenschaftler Kittler erläutert ihre Arbeitsweise kurz und bündig:

Sie bestand in Fortschreibung oder Reduktion der [...] Schreibmaschine schlicht und einfach aus einem Endlospapierband [...]. Auf diese »Papiermaschine« zur Datenspeicherung konnte ein Schreib/Lese/Löschkopf zur Datenverarbeitung die Binärzeichen 0 und 1 schreiben, während eine Transportvorrichtung zur Datenadressierung Zugriffe auf die Nachbarzeichen rechts und links ermöglicht. Turing aber bewies, dass diese schlechthin elementare Maschine, weil sie [...] endlich viele Schaltzustände einnimmt, nicht nur jedem Mathematiker ebenbürtig ist, sondern alle [...] entscheidbaren Probleme der Mathematik löst [...]. Die Turingmaschine in ihrer Universalität schloss also alle Entwicklungen zur Speicherung, Indizierung und Bearbeitung sowohl alphabetischer wie numerischer Daten ab. (Kittler 1993, S. 185f.)

Persönlich hat dem Mathematiker und Pionier der ›digitalen Plattform‹ diese bahnbrechende Entdeckung nicht genutzt: Nachdem seine gleichgeschlechtliche Beziehung bekannt wird, wird er – Homosexualität ist zu dieser Zeit strafbar – angeklagt und in der Folge seiner Verurteilung hormonell behandelt. Turing verfällt darüber in Depressionen und stirbt am 7. Juni 1954 durch Suizid. Zugleich ist die Bedeutung seines Nachlasses kaum zu überschätzen: In der nach ihm benannten Maschine liefert Turing das theoretische Modell, das bis heute die prinzipielle Funktionsweise des Computers beschreibt.

Doch ist, wir wissen es inzwischen nur zu gut, niemals nur eine Erfindung, Entdeckung oder Idee Auslöser für richtungweisende Medieninnovationen. Und so ist Turing ein Bewunderer von Charles Babbage, dessen Entwurf zu einer *Analytical Engine* (1844) zwar nie realisiert wird, heute jedoch zum ›Urgestein‹ der ›digitalen Plattform‹ zu zählen ist. Ada Lovelace, Mathematikerin und enge Freundin Babbages (sowie Tochter des englischen Dichters Lord Byron) erkennt das Potential der *Analytical Engine*, übersetzt deren Beschreibung und erarbeitet in ihren Notizen und Kommentaren dazu für diese Maschine ein erstes Programm.

Zur selben Zeit wie Turing beschäftigt sich auch der deutsche Ingenieur Konrad Zuse mit der Verwendung des digitalen Prinzips für Berechnungen und baut 1941 mit der Z 3 einen Apparat, der als ein erster – allerdings noch elektromechanisch arbeitender – funktionstüchtiger Computer bezeichnet werden kann. Er wird für die Luftwaffenforschung eingesetzt. Sein Vorgängermodell, die Z 1, hatte Zuse der Wehrmacht zuvor vergeblich zur Verbesserung der Leistungen der ENIGMA angeboten.

In den USA arbeiten die Spezialisten ebenfalls fieberhaft an der Herstellung hochleistungsfähiger Rechner und nehmen 1946 mit dem ENIAC (*Electronic Numerical Integrator And Computer*) den ersten vollelektronischen Universalrechner in Betrieb. Er ist zur Berechnung von Feuertabellen für die Artillerie geplant, dient dann aber, da der II. Weltkrieg beendet ist, der Entwicklung der Wasserstoffbombe. Ebenfalls 1946 publiziert der in Budapest geborene und seit 1933 in Amerika lebende Mathematiker John von Neumann einen Report, in dem er, angeregt durch die Arbeitsgruppe um den ENIAC, die ›Von-Neumann-Architektur‹ vorstellt. Sie enthält die bis heute gültige Aufteilung des Computers in die Komponenten Ein- und Ausgabewerk, Speicher, Rechen- und Steuerwerk. Dabei werden die Daten sowie die Befehle zu deren Verarbeitung (Programm) zusammen im Arbeitsspeicher aufbewahrt und sind dort durch Binärzahlen repräsentiert.

Aus unserer Sicht erweist diese skizzenhafte und in ihrer tatsächlichen Komplexität reduzierte Auflistung nun zweierlei: Zum einen wird deutlich, wie weit bereits der II. Weltkrieg ein ›Krieg der Rechner‹ bzw. Computer war. Krieg in diesem Sinne ist jetzt mehr denn je ein Ringen um eine technologische Überlegenheit, die sich nicht allein aus der Waffentechnik (schnellere Flugzeuge, grö-

ßere Schlachtschiffe, bessere Feuerwaffen etc.) ergibt. Zum anderen zeigt schon dieser kurze Blick in die Anfangsgeschichte des Computers, dass es sich dabei – wie bei den anderen bislang vorgestellten Medien auch – kaum um einen linearen Fortschritt handelt, in dem ein Abschnitt konsequent dem anderen folgt. An Stelle dessen kommt es zu Parallelentwicklungen oder Überlappungen, wie etwa Turings und Zuses Innovationen zeigen. Mithin taucht auch der Computer aus einem internationalen Geflecht der Ideen auf, dessen Struktur eher einem wuchernden und sich verzweigenden Wurzelgestrüpp als jener klaren Linie gleicht, die man nachträglich vielleicht konstruieren kann oder möchte. Das berücksichtigend, wären nun die Jahre kurz vor bis zum Ende des II. Weltkriegs als die Zeit anzunehmen, in welcher der Computer reale Gestalt annimmt. Diese ist jedoch noch ziemlich monströs – der ENIAC beispielsweise wiegt 27 Tonnen, erstreckt sich u-förmig über die Fläche von 10 x 17 Metern und wird von mehreren Programmiererinnen – den ›ENIAC-Girls‹ – bedient. Sie stellen die Verbindung der einzelnen Komponenten über Stecker her und die Operationen auf Drehschaltern ein. Bis zum handlichen Format heutiger Notebooks oder gar Smartphones ist es also noch ein weiter Weg.

»Mathematische Theorie der Kommunikation«

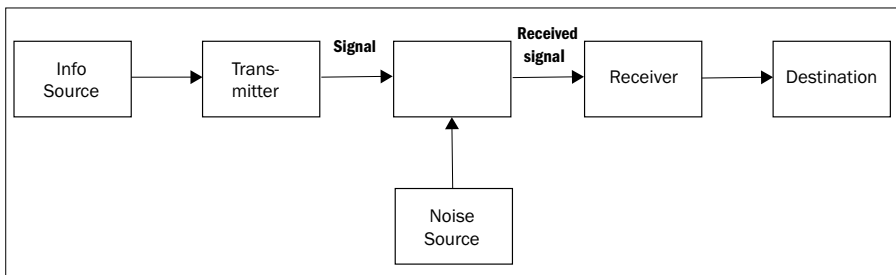
Mit der ›digitalen Plattform‹ wird die Mathematik zu einer Sprache, mit der auch nicht-mathematische Gegenstände repräsentiert sowie Informationen gespeichert, prozessiert und bearbeitet werden können – Computer können als universale Maschinen beschrieben werden, da sie prinzipiell alles darstellen oder durchführen können, was sich mathematisch-algorithmisch umsetzen lässt: »Zunächst einmal heißt Computertechnologie, mit dem Digitalprinzip schlechthin Ernst zu machen« (Kittler 2011, S. 293). Wie aber könnte eine derart organisierte Sprache kommunizieren? Ein Vorschlag dazu lautet wie folgt:

Der Sender könnte [...] Nachrichten so verschlüsseln, dass »Null« das Signal für die erste und »Eins« das Signal für die zweite Nachricht ist, oder so, dass ein geschlossener Kreis (Strom fließt) das Signal für die erste ist und ein offener Kreis (kein Strom fließt) das Signal für die zweite. So können die beiden Stellungen, offen und geschlossen, eines einfachen Relais den beiden Nachrichten entsprechen. [...] Null und Eins können symbolisch benutzt werden, je eine von zwei Wahlen darzustellen, so dass das »binary digit« oder »bit« direkt verbunden ist mit der Situation der Binärwahl, die genau eine Informationseinheit darstellt. (Shannon/Weaver 1976, S. 18f.)

Dies schreibt der Mathematiker Warren Weaver 1949 in seinem Vorwort zu einem Buch des Kollegen Claude E. Shannon, der dort seine »mathematische Theorie der Kommunikation« vorstellt. Die Frage, der Shannon nachgeht und die Weaver hier aufgreift, ist, wie ein Sender Daten möglichst unbeschadet über

einen elektrischen Kanal an einen Empfänger verschicken kann. Als Antwort erscheint hier das *binary digit* (*bit*; der Begriff stammt, darauf weist Weaver hin, von John W. Turkey), mit dessen Hilfe Datenschübe in diskrete Zeichen (0/1) zerlegt werden können. Derart verschlüsselt, sind sie besser transportabel bzw. besser vor Störungen bei der Übertragung geschützt. Am anderen Ende des Kanals muss dieser Code dann allerdings wieder entschlüsselt werden. Weaver: »Deshalb sagt man im allgemeinen, dass es die Aufgabe des Senders ist, die Nachricht zu *codieren*, und die Aufgabe des Empfängers, sie zu *decodieren*« (ebd., S. 27; Herv. i. O.).

Daraus leiten Shannon/Weaver nun ein Modell ab, das Kommunikation rein funktional denkt, d.h. nicht mit Bedeutung gleichsetzt: »Tatsächlich können zwei Nachrichten, von denen eine von besonderer Bedeutung ist, während die andere bloßen Unsinn darstellt, in dem von uns gebrauchten Sinn genau die gleiche Menge an Informationen enthalten« (ebd., S. 18). Es geht den Autoren also allein darum, die Bedingungen und Steuerungsvorgänge zu definieren, mit denen eine erfolgreiche Übermittlung von Datenmengen wahrscheinlich wird. Innerhalb der mathematischen Theorie der Kommunikation sieht das so aus:



Quelle: Shannon/Weaver 1976, S. 16

Die Nachrichtenquelle (*Info Source*) wählt aus einer Menge verfügbarer Nachrichten die zu übertragenden Daten aus. Der Sender (*Transmitter*) übersetzt/codiert diese Nachricht in ein Signal (*Signal*), das durch den Kanal – der immer auch eine Störungsquelle (*Noise Source*) ist – zum Empfänger (*Receiver*) weitergeleitet wird. Dort wird das Signal empfangen und wieder »in eine Nachricht zurückverwandelt« (ebd., S. 17), d.h. decodiert sowie an das Nachrichtenziel (*Destination*) übergeben. Funktioniert dieser Ablauf, ist die Botschaft angekommen. Oder mit Weaver: »Ohne jeden Fehler durch Störungen oder andere Ursachen würden die empfangenen Signale genau den gesendeten Nachrichtenzeichen entsprechen« (ebd., S. 29). Das ist, so denkt man, alles ganz simpel, oder?

Tatsächlich ist einer der Vorzüge dieses Modells dessen »fast aufregend einfache Beschreibung« (ebd., S. 33) der Kommunikation als Datenübertra-

gung. Doch wie in Weavers Worten schon anklingt, sind er und Shannon nicht so naiv, es dabei zu belassen. Vielmehr rechnen sie mit Problemen, die diesen Vorgang begleiten und behindern können. Denn »während des Übertragungsprozesses werden leider meistens dem Signal bestimmte Dinge hinzugefügt, die von der Nachrichtenquelle nicht beabsichtigt waren« (ebd., S. 17), nämlich Verzerrungen, Rauschen oder andere Unwägbarkeiten. Somit ist der Kanal als, definiert Weaver, »Fähigkeit, das zu übertragen, was eine Quelle an Information erzeugt« (ebd., S. 26) ebenso ein Störfaktor; das Rauschen oder die Verzerrungen erweitern das Signal, sodass die Unsicherheit steigt. Daraus folgt: »Unsicherheit, die [...] durch den Einfluss von Störungen entsteht, ist unerwünschte Unsicherheit« (ebd., S. 29). Zugleich ist »tatsächlich der Sender am besten, der die Nachricht in einer solchen Weise codiert, dass das Signal eben jene optimalen statistischen Eigenschaften besitzt, die dem verwendeten Kanal am besten entsprechen« (ebd., S. 28). Es kommt also darauf an, die Codierung oder Codes so einzurichten, dass auch ein verrauschter Kanal den Übertragungsprozess nicht entscheidend beeinträchtigt: »Die bahnbrechende Leistung von Shannons Theorie war der Nachweis, dass durch hinreichend redundante Codes eine fehlerfreie Nachrichtenübertragung in einem beliebig gestörten Kanal möglich ist« (Koubek 2014, S. 84).

In diesem Sinne bezieht sich Shannons *Informationstheorie* insbesondere auf die Entwicklungen der elektronischen Nachrichtenverbreitung durch das Telefon, den Funk oder das Fernsehen. Weaver weitet sie in seinem Vorwort jedoch ins Allgemeine, also z.B. auf die menschliche Kommunikation aus: »Bei der gesprochen Sprache ist die Nachrichtenquelle das Gehirn, der Sender sind die Stimmbänder, die den sich ändernden Schalldruck (das Signal) erzeugen, der durch die Luft (den Kanal) übertragen wird« (ebd., S. 16).

Solche Verallgemeinerung hat der Rezeption des Shannon/Weaver-Modells jenseits der Nachrichtentechnik nicht unbedingt genutzt. Der Medientheoretiker Walter Ong etwa kritisiert das Modell:

Mein Geist ist eine Schachtel. Ich entnehme ihr eine Informationseinheit, kodiere diese Einheit [...] und stecke sie in das eine Ende der Röhre (des Mediums, das zwischen zwei Dingen vermittelt). Von einem Ende der Röhre gelangt die Information zum anderen Ende, wo sie irgend jemand entschlüsselt [...] und sie in seinen oder ihren schachtelförmigen Behälter legt, den man Geist nennt. Dieses Modell hat offensichtlich etwas mit menschlicher Kommunikation zu tun, jedoch sehr wenig, wenn man genau hinschaut« (Ong 1987, S. 173).

Dabei zeigt schon der leicht spöttische Stil dieser Paraphrase, in welche Richtung die Kritik zielt: Die Anwendung des Shannon/Weaver-Modells auf menschliche Kommunikation unterschätzt deren Komplexität nicht nur, sondern verkürzt sie auf unzulässige Weise. Denn einerseits, kann man mit Ong

sagen, ist der menschliche Geist mehr als eine Schachtel, aus der etwas entnommen, sprachlich codiert und dann auf die Reise durch einen Kanal geschickt wird. Andererseits wird der Austausch unter Menschen von einer vielfältigen Mimik und Gestik sowie Emotionen begleitet. Das fällt bei Maschinen aus. Vor allem aber, stellt Ong fest, ist »[m]enschliche Kommunikation [...] niemals einseitig. Sie verlangt nicht nur stets eine Antwort, auch ihre Form und ihr Inhalt sind durch die antizipierte Antwort geprägt« (ebd., S. 174). Solche *Vorgängigkeit* einer Antwort des Anderen entgeht der mathematischen Grundlegung der Kommunikation und macht sie zur Beschreibung des menschlichen Sprachhandelns nur eingeschränkt brauchbar. Auch hier fällt es leicht, Ong zuzustimmen. Doch ist, wäre dazu fairerweise und gegen Ong festzuhalten, letzteres von Shannons Informationstheorie auch gar nicht beabsichtigt. Für sie im Vordergrund steht die nachrichtentechnische Verarbeitung/Übermittlung »diskrete[r] Zeichen« in einem möglichst »störungsfreien Kanal« (Shannon/Weaver 1976, S. 27). Darauf zielt die Informationstheorie hin und exakt daraus leitet sich ihr Wert und Verdienst, d.h. ihr unbestreitbarer Einfluss auf die Nachrichtentechnik und Informatik ab.

»Wir sind die Roboter« – Künstliche Intelligenz (KI)

In seinen Tagebüchern nennt Zuse die Z 1 ein »mechanisches Gehirn«. Eine weitere, bis in die Umgangssprache vorgedrungene und heute allerdings kaum mehr gebräuchliche Metapher bezeichnet den Computer als »Elektronengehirn«. Dazu schreibt der Medienwissenschaftler McLuhan Mitte der 1960er Jahre: »Heute stellen uns Elektronengehirne die Möglichkeit in Aussicht, jede beliebige Chiffre oder Sprache in jede andere Chiffre oder Sprache sofort zu übertragen. Kurz, das Elektronengehirn verheißt uns über die Technik das Pfingstwunder weltweiter Verständigung und Einheit« (McLuhan 1994, S. 127). In dieser Hinsicht ist Intelligenz – McLuhan spricht auch von einer »Ausweitung des Bewußtseinsvorganges selbst« (ebd.) – nicht länger ein Privileg der Menschen. Mehr noch: Vermittels des Elektronengehirns könnte womöglich gelingen, was der menschlichen Intelligenz bisher nicht gelungen bzw. allein der göttlichen Allwissenheit vorbehalten ist, nämlich das »Pfingstwunder« eines grenzenlosen Kommunikationsnetzes zu stiften. Dazu ist es, wir wissen es, vorerst nicht gekommen. Auch das Internet als bislang letzte Gestalt des Elektronengehirns (»kollektive Intelligenz«) ist kein *grenzenloses* Kommunikationsnetz und hat auch nicht zu globaler »Verständigung und Einheit« geführt. Zugleich ist dieses Netz in seiner Intelligenz durchaus beschränkt, d.h. von göttlicher Weisheit weit entfernt. Erstaunlich ist es z.B. als riesiges Archiv sowie Ort des Umschlags von Informationen, das/der allerdings keineswegs *alle* Nachrichten, Berichte oder Daten zugänglich macht.

Doch ist der Gedanke der Erschaffung einer künstlichen Intelligenz, die, wenn schon nicht der göttlichen, so doch der menschlichen gleichkäme, eine alte Menschheitsphantasie. Im 18. Jahrhundert etwa

tanzen, flöten und trommeln [androide Automaten] durch die europäische Kulturgeschichte. An den Höfen und in den Salons werden diese Produkte höchster Ingenieurskunst bewundert, Literaten verwerten sie als zeitgenössische Figurationen des künstlichen Menschen. Flankiert werden die Androiden von einer unüberschaubaren Heerschar subhumaner Automaten, zwitschernder Vögel, trabender Pferdchen, turnender Affen etc. Das Publikum will sich an immer neuen mechanischen Attraktionen delectieren. (Venus 2001, S. 260)

So geben sich die Erbauer der Androiden viel Mühe, den Maschinen möglichst ›echtes‹ Leben einzuhauchen: Der Automat einer musizierenden Dame beispielsweise spielt »fünf Melodien auf einem Cembalo. Dabei bewegt sie ihre Augen und ihren Kopf. Das Gesicht mit den beweglichen Glasaugen, die Hände und die Beine [...] bestehen aus naturalistisch modelliertem, bemaltem Holz« (ebd., S. 262). Demnach können Maschinen nicht nur wie Menschen aussehen. Sie handeln auch so, indem sie kulturelle Leistungen (Cembalospiel) vollbringen. Doch wenn dem so ist, d.h. Maschinen eine gewisse Ähnlichkeit mit Menschen aufweisen können, drängt sich dann nicht auch der umgekehrte Gedanke – der Mensch sei womöglich eine Maschine – auf?

Der Arzt Julien Offray de La Mettrie stellt sich 1748 diese Frage und beantwortet sie klar mit ›Ja‹ bzw. verfolgt in dem unter dem Titel *L'Homme machine* veröffentlichten Text ein radikales Programm: »Behaupten wir also dreist, dass der Mensch eine Maschine ist« – nicht Seele noch Geist hausen in der menschlichen Hülle, sondern Technik und Materie, woraus sich dann alles Weitere erklärt (vgl. ebd., S. 253; Zitat ebd.). Dabei geht es jetzt nicht darum, La Mettries These in ihrer Komplexität auszubuchstabieren, sondern darum, darauf hinzuweisen, dass die Unterschiede zwischen Mensch und Maschine tatsächlich fließend gedacht werden (können), und dass dies keine Erfindung erst des Zeitalters des Elektronengehirns ist. Nichtsdestoweniger gewinnt die Frage nach der Differenz zwischen ›Maschinen-Menschen‹ und ›Mensch-Maschinen‹ gerade dann nochmals an Relevanz, wenn es gelungen ist, Maschinen mit einer gewissen Intelligenz auszustatten: »Das Medienzeitalter macht [...] unentscheidbar, wer Mensch und wer Maschine [...] ist« (Kittler 1986, S. 219).

Einen Vorschlag, hier Orientierung zu schaffen (oder vielleicht, je nach Standpunkt, die Unsicherheit noch zu steigern) macht nun wiederum Turing. Er erarbeitet einen Test, der klären soll, ob Maschinen intelligent sein können. Dieser *Turing-Test* ist so aufgebaut: Eine Versuchsperson sitzt in einem Raum und kommuniziert über den Computer mit zwei Partnern in jeweils verschiedenen Nebenräumen. Einer dieser Partner ist ein Computer, der andere ein

Mensch. Die Versuchsperson hat nun die Aufgabe, in der Kommunikation herauszufinden, wer was ist – Mensch oder Maschine. Zugleich versuchen beide Partner, die Person von ihrem jeweiligen Denkvermögen zu überzeugen bzw. ist der Computer darauf programmiert, dies zu tun. Kann nun die Versuchsperson nach eingehender Interaktion nicht zweifelsfrei sagen, wer von den Gesprächspartnern die Maschine ist, hat diese den Test bestanden und wäre als intelligent zu bezeichnen. Was hier recht einfach daherkommt, hat einen tieferen Sinn, den man kurz vielleicht so fassen könnte: Falls es möglich ist, exakt zu bezeichnen, worin der Unterschied zwischen Mensch und Maschine (also auch das Merkmal der menschlichen Intelligenz) besteht, könnte dieser Unterschied wiederum algorithmisch umgesetzt, d.h. eine derartige Maschine gebaut werden.

Als ein Versuch, Turings experimentellen Entwurf zu überprüfen, kann nun ein Programm beschrieben werden, das der in Berlin geborene, später in die USA emigrierte, Informatiker Joseph Weizenbaum 1966 entwickelt. Er nennt dieses Programm ELIZA nach einer Figur aus George Bernard Shaws Bühnenstück *Pygmalion*. Diesem liegt eine antike Sage zugrunde, in welcher der Bildhauer Pygmalion eine Statue erschafft, die einer lebendigen Frau so ähnlich ist, dass sich der Künstler in sie verliebt. Weizenbaums Programm ist nun so aufgebaut, dass es in der Interaktion einen Psychologen simuliert, der auf die Eingaben seiner Klienten zwar nicht mit direkten Rat- oder Vorschlägen reagiert, jedoch durch Gegenfragen oder Aufforderungen, im Gespräch zu bleiben, Präsenz und Zugewandtheit signalisiert. Darin arbeitet das Programm auf der Grundlage eines Thesaurus, der sowohl Begriffe erkennt und miteinander verknüpft als auch mit verschiedenen Phrasen gefüttert ist. Beide Möglichkeiten werden im ›Gespräch‹ kombiniert. Ein Dialog mit ELIZA könnte, das ist auf der Seite www.med-ai.com im Selbstversuch leicht herauszufinden, somit folgendermaßen ablaufen:

Klient: Mir geht es nicht gut.

ELIZA: Tut mir leid. Was können wir dagegen tun?

Klient: Ich bin immer so traurig.

ELIZA: Können Sie mir sagen, was Ihren Zustand verschlechtert hat?

Klient: Das kann ich leider nicht.

ELIZA: Okay.

Klient: Und nun? Was tun wir jetzt?

ELIZA: Was glauben Sie denn?

usw.

Man sieht schon, dass ELIZAs künstliche Intelligenz schnell an ihre Grenzen stößt bzw. einen Turing-Test nicht bestehen würde. Vielleicht vermögen die Anfangssätze noch zu überzeugen. Doch dann durchschaut man das Spiel

des Ausweichens und Wiederansetzens. Dennoch sind die Testpersonen, die mit ELIZA kommunizieren, fasziniert und geben immer mehr von sich preis. Weizenbaum ist darüber ebenso erstaunt wie schockiert und wird fortan zum Kritiker eines naiven Glaubens an die Fähigkeiten künstlicher Intelligenz:

Ohne Frage hat die Einführung des Computers in unsere bereits hochtechnisierte Gesellschaft, wie ich zu zeigen versuche, lediglich die früheren Zwänge verstärkt und erweitert, die den Menschen zu einer immer rationalistischeren Auffassung seiner Gesellschaft und zu einem immer mechanistischeren Bild von sich selbst getrieben haben. (Weizenbaum 1978, S. 25)

In dieser Hinsicht ist der Ausbau der Technik zu immer intelligenteren Maschinen nicht spurlos an der Menschheit vorübergegangen. Nicht die Maschinen passen sich den Menschen, sondern umgekehrt passen diese sich jenen an. Zugleich beginnen die Menschen, ihr Selbstbild sowie ihre Vorstellung von Welt und Gesellschaft danach auszurichten bzw. schlimmer noch: Es scheint so, dass die Menschen der Entwicklung nur hinterherlaufen können – während sie sich noch an den neuesten Stand der Technik gewöhnen oder sich mit ihm auseinandersetzen, ist der nächste Schritt bereits erfolgt: »Der Sinn der Maschine«, fasst es 1954 der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan für die Zuhörer seines Seminars in Worte,

ist dabei, sich völlig zu verändern, für sie alle, ob sie schon einmal ein Büchlein über Kybernetik aufgeschlagen haben oder nicht. Sie sind im Rückstand, es ist immer das Gleiche. [...] Es ist eine Mutation der Maschine im Gange, die all jene hinter sich lässt, die noch bei der Kritik des alten Mechanismus sind. (Lacan 1991, S. 45)

Oder anders – 40 Jahre später – formuliert: »Ohne Referenz auf den oder die Menschen haben Kommunikationstechniken einander überholt, bis schließlich eine künstliche Intelligenz zur Interzeption möglicher Intelligenzen im Weltraum schreitet« (Kittler 1993, S. 188). Bewegt sich die Menschheit im Banne der künstlichen Intelligenz also auf eine Endzeit zu, in der sie sich im Gefolge ihrer Schöpfungen selbst abschafft? Und wie sähe eine solche Apokalypse aus? Wird diese sich eher leise und schleichend vollziehen, d.h. den Menschen allmählich gegen seine Maschinen austauschen? Etwa so:

Unsere interaktiven Automaten, unsere Simulationsautomaten fragen nicht mehr nach dieser Differenz. Mensch und Maschine sind hier [...] indifferent geworden, keiner ist mehr der andere für den anderen. Der Computer hat keinen anderen. [...] Denker, für die es keinen anderen mehr gibt und die daher mit seltsamen Fähigkeiten ausgestattet sind. Darin liegt die Stärke der integrierten Schaltkreise (auch was die Gedankenübertragung betrifft). Das macht die Kraft der Abstraktion aus. Die Maschinen laufen

schneller, weil sie von jeder Andersheit abgekoppelt sind. Und die Netze schließen sie wie eine riesige Nabelschnur zwischen einer Intelligenz und einer Zwillingsintelligenz zusammen. In dieser Homöostase des Gleichen mit dem Gleichen ist die Andersheit von der Maschine geschluckt worden. (Baudrillard 1992, S. 145)

Der französische Philosoph Jean Baudrillard denkt hier über eine Welt nach, in welcher der immergleiche Regelkreislauf intelligenter Maschinen jeglicher »Andersheit« entbehrt – weil die Maschinen den anderen als »Anderen [...], der mir erlaubt, mich nicht endlos zu wiederholen« (ebd., S. 200), nicht nur ignorieren, sondern ihn gar nicht erst brauchen, können sie sich auf ideale Weise vereinen. In der Folge prägt sich ein Universum der Schaltkreise und »Simulationsautomaten« aus, das die Menschen allmählich verschluckt bzw. sie im Trugbild omnipräsenter Simulation festhält. Konkreter (weniger philosophisch) lässt sich das auch so beschreiben: »Unter den Bedingungen modernster Computertechnologie gerieten Nachrichten zu Befehlen [...], Personen zu Adressen [...] und Güter zu Daten, die virtuell per Mausclick in Echtzeit über die Infobahnen getauscht werden« (Maresch/Werber 1999, S. 14f.).

Oder wird dem Aussterben der Menschheit ein Krieg zwischen Menschen und Automaten vorausgehen, in dem die Menschen um ihr (Über-)Leben kämpfen? Dies ist immer wieder ein Thema auch der Literatur, die versucht, sich eine derart entfesselte Epoche kurz vor dem Zusammenbruch unserer Welt vorzustellen. Eine dieser Passagen findet sich in Hermann Hesses Roman *Der Steppenwolf*: Harry Haller, der eigenbrötlerische Held des Textes, gerät in ein »magisches Theater«, das ihm allerlei Visionen vorgaukelt. Eine davon ist diese:

Da riss es mich in eine laute und aufgeregte Welt. Auf der Straße jagten Automobile, zum Teil gepanzerte, und machten Jagd auf die Fußgänger, überfuhren sie zu Brei, drückten sie an den Mauern der Häuser zuschanden. Ich begriff sofort: es war der Kampf zwischen Menschen und Maschinen, lang vorbereitet, lang erwartet, lang gefürchtet, nun endlich zum Ausbruch gekommen. Überall lagen Tote und Zerfetzte herum, überall auch zerschmissene, verbogene, halbverbrannte Automobile, über dem wüsten Durcheinander kreisten Flugzeuge, und auch auf sie wurde von vielen Dächern und Fenstern aus mit Büchsen und Maschinengewehren geschossen. [...] Drunten in der brennenden Stadt fingen die Glocken an zu läuten, aufgeregte und angstvoll. Wir machten uns an den Abstieg. [...]. Aber da gab das Gestänge nach, und wir stürzten beide ins Leere... (Hesse 2001, S. 169ff.)

Dabei kommt uns der schon 1927 publizierte Text wohl auch deshalb so aktuell vor, weil er in seiner actionhaltigen Darstellung an neuere filmische Bearbeitungen des Themas etwa in *Terminator* oder *Matrix* erinnert. Hier wie da ist das Szenario das gleiche: Die Maschinen gehorchen den Menschen nicht nur nicht

mehr, sie beginnen ihre Schöpfer, wenn sie sie nicht töten, zu versklaven. Somit erscheinen die Automaten – gleichgültig, ob sie sich langsam, quasi im Rahmen einer Evolution, gegen den Menschen behaupten oder ihn zum letzten Gefecht fordern – nun als selbstständige Akteure, deren künstliche Intelligenz sich zum Überlegenheitsfaktor entwickelt hat; indem sie die Maschinen aus ihrem Objektstatus erlöst, emanzipiert sie sie zu Subjekten. In der Folge stört die menschliche *wetware* die Schaltkreise künstlicher Intelligenz und diese setzt dazu an, sich davon zu befreien. Das ist das Phantasma eines Endes der Geschichte, das zugleich eines der Menschheit ist. Darin artikuliert sich die Sorge oder auch Angst vor einem Sieg der KI-Geister, die, obwohl sie durch die Menschen in die Welt kamen, nun nicht mehr loszuwerden sind; ähnlich dem Zauberlehrling in Goethes gleichnamiger Ballade warten die Erbauer verzweifelt auf den Meister, der dem Spuk ein Ende setzt bzw. ihn in seine Schranken weist.

Vielleicht aber könnte der »Siegzug der künstlichen Intelligenz« – so lautet der Untertitel eines Buchs des Professors für Robotik Hans Moravec (Moravec 1999) – auch ganz anders aussehen:

[W]ir werden unsere neuen Roboterkinder gern haben, denn sie werden angenehmer sein als Menschen. Man muß ja nicht all die negativen menschlichen Eigenschaften, die es seit der Steinzeit gibt, in diese Maschinen einbauen. [...] Diese Dinge kann man einfach weglassen – genauso wie den Wesenszug der Menschen, daß sie ihr Leben auf Kosten anderer sichern wollen. Ein Roboter hat das alles nicht. Er ist ein reines Geschöpf unserer Kultur und sein Erfolg hängt davon ab, wie diese Kultur sich weiterentwickelt. Er wird sich also sehr viel besser eingliedern als viele Menschen das tun. (Ebd., S. 136)

Damit schlägt das Horrorszenario in sein Gegenteil um. Die künstliche Intelligenz, hier in Gestalt der Roboter, wird nicht mehr als angsteinflößend gedacht, weil sie – effizienter, widerstandsfähiger und rationaler als jede menschliche – die Menschheit eines Tages überflüssig machen wird. Folgen wir Moravec, können wir die Roboter vielmehr als unsere Kinder betrachten, die nichts anderes im Sinn haben, als ihren Eltern möglichst keinen Ärger zu machen: Als Geschöpfe der menschlichen Kultur denken die Automaten keineswegs daran, ihre Lebensgrundlage zu zerstören. Eher sind sie an deren Weiterentwicklung interessiert. Ergo werden die Roboter sich um eine solche bemühen und ihre Dienste auch dann noch anbieten und verrichten, wenn ihr Leben auf dem Spiel steht. Denn den menschlichen Egoismus, vor allem das eigene Fortkommen und Dasein zu sichern, kennen die Roboter nicht. Dieser humane »Wesenszug« wurde bei der Programmierung einfach »weg[ge]lassen« wie andere »negativ[e] menschlich[e] Eigenschaften« auch.

So gesehen, sind die Automaten auch hier die besseren Menschen, wenn sie sich in die Gesellschaft erfolgreicher »eingliedern«. Wiederum also überträgt die künstliche Intelligenz ihr humanes Vorbild. Doch bleibt diese auf ihre

Schöpfer bezogen, da ihr Gefahrenpotential ›wegoperiert‹ wurde, d.h. die Roboter reinen Herzens sind. So kommen sie erst gar nicht auf die Idee, es ihren Erzeugern gleichzutun und bleiben der folgsame Nachwuchs, auf den die Eltern stolz sein können.

Im Unterschied zur apokalyptischen Sicht auf die Potentiale der KI erscheint nun der Mensch als Unsicherheitsfaktor seiner Kultur. Die Roboter sind friedlich und wollen nur helfen. Die Menschen aber sind egoistisch, allein auf ihren Vorteil bedacht und darin aggressiv. An der künstlichen Intelligenz, so können wir Moravec lesen, wird es also nicht liegen, wenn die menschliche Welt untergeht. Vielmehr trägt diese ihren Zusammenbruch seit der Steinzeit in sich selbst. Doch ist auch diesem Szenario eine apokalyptische Perspektive inhärent. Denn was wäre, um noch einmal Moravecs Bild zu bemühen, wenn die intelligenten Kinder ihren streitlustigen Eltern einfach zuschauen, bis diese sich in ihrem Zwist gegenseitig beseitigen? Anderes bliebe dem auf Frieden und Eintracht programmierten Nachwuchs ja auch nicht übrig. Käme nun dieser Tag, hätte der »Siegesszug der künstlichen Intelligenz« dennoch ein vollkommenes Ende gefunden und die Roboter erreicht, was in ihnen als besseren bzw. »reine[n]« Geschöpfen unserer Kultur immer schon angelegt war.

Damit gleichen sich beide Hinsichten auf die künstliche Intelligenz in ihrer Struktur. Denn sie gehen jeweils von einer Entwicklung aus, innerhalb derer sich die künstliche Intelligenz – Elektronengehirn oder Roboter – zum selbstständigen Akteur wandelt. Von da aus kann dann gefragt werden, ob die Folgen dieser Tendenz für die Menschen negativ oder positiv besetzt sind: Wird die künstliche Intelligenz ihre Schöpfer verdrängen? Ihnen sogar den Krieg erklären? Oder wird sie das Leben ihrer Erbauer auf eine so angenehme Weise bereichern, wie es die zwar menschlichen, vor allem aber egozentrischen Artgenossen niemals könnten? Wird sie darin womöglich ebenfalls Sieger im Wettbewerb zwischen Menschen und Maschinen bleiben? Alle diesbezüglichen Mutmaßungen oder Antworten sind Science-Fiction.

Als Symptome eines Diskurses jedoch zeigen die Debatten um das Wohl und Wehe der künstlichen Intelligenz eine tiefe Verunsicherung über deren Auftauchen an, die über das eigentliche Problem – wie können/wollen wir mit solchen Automaten leben? – hinausgeht. Zuletzt nämlich betreffen diese Fragen die Menschheit selbst. Denn wenn es eine künstliche Intelligenz gibt oder geben sollte, was unterscheidet sie dann von der menschlichen? Oder zugespitzter formuliert: *Was genau ist menschliche Intelligenz? Was ist der Mensch, wenn er sich durch seine Intelligenz definiert?* In diesem Sinne lässt sich das Nachdenken über die künstliche Intelligenz mit der KI-Forscherin und Psychologin Sherry Turkle auch so resümieren:

Als die KI noch in den Kinderschuhen steckte, verkündeten viele ihrer Anhänger in selbstgefälligem Ton, die menschliche Intelligenz habe eine maschinenähnliche Natur

und es dauere nicht mehr lange, bis sie sich auf Computern nachbilden ließe. Obgleich diese Arroganz oder Verstiegtheit bei einigen Anstoß erregte, wirkten die Provokationen doch in vielerlei Hinsicht befruchtend. Die akademische Kultur des Spezialistentums hatte die Philosophie in die Seminarräume verbannt, doch schon die ersten ›Denkmaschinen‹ brachten die Philosophie ins Alltagsleben. (Turkle 1998, S. 241)

Behalten wir diesen Alltag im Blick, bleibt jetzt festzuhalten, dass wir dort jederzeit mit Akteuren konfrontiert sind, die, obwohl sie Maschinen sind, unser Leben durchmessen. Wir pflegen z.B. unsere sozialen Kontakte sowie unsere Bankkonten per Smartphone und kontrollieren dabei zugleich die Fitness. Wir suchen unsere Partner online und besuchen ›Dr. Googles‹ Sprechstunde. In den Operationssälen und Fabrikhallen warten Roboter darauf, in unsere Körper oder unsere Arbeit einzugreifen, die dadurch immer weniger wird. Die Sehenswürdigkeiten der Welt treten mit uns in Dialog, wenn wir, vor ihnen stehend, deren Daten aus dem Netz abrufen:

Heutzutage ist die Welt mit Hochgeschwindigkeit dabei, intelligent zu werden, und viele vernetzte Einrichtungen [...] eignen sich eben die Art der Artikulation, Urteilsfähigkeit, Reaktionsgeschwindigkeit und Ereignishaftigkeit des menschlichen Alltags an, die wir wesentlich mit privatem Bewusstsein und Intelligenz verbinden. (De Kerckhove 1996, S. 141)

Wie wichtig diese künstliche Intelligenz ist, merken wir meist erst dann, wenn sie (etwa das Smartphone) aus irgendwelchen Gründen ausfällt. Jetzt ist die Nervosität groß und wir fühlen uns abgeschnitten, unvollständig, beschränkt. Bemerkenswert ist dabei, dass sich aus diesen Überlegungen noch eine dritte denkbare Form des Verhältnisses des Menschen zur KI ergibt, die der Mathematiker und Psychologe J.C.R. (›Lick‹) Licklider 1960 noch eher unaufgeregt als »Man-Computer Symbiosis« (Licklider 2003, S. 74) beschreibt. Rund dreißig Jahre später sieht es der kanadische Kultur- und Medienwissenschaftler Arthur Kroker schon dramatischer: »In der virtuellen Realität verdampft das Fleisch zur Virtualität, wenn die Körper (des 20. Jahrhunderts) mit kybernetischen Nervensystemen (des 21. Jahrhunderts) aufgerüstet werden, um sich mit hohem Tempo entlang der elektronischen Grenzen zu bewegen« (Kroker 1995, S. 343).

Hier dient die Technik nicht mehr nur der Ausweitung der Menschen, sondern diese rüsten sich mit ihr auf, d.h. sie nutzen sie als Organ, welches den Einstieg in das Universum elektronischer Datenverarbeitung erst ermöglicht. Darin, sagt Kroker, »verdampft« das menschliche Fleisch als überwiegend wasserhaltige *wetware* zum »Cyber-Körper« (ebd., S. 346), der Mensch und Maschine miteinander verschmilzt. So ist das »Mediennetz« keine Prothese der Menschen mehr, sondern umgekehrt wird »der Körper zur Prothese des Mediennetzes« (ebd., S. 345). Ein solches Mischwesen aus sowohl organischen als

auch maschinellen Teilen wird Cyborg (aus: *cybernetic organism*) genannt und hat seine wohl populärste Verkörperung in der Figur des Darth Vader aus der *Star Wars*-Filmreihe gefunden: Nach der Verstümmelung durch seinen Lehrmeister und Freund Obi-Wan Kenobi kann der ehemalige Jedi-Ritter Anakin Skywalker nur als Maschinen-Mensch überleben.

Bei Kroker nun meint die Aufrüstung des Menschen zum Cyborg eine Existenz, in welcher »der vernetzte Körper [...] wie ein elektronischer Nomade durch die zirkulierenden Ströme der Medienwelt« reist (ebd., S. 344) – sind die Nutzer erst in die Datenströme eingetaucht, entwickelt sich ihr biologischer Organismus zu jenem Cyber-Körper fort, der sich »über den elektronischen Spiegel des Internets verteilt« (ebd.). Zugleich werden die Datenreisenden im Netz von körperlichen Gegebenheiten oder Gebrechen weitgehend unabhängig. Sie lassen diese *wetware* einfach hinter sich: »On the Internet, nobody knows you're a dog«. Wir wissen meist nicht, gibt uns die Unterzeile dieses berühmten Cartoons zu bedenken, wer oder was sich hinter den Cyber-Körpern verbirgt, die uns im WWW begegnen: Frau oder Mann? Alt oder jung? Schön oder hässlich? Vielleicht ein Hund?

Doch lässt sich diese Sichtweise ebenso anders gewichten bzw. macht wiederum auf ein Problem aufmerksam, das uns in die Welt jenseits der elektronischen Datenverarbeitung zurückführt. So jedenfalls argumentiert Donna J. Haraway, wenn sie aus der Wirklichkeit der Cyber-Körper gerade das Rätsel des realen Körpers auftauchen sieht. Denn auch der Körper des Cyborgs ist »freilich *nicht* körperlos. Vielmehr befragt er in der spezifischen Form seiner Verkörperung, erzeugt mittels und in den Apparaten der *technoscience*, genau das Rätsel dieser Materie« (Haraway 1998, S. 42; Herv. i. O.). Wenn es also mithilfe der *technoscience* gelungen ist, den Menschen zum Cyborg aufzurüsten, müssen in Hinsicht auf diesen »verwirrenden Körper« (ebd.) die Fragen auch an den biologischen Organismus neu gestellt werden: Inwiefern beeinflusst er z.B. in seiner Geschlechtszugehörigkeit unser Leben, unsere Kultur? Und wie wirkt diese Kultur auf ihn zurück, wie denkt/konstruiert sie den Körper eben in seiner Geschlechtszugehörigkeit? Sind nicht schon diese Konstruktionen, insofern sie sich per Mausklick oder Tastatur ändern lassen, gleichfalls als künstlich/virtuell zu bezeichnen? Leben wir deshalb und vielleicht schon immer in einer virtuellen Welt, d.h. in einer Gesellschaft, welche die Trennungslinien zwischen den Geschlechtern willkürlich zieht? Diese Fragen hat zuletzt vor allem die Gender-/Queertheorie vermehrt diskutiert (vgl. dazu ausführlich die Seiten 255-264 des vorliegenden Buches). Marie-Luise Angerer fasst die Debatten in Anlehnung an Haraway kurz zusammen:

[D]as Wegfallen von Grenzen traditioneller Kommunikationsformen löst nicht nur paranoide Ängste aus, sondern bietet auch andere Formen von Identitätserprobungen und -erweiterungen an, die in gender crossing und Cybersex ihre gegenwärtig populären

(Spiel-)Formen gefunden haben. [...] Cyborgs verweisen auf eine prekäre Kondition. Sie insistieren auf einer »Virtualität von Realität«, auf der fragilen Trennlinie zwischen Natur und Kultur, auf der instabilen/unscharfen Trennung von männlich und weiblich. Das heißt, Cyborgs stehen weniger für ein Verschwinden des Humanen oder seines Aufgehens im Maschinellen, sondern sie betonen die fließenden Grenzen. (Angerer 2000, S. 46f.)

Abbildung 4: *On the Internet, nobody knows you're a dog*



Am Ende der Auseinandersetzungen um das Verhältnis des Menschen zu und mit einer künstlichen Intelligenz steht somit die Einsicht, dass Menschen weder das Opfer noch die Sklaven ihrer Maschinen sein müssen. Vielmehr leben jene mit diesen in einer direkten Koexistenz, in der beide sich wechselseitig durchdringen und beeinflussen sowie sich gegenseitig formen, hemmen und erweitern. Man kann diese Existenz als die eines Cyborgs bezeichnen. Doch sollte darüber nicht vergessen werden, dass gerade dies mehr Fragen als Antworten aufwirft: Der »Cyborg«, bringt Angerer es auf den Punkt, »thematisiert die Frage nach potentiell anderen Subjekten und damit neuen Subjektivitäten und Identitätsformationen« (ebd., S. 48).

Eine solche Aussicht erscheint nun komplexer und bietet mehr Herausforderungen als jene Phantasien, die entweder ein Ende der Menschheit durch übermächtige Maschinen befürchten oder von einer perfekten Roboterwelt träumen. Zudem, darauf insistiert der Schriftsteller Dietmar Dath in seiner Streitschrift *Maschinenwinter*, drängen sich jenseits der Theoriedebatten um »Kybernetik und KI-Forschung«, über den »kybernetisch[en] Organismus oder Cyborg« (Dath 2008, S. 65, 67) ganz handfeste Probleme auf:

Wer heute in einem reichen Land älter als fünfzig Jahre ist und trotzdem noch das zweifelhafte Glück genießt, als Lohnabhängiger im Produktionsprozess zu stehen, hat höchstwahrscheinlich mit Maschinen zu tun. Wird er oder sie entlassen und hat es versäumt, sich kontinuierlich fortzubilden, braucht so ein Mensch seine Arbeitskraft auf dem Markt gar nicht mehr anzubieten. (Ebd., S. 50)

Nicht zuletzt sind es die Roboter/Computer in den Fabrikhallen und an den Arbeitsplätzen, die, da sie dort vordringen, Arbeitslosigkeit erzeugen: Roboter sind auf lange Sicht billiger und arbeiten sowieso effektiver als Menschen. Sie brauchen keine oder nur wenige Pausen bzw. sind mit einer gelegentlichen Wartung zufrieden. Die aber kann ein Mensch für viele Maschinen leisten. So heißt es. Mithin, das hatten schon Horkheimer und Adorno gesehen, wird eine solche Automatisierung von deren Profiteuren als selbsttätiger Prozess ausgeflaggt, in dem der Fortschritt sich unaufhaltsam Bahn bricht, also weder gebremst werden kann noch darf. Aber, schreibt Dath,

[w]er hat uns so erfolgreich eingeredet, dass diese Technik überhaupt selbsttätig sei? Wer hat die Steuerung gestohlen [...], warum hat das entlassene Menschenwesen über Fünftzig solche Angst vor den Apparaten, die ihm dienen sollen, wieso darf es nicht davon ausgehen, dass seine Stimme gehört wird? Wer verwehrt ihm den Zugang zur demokratischen Planung, und mit welchen Gründen? (Ebd., S. 54)

Das sind die Fragen, meint der Autor, von denen weitere Überlegungen über die Beziehung der Menschen zu den Maschinen jenseits von Angst oder Euphorie auszugehen hätten: »Wir leben, wie wir leben, nur, weil es Maschinen gibt, aber wir leben gleichzeitig so, als könnten wir dem, was sie tun, keine Richtung geben« (ebd.).

Der Computer als Kommunikationsmedium oder: vom »Leben im Netz«

Das Internet ist ein Verbund verschiedener Computernetzwerke, in dem sich jeder Rechner mit anderen Computern verbinden kann. Dadurch wird ein Datenaustausch (bzw. Kommunikation) zwischen diesen Rechnern (bzw. deren Usern) möglich; in dieser Struktur der Vernetzung erweist sich der Computer als Kommunikationsmedium, insofern er über seine datenverarbeitende Funktion hinaus- in ein Geflecht des Austauschs und der Nachrichten hineinwächst. Licklider spricht daher vom »Computer as a Communication Device« und ergänzt: »In a few years, men will be able to communicate more effectively through a machine than face to face« (Licklider 1990, S. 21).

Dabei ist dieses Kommunikationsgeflecht heute ein fast schon selbstverständlicher Begleiter unseres Alltags. Wir nennen es »Netz« und surfen für die Arbeit, aus Spaß oder sonstigen Gründen im Internet. Problemlos möglich wird dies jedoch erst mit dem *World Wide Web* (WWW), das Tim Berners-Lee und Robert Cailliau am europäischen Kernforschungszentrum in der Schweiz (CERN) entwickeln. Das ursprüngliche Ziel dabei ist, Forschungsergebnisse rasch und unkompliziert mit Kollegen zu teilen, d.h. wissenschaftliche Texte miteinander zu verflechten: »The World-Wide Web was developed to be a pool

of human knowledge, which would allow collaborators in remote sites to share their ideas and all aspects of a common project.« So beschreiben Berners-Lee und Cailliau ihre Innovation (Berners-Lee u.a. 2003, S. 792), die 1993 auch öffentlich zugänglich gemacht wird. Dabei besteht

die Besonderheit dieses Dienstes [...] zum einen in der grafischen Oberfläche der Browser sowie in der Einbindung von Texten, Tönen und Bildern, zum anderen wurde die bisher schwer zu verstehende Navigation zwischen den einzelnen Hosts, Computern etc. im Netz mit Hilfe von Hyperlinks auch für Laien verständlich und bedienbar. Alle bis heute noch gültigen [...] Komponenten – nämlich Uniform Resource Locator (URL) zur Bildung der Adressen, Hypertext Transfer Protocol (HTTP) für die Übertragung des Hypertexts sowie die Hypertext Markup Language (HTML) [...] als Sprache der Webdokumente – waren bereits im ersten Browser enthalten. (Kind 2002, S. 155)

Das WWW also erlaubt erst das Klicken von Website zu Website, mit dem wir uns schnell und einfach im Netz bewegen, wenn wir die angezeigten Links aufrufen. Wie aber kam es zu dieser Umwälzung, die, obgleich sie weite Teile des Globus noch gar nicht erreicht hat, aus unserer Lebenswelt nicht mehr wegzudenken ist?

Als Vorgänger des Internets gilt das ARPANET (*Advanced Research Projects Agency Network*), das 1969 vom US-amerikanischen Verteidigungsministerium eingerichtet wird, um verschiedene Forschungseinrichtungen und Universitäten zu vernetzen. Dieses dezentrale Computernetzwerk verbindet zunächst die University of California in Los Angeles, das Stanford Research Institute, die University of California in Santa Barbara sowie die University of Utah in Salt Lake City. 1973 kommt mit dem University College London eine erste nicht-amerikanische Universität hinzu. So sollen die knappen Rechenkapazitäten der Hochschulen durch den Datenaustausch, der über Telefonleitungen hergestellt wird, besser genutzt sowie die Daten selbst besser geschützt werden. 1990 wird das ARPANET stillgelegt bzw. Teile des Netzes gehen in den neu geschaffenen Internet auf. Bis dahin aber sind noch weitere Innovationen im Bereich der Computertechnik nötig.

In deren Zentrum steht der Mikroprozessor, der die Integration aller Teile eines Universalrechners auf einem einzigen Chip erlaubt und damit zur Grundlage des *Personal Computer* wird. In dieser Hinsicht beschäftigen sich zur Mitte der 1970er Jahre u.a. die Studierenden Paul Allen, Bill Gates, Steve Jobs und Stephan Wozniak mit der Möglichkeit, um einen Mikroprozessor als *central processing unit* (CPU) herum einen Universalrechner zu konstruieren. Dazu gründen sie zwei Firmen: 1975 wird *Microsoft* von Allen und Gates, 1976 *Apple* von Jobs und Wozniak aus der Taufe gehoben. Während sich Microsoft in der Folge auf die Herstellung von Software konzentrieren wird, behält Apple ebenso die Hardware im Blick. Der erste erfolgreiche Personal Computer ist

dann der Apple II, den Jobs ab 1977 vermarktet. Doch bringt erst 1982 der Commodore C64 den Durchbruch auf diesem Feld. Vor allem als Spielcomputer angepriesen, findet er bis 1993 ca. 2 Millionen Käufer. Noch heute gilt er als Kultobjekt. 1983 folgt ihm der IBM Personal Computer XT, der nicht nur die Bezeichnung PC selbst einführt, sondern auch massenhaft verkauft sowie nachgebaut (>geklont<) wird. Spätestens mit dem Macintosh 128 (der Name ist von der Apfelsorte MacIntosh abgeleitet), den Apple im Januar 1984 vorstellt, spaltet sich die Computerwelt in ein PC- und ein Apple-Universum, die sich bis heute in Konkurrenz verbunden sind. Wie schon sein Vorgängermodell, der Apple Lisa, ist auch der Macintosh mit einer Maus ausgestattet, die sich jetzt – zugleich mit dem >Finder< als Vorbild aller späteren Benutzeroberflächen – flächendeckend durchsetzt. Erste leistungsfähige Notebooks oder Laptops (>Schoßrechner<) erreichen den Markt Mitte der 1980er Jahre. 1989 beginnt die deutsche Telekom mit dem Aufbau des ISDN-Netzes.

Darin stellt diese Bewegung hin zu immer besseren, billigeren und intuitiv zu bedienenden PCs die Voraussetzung für jenes Computernetzwerk dar, das sich nach der Freigabe des WWW geradezu sprunghaft entfaltet: Es »entstanden«, resümiert es Jens Schröter, »rasch Browser wie *Mosaic* und dann *Netscape Navigator* und später noch *Microsofts Internet Explorer*. Durch diese Software wurde der Umgang mit Datennetzen vereinfacht. Eine rasche Expansion setzte ein« (Schröter 2004, S. 99; Herv. i. O.). Diese hält bis in die Gegenwart an: Laut einer Online-Studie von ARD und ZDF (ard-zdf-onlinestudie.de) lag die Zahl der Internetnutzer in Deutschland 1997 noch bei 4,1 Millionen. 2006 sind es schon 38,5 Millionen, 2013 über 54 Millionen Nutzer. Dabei hat dieser Trend im sogenannten *Web 2.0* bzw. den *Social Media*-Plattformen, d.h. Netzwerken, in denen die Nutzer zugleich als Produzenten und Konsumenten – >Prosumers< (Toffler) oder >Prosumenten< – auftreten, seinen vorläufigen Höhepunkt gefunden. Doch kündigen sich bereits weitere Entwicklungen an, die sich mit den Begriffen *Ambient Media*, *Ambient Intelligence*, *Ambient Entertainment* oder >Internet der Dinge< fassen lassen. Hier bezeichnen die zuletzt genannten Medieninnovationen Erscheinungsformen, in denen medial gestaltete Umwelten in Arbeits-, Wohn- oder anderen Räumen aus den traditionellen Subjekt/Objekt Zuordnungen ausbrechen: Sie wachsen in Netzwerke hinein, mit denen sie sowohl untereinander als auch mit ihren Nutzern in Interaktion treten. So macht beispielsweise der Stuhl den Sitzenden auf dessen ungünstige Sitzhaltung aufmerksam, der Bildschirm im Supermarkt weist exakt dann auf ein Sonderangebot hin, wenn Käufer sich dem Regal nähern, der Teppich im Seniorenheim schlägt Alarm, wenn jemand auf ihm zu Fall kommt etc. Und mehr noch: »[D]as World Wide Web«, so prognostiziert es der Computerspezialist und Unternehmer Ray Kurzweil in einem Interview mit der FAZ, wird so aussehen:

Eine Website zu besuchen wird dann bedeuten, in ein virtuelles Umfeld einzutauchen. Sie und ich könnten uns in einem Raum wie diesem treffen oder in einem Café auf dem Champs-Élysées sitzen oder gemeinsam einen Spaziergang durch ein Tierreservat in Mozambique unternehmen. Zumindest für visuelle und auditive Interaktionen, wie wir sie im Augenblick pflegen, wird die Illusion perfekt sein. (Kurzweil 2002, S. 343).

Auch das ist noch Zukunftsmusik. Vorerst geht man – vorsichtiger – davon aus, dass sich »das Internet [...] im weiteren Verlauf zum weltweiten Dominanzmedium« (Kind 2002, S. 156) ausweiten wird. Doch steht das Netz in der Diskussion. Denn für die einen ist es die Einlösung aller möglichen Utopien, für andere ein Hort etwa des Verbrechens, der Spionage oder Pornografie. Wie genau aber wird das »Leben im Netz« (Turkle) skizziert, theoretisiert, kommentiert oder auch kritisiert? Welche Ideen, Hoffnungen oder Befürchtungen werden dort vorgebracht?

In diesem Sinne setzen die Diskussionen auch hier frühzeitig ein, d.h. noch bevor z.B. der ENIAC der Öffentlichkeit vorgestellt ist: Schon ein Jahr zuvor (1945) publiziert Vannevar Bush, Professor für Elektrotechnik und Chefkoordinator verschiedener amerikanischer Forschungsprogramme während des II. Weltkriegs, einen Text unter dem Titel »As We May Think«. Darin entwirft er den »memex« (Bush 2003, S. 45) als *memory extender*, d.h. eine fiktive Wissensmaschine, die er auf einem Tisch anordnet. Bushs Ausgangspunkt dazu ist sein Gedanke, dass sich das Wissensmanagement an der natürlichen Ordnung des menschlichen Denkens zu orientieren hätte. Traditionell nämlich, so der Autor, werden Daten primär alphabetisch oder numerisch verortet und müssen folglich auch ebenso durchsucht werden. Das entspricht jedoch nicht der Arbeitsweise des menschlichen Geistes: »The human mind«, schreibt Bush, »operates by association. With one item in its grasp, it snaps instantly to the next that is suggested by the association of thoughts, in accordance with some intricate web of trails carried by the cells of the brain« (ebd., S. 44). Das Denken oder Gedächtnis arbeitet nicht linear, sondern assoziativ. Darin folgt es verschlungenen Pfaden, die es eher unstet nutzt; kaum hat es sich einem Gegenstand zugewendet, springt es auch schon zum nächsten. Solche Flexibilität bildet die übliche Anordnung des Wissens etwa in Bibliotheken – »systems of indexing« (ebd., S. 44) – nicht ab. Hier soll der Memex als Apparat zur Datensicherung/-vernetzung Abhilfe schaffen: »A memex is a device in which an individual stores all his books, records, and communications, and which is mechanized so that it may be consulted with exceeding speed and flexibility« (ebd., S. 45). Um dies zu erreichen, favorisiert Bush den Mikrofilm: »Most of the memex contents are purchased on microfilm« (ebd.). Diese Filme können nun individuell markiert und darin auch Querverbindungen zwischen den einzelnen Materialien angelegt werden – eine ebenso verzweigte wie offene Textur des Wissens entsteht: »Wholly new forms of encyclopedias will appear,

ready made with a mesh of associative trails running through them, ready to be dropped into the memex and there amplified« (ebd., S. 46).

In dieser Hinsicht »kopiert« der Memex als mechanisches Laufwerk zur Datenverarbeitung jene Flexibilität und außerordentliche Geschwindigkeit, die dem Gedankenverlauf sowie der Erinnerung eigen ist. Er kann daher als deren »enlarged intimate supplement« (ebd., S. 45) bezeichnet werden. Daran knüpft Bush nun nicht nur wissenschaftliche Hoffnungen: »The applications of science [...] have enabled him [den Menschen] to throw masses of people against one another with cruel weapons. They may yet allow him truly to encompass the great record and to grow in the wisdom of race experience« (ebd., S. 47). Man mag diese Erwartung einer besseren Welt, d.h. den Glauben an eine Menschheit, die ihre Waffen beiseite legt, um fortan an Weisheit zuzulegen, vielleicht naiv oder, da sie aus der Feder eines Autors stammt, der am Bau der Atombombe beteiligt ist, sogar zynisch finden. Nichtsdestoweniger hat Bushs vielfach nachgedruckter Text Schule gemacht, da sich »alle für die weitere Entwicklung des Hypertextes, der Datennetze und der Personalcomputer relevanten Informatiker an zentralen Stellen auf Bush beziehen« (Schröter 2004, S. 30).

Einer dieser Leser ist Theodor H. Nelson. Er studiert zunächst Philosophie und Soziologie, um sich dann Bushs Ideen zuzuwenden, die er eigenständig weiterdenkt. Basis dieser Überlegungen ist Nelsons Konzept des Hypertextes, das er 1965 in einem Tagungsbeitrag unter direkter Bezugnahme auf »As We May Think« vorstellt:

Let me introduce the word »hypertext« to mean a body of written or pictorial material [...]. It may contain summaries, or maps of its contents and their interrelations; it may contain annotations, additions and footnotes from scholars who have examined it. Let me suggest that such an object and system, properly designed and administered, could have great potential for education, increasing the student's range of choices, his sense of freedom, his motivation and his intellectual grasp. Such a system could grow indefinitely, gradually including more and more of the world's written knowledge. However its internal file structure would have to be built to accept growth, change and complex informational arrangements [...]. (Nelson 2003, S. 144)

In diesem Sinne ist der Hypertext die Auflösung einer linearen Logik und Struktur in einem netzartigen System schriftlicher und bildlicher Informationen. Als solches enthält dieses Gespinnst nicht nur die Texte oder Bilder selbst, sondern ebenso diesbezügliche Fußnoten, Annotationen, Karten, sonstige Hinzufügungen aller Art sowie auch wiederum deren Bearbeitungen. Damit erweist sich ein Hypertext als unendlich ausbaufähig/offen bzw. ist bereits in seiner Struktur auf ein permanentes, gleichzeitig aber auch bewegliches Wachstum hin angelegt. Denn seine Nutzer folgen keiner hierarchisch-starren Struktur, sondern

haben die Chance, frei im Hypertext zu navigieren (oder ihn auch zu ergänzen), d.h. sich ihren Weg selbst zu suchen. Einen solchen Hypertext zu realisieren, startet Nelson sein bislang in seiner Gesamtheit gescheitertes Datenbankprojekt XANADU. Jedoch finden sich weite Teile der von Nelson angedachten Struktur im WWW wieder. Zugleich verweist auch Nelson mit seinen Überlegungen auf eine bessere Zukunft, die er vor allem im Bereich des Lernens und der Lehre sieht. Ein gut aufgestellter und entsprechend verwalteter Hypertext kann, meint er, Studierenden helfen, ihre intellektuelle Auffassungsgabe selbstständiger und mithin motivierter zu schulen und zu nutzen.

Mit der schnellen Popularisierung des Internets steigt nun das Interesse daran, dessen Nutzer oder Bewohner besser kennenzulernen. Sherry Turkle, Psychologin und Soziologin am renommierten Massachusetts Institute of Technology (MIT), unternimmt es daher, das »Leben im Netz« (Turkle 1998) empirisch zu untersuchen. Dabei fragt sie danach, wie und auf welche Weise »Identität in der Kultur der Simulation geformt wird« bzw. dort die »Erfahrungen im Internet eine herausragende Rolle« (ebd., S. 10) spielen. Dazu beobachtet sie Multi-User Dungeons (MUDs), also textbasierte Online-Rollenspiele, deren Struktur die Autorin so einführt: »MUDs versetzen den Anwender in virtuelle Räume, in denen man navigieren, kommunizieren und konstruieren kann. In ein MUD gelangt man durch einen Befehl, der den eigenen Computer mit dem Computer verknüpft, in dem das MUD-Programm residiert« (ebd., S. 12). In der Folge, so Turkle, ergeben sich für die Spieler vielfältige Möglichkeiten: »MUDs sind Welten anonymer sozialer Interaktion, in denen man eine Rolle spielen kann, die dem »wahren Selbst« so nah oder so fern ist, wie man es möchte« (ebd., S. 13). Mithin erlauben es solche Plattformen »eine Identität zu erzeugen, die so fließend und mannigfaltig ist, dass es fraglich wird, ob man hier überhaupt noch von Identität sprechen kann« (ebd., S. 14): Das Subjekt legt die Beschränkungen seiner realen Existenz ab und erprobt neue oder andere Selbste, d.h. es nutzt die MUDs »als Labors für Experimente mit der eigenen Identität« (ebd.). Darin gewinnt es eine gewisse »Freiheit« (ebd.), unterliegt aber zugleich diversen »Verlockungen« (ebd., S. 38). Deren Faszinationen lassen sich nun, argumentiert die Psychologin, nur analysieren, wenn »wir das Klischee der Sucht aufgeben« (ebd., S. 42), also Vorurteile abbauen, um uns den Sachen selbst zuzuwenden: »Wir müssen die Dynamik der virtuellen Erfahrung verstehen, um einerseits ihr Gefahrenpotential abzuschätzen und sie andererseits optimal zu nutzen« (ebd., S. 438).

In dieser Hinsicht besteht die »Verführungskraft« der »Computermedien« (ebd.) für Turkle in der Möglichkeit, in der Netzwelt mehrere Facetten einer Persönlichkeit zu realisieren, d.h. aus den Konventionen des *Real Life* (Geschlecht, sozialer Status etc.) auszubrechen. Darin »empfinden« die User »ihr Leben als »zyklisches Pendeln« zwischen der realen Welt [...] und einer Reihe virtueller Welten« (ebd., S. 15). Das mag, stellt die Autorin fest, zunächst die

Gefahr einer Identitätskrise heraufbeschwören. Doch liegt hier gleichfalls die Chance zu einer »Selbsterkenntnis« (ebd., S. 439), die nicht versäumt werden darf. Denn als Netzvagabunden können die Subjekte die »Vision einer multiplen, aber integrierten Identität [...] verwirklichen, deren Flexibilität, Elastizität und Genussfähigkeit aus dem freien Zugang zu unseren vielen Selbsten herührt« (ebd., S. 437f.). Diese Erfahrungen gilt es dann »für unsere persönliche Weiterentwicklung fruchtbar zu machen« (ebd., S. 439): Die »Bewohner der MUDs sind unsere Pioniere« (ebd., S. 437).

Wie die zuvor gelesenen Beiträge steht auch Turkles viel später erschienene Studie ihrem Gegenstand kaum reserviert gegenüber. Das Netz erscheint hier als fast schon psychoanalytisches Mittel, da es den Nutzern Zugang zu jenen Strebungen ihres Ichs gewährt, die im wirklichen Leben verdrängt oder verschüttet wurden. Dabei mag diese Sicht nicht zuletzt den, wie die Psychologin sagt, »französischen Lektionen« (ebd., S. 18) einer »postmodernen« Theorie des »dezentrierten Selbst« (ebd., S. 19) geschuldet sein, welche die Untersuchung anleiten und als deren Einlösung Turkle die Mediendynamik des Internets begreift (vgl. etwa ebd., S. 22, 439). Das kann man heute – ebenfalls mit Bezug auf die »französischen Lektionen« – anders und kritischer sehen (vgl. Tuschling 2009). Doch macht der Text darüber hinaus Beobachtungen, welche die Internetdebatten auch aktuell noch befruchten können: Nicht nämlich vereinsamen die einzelnen Nutzer, obwohl sie allein vor den heimischen Bildschirmen und in den eigenen vier Wänden sitzen. Vielmehr tauchen sie, wie die Autorin im Anschluss an McLuhan hervorhebt, in »neue Stammesgemeinschaften« (ebd., S. 286) ein, die sie zugleich aufbauen helfen: »Wir korrespondieren über elektronische Post miteinander, und wir liefern Beiträge zu [...] Mailing Lists; wir schließen uns Interessengruppen an, deren Mitglieder über die ganze Welt verstreut sind« (ebd.). In diesem Sinne wäre das auch gegenwärtig noch (vor allem in der populären Diskussion) gerne bemühte Bild der vornehmlich kontaktarmen, unsozialen Internet-Nerds zu Gunsten der Annahme eines vitalen und vielfältigen Sozialen zu revidieren – wer online unterwegs ist oder spielt, sitzt vielleicht allein zu Hause, ist aber keineswegs einsam.

Einen anderen Zugang zur Mediendynamik des Internets skizziert der Medienwissenschaftler Jay David Bolter:

Der Computer ist eine Technologie der symbolischen Repräsentation und der Kommunikation, kurz – eine Technologie des Schreibens. [...] Heute eröffnet das Internet neue Formen der Publikation: es befreit das elektronische Schreiben aus dem individuellen Computer und verbreitet es über ein die gesamte entwickelte Welt umspannendes Netzwerk aus Maschinen. [...] Eine neue Ökonomie des Schreibens, ein neues Zusammenspiel von technischen Geräten und den Weisen, mit ihnen umzugehen, beginnt sich auszubreiten. (Bolter 1997, S. 37)

Demnach und trotz der, wie Bolter einräumt, Zunahme »multimedialer Elemente« (ebd., S. 49) im Netz, bleibt dieses vor allem ein *Writing Space*, d.h. ein Raum der Texte und der Schrift. Den Grund dafür sieht der Autor im Hypertext als der spezifischen Form des Schreibens im Netz. Dieser, »seine Links, markieren eine Reihe möglicher Lektüren. Jede dieser Lektüren wird realisiert durch eine Interaktion zwischen dem Leser und der verlinkten Struktur. Hypertexte verändern sich, indem sie auf die Bedürfnisse jedes einzelnen Lesers [...] reagieren« (ebd., S. 43).

Analog zu Nelsons Konzept erscheint der Hypertext hier als offene und bewegliche, stets veränderbare sowie sich verändernde Textur, die keinen Anfang und kein Ende, kein Zentrum mehr kennt und anerkennt. Indem sich dieser Hypertext nun immer mehr ausbreitet, geraten »vorangegangene Konventionen« (ebd., S. 46) unter Druck. Bolter schreibt:

Nehmen wir zum Beispiel das Copyright. Obwohl Verleger und andere Unternehmen hartnäckig versuchen, sich das Copyright über elektronisches Material zu sichern, können sie doch nur schwer die Internet-Anwender dazu bringen, solche Versuche ernst zu nehmen. Anwender verletzen das Copyright, indem sie lässig Zeitungsartikel in Newsgroups einpflegen oder Bilder aus Magazinen und Videos einscannen und ins Netz speisen. Sie betrachten das Internet als ein neues Medium, auf welches alte Regeln sich nicht mehr anwenden lassen. (Ebd., S. 48).

Aus der Perspektive des elektronischen Schreibens ist das Urheberrecht vor allem ein Überbleibsel der ›Gutenberg-Galaxis‹. Dort schützte es das geistige Eigentum z.B. eines Dichters, da dieses in dessen Namen deutlich von anderen Schriften unterschieden werden konnte. So war der Raum des Schreibens weitgehend klar und übersichtlich, aber auch starr organisiert. »Demgegenüber«, wirft Bolter ein, »erkennt das elektronische Schreiben im Internet die beziehungsreiche Verflechtung von Texten an« (ebd., S. 49). An die Stelle einer Ordnung im Rahmen der Autorschaft tritt somit das Prinzip der Verlinkung von Texten, das sich nicht länger an Namen und dazugehörigen Werken, wohl aber an Möglichkeiten einer innovativen »Verflechtung« von Texten orientiert: »Die Produkte selbst sind wichtiger als ihre Autoren, und diese Produkte stellen Resultate einer hochgradig kooperativen Organisation dar« (ebd., S. 50). Darin wandelt sich das Bewusstsein der User, da »die Individuen [...] [beginnen], sich selber als hypertextuell zu empfinden« (ebd., S. 51): Im und durch das Netz geschult, verlieren sie die Scheu vor den Regeln der Buchkultur bzw. passen diese ohne Gewissensbisse den Usancen der Netzwelt an. Das mag man begrüßen oder bedauern. Nichtsdestoweniger ist es, gibt Bolter zu bedenken, schlichtweg eine Tatsache, dass sich im Internet »der Zusammenbruch der Kontrolle des Autors auf vielfache Weise anschaulich bestätigt« (ebd., S. 48).

Somit, schließt der französische Philosoph und Hypermedia-Forscher Pierre Lévy an diesen Befund an, beginnt nun auch die »Unterscheidung zwischen Autor und Leser, Produzent und Zuschauer, Schöpfer und Interpret« (Lévy 1997, S. 128) im Netz zu verschwimmen. Im Internet ist der Sprung zur Autorschaft denkbar klein geworden. Jede und jeder kann, jedenfalls prinzipiell, heute einen Blog veröffentlichen, sich mit einer Homepage ein Denkmal setzen oder sich in Foren und anderen Plattformen öffentlich artikulieren. Zudem kann »[j]ede Darstellung gesampelt, gemixt, wiederverwendet werden« (ebd.). Beide Dynamiken, hält Lévy weiter fest, führen nun zur »Pragmatik einer emergierenden Kreativität und Kommunikation [...] nomadisch verteilter Informationen in einem gigantischen entterritorialisierten semiotischen Raum«, d.h. sie setzen sich gegen jene Aufteilung durch, die sich zuvor und zuletzt um »das Mikroterritorium, das einem Autor zugesprochen wird« (beide Zitate ebd.) versammelte. Anders gesagt: Das riesige Archiv des Internets unterstützt die Kategorien des eindeutigen Ursprungs, der linearen Organisation und Lektüre, der abgegrenzten oder abgrenzbaren Territorien sowie des exklusiven Wissens nicht. So begünstigt es, meint Lévy, die Entstehung und das Wachsen einer »kollektiven Intelligenz« (ebd., S. 124), die sich nicht länger auf einen elitären Bildungs- und Wissenskanon (etwa der »großen« Werke oder »genialen« Autoren/Künstler) beruft, da sie sich aus ihm verabschiedet hat. Darin beginnt dieser Prozess »bei den Entwicklern von Maschinen und Netzen und [endet] beim Empfänger [...], wobei jeder im Gegenzug die Aktion des anderen beeinflusst« (ebd., S. 128). Solche Wechselseitigkeit der Handlungen ist somit die Triebfeder, die das Netz einerseits antreibt, sowie es andererseits von den »Herrschaftssysteme[n]« (ebd., S. 126) der Buchkultur scheidet: Anstatt uns ein bestimmtes Wissen aufzudrängen, bindet uns die kollektive Intelligenz »in einen schöpferischen Zyklus ein, in ein lebendiges Milieu, dessen Co-Autoren wir immer schon sind« (ebd., S. 129f.).

Im Internet bewegen sich die Nutzer als Konsumenten *und* Produzenten (Prosumer). Womit sie sich also beschäftigen, verändern sie zugleich bzw. bauen es aus. Da es auf diese Weise »kein »Publikum« im eigentlichen Sinne« mehr gibt, sind alle Beteiligten eingeladen, wechselseitig »mit anderen Modalitäten der Kommunikation und Gestaltung zu experimentieren« (ebd.), d.h. sich zur kollektiven Intelligenz zu vereinen. Diese Gedanken Lévy's (wie überhaupt die ganze Diskussion um Autorschaft im Internet) sind nicht eigentlich neu. Sie wurden beispielsweise um 1900 schon einmal von Benjamin geäußert, der, allerdings in Hinsicht auf die Medienlandschaft seiner Zeit, von einem Umwälzungsprozess spricht, in dem sich der Autor zum »Produzenten« wandelt: Angesichts einer Mediendynamik, in der potentiell alle – etwa als Leserbriefschreiber in der Massenpresse oder Interviewpartner in einer Radiosendung – Zugang zur Produktion und damit zur Autorschaft haben, lässt sich die Behauptung einer Sonderbegabung des Autors nicht länger aufrechterhalten

sowie auch die Unterscheidung zwischen Autor und Leser zerfällt. Mit den sozialen Netzwerken hat sich die Situation nun nochmals dynamisiert, sodass man mit Benjamin (aber auch im Hinweis auf Lévy) eine »Literarisierung aller Lebensverhältnisse« (Benjamin 1991b, S. 694) annehmen kann, in der prinzipiell jede und jeder in der Lage ist, sich zu Wort zu melden. In der Folge, auch darin sind sich Benjamin und Lévy »einig«, ergeben sich neue Formen der Kommunikation, in denen sich nicht zuletzt die Sprache verändert.

Diesen Aspekt fokussiert auch der deutsche Schriftsteller Rainald Goetz, der 1998/1999 unter dem Titel *Abfall für alle* einen, wie man rückblickend sagen kann, ersten literarischen Blog verfasst. Goetz nennt diese Schrift, die zunächst im Netz sowie 2003 als Buch veröffentlicht wird, »mein tägliches Textgebiet« (Goetz 2003, Klappentext) und bezeichnet sie weiterhin als »Reflexions-Baustelle, Existenz-Experiment« und »Geschichte des Augenblicks« (ebd.). Diesbezüglich stellt der Autor fest, dass durch die »neuen Zwischen-text-Formen, die das dauernd getippte Sprechen so vieler Leute via Internet hervorbringen würde, sich auch so langsam die gedruckte Sprache so bisschen verändern würde, das exponierteste Beispiel das JETZT wäre, ein bestimmter Sound, der dort kultiviert würde« (ebd., S. 185; Herv. i. O.).

Von da aus möchte Goetz nun nicht länger Dichter, sondern »Chronist des Augenblicks« (ebd., S. 833) sein, d.h. eine Praxis des »gegenwartnächsten Punkt[s]« (ebd., S. 621) erproben: Im »Internetz!« (ebd., S. 528) erfolgt die Datenübermittlung nahezu in Echtzeit, was dem Text die Möglichkeit eröffnet, »das Leben der mündlichen Rede« (ebd., S. 254) anzupeilen und einzufangen. Demnach, meint der Autor, hat Literatur erstmalig die Chance, die Zwänge einer verspäteten (distanzierten) und abstrakten Sprache der Poesie abzustreifen, d.h. Schrift und Realität annähernd zur Deckung zu bringen – das »dauernd getippte Sprechen« im Netz mit seinen Kürzeln, fragmentierten und freien Schreibweisen markiert weniger einen Sprachverfall, sondern weist, da es die Konventionen der Schriftsprache lockert, den Weg zu einer authentischen Fülle auch des geschriebenen Worts.

In diesen Hinsichten ist der Diskurs über das Internet von Optimismus geprägt. Der kollektiven Netzintelligenz wird viel zugetraut. Sie soll flachere oder vollends flache Hierarchien begünstigen, zu einer demokratischeren Welt beitragen, neue Arten der Kollaboration und des Wissensmanagements sowohl ermöglichen als auch fördern sowie für vielfältige Formen des Textes und der Persönlichkeitsentfaltung sensibilisieren. Die Politik, genauer: der amerikanische Vizepräsident Al Gore, prägt für diese Aufbruchsstimmung die Metapher des *Information Superhighway* (»Datenautobahn«), die das Bild eines rasanten Fortschritts aufruft. Und in der Tat schreitet die weitere Entwicklung geradezu sprunghaft voran: 1995 wird der Online-Marktplatz *eBay* gegründet und 1998 *Google*, also jene Suchmaschine, die ab 2002 den Markt dominiert. 2001 folgt *Wikipedia*, die als Enzyklopädie im Netz nicht nur den Fachexperten eine

Veröffentlichungsplattform bietet. Das soziale Netzwerk *Facebook* sowie das Photoportal *Flickr* gehen 2004 an den Start, die Videoplattform *YouTube* 2005. Den Kurznachrichtendienst *Twitter* und den Streamingdienst *Spotify* (Musik) gibt es seit 2006 sowie *WhatsApp* ab 2009, die Dating-App *Tinder* kommt 2012 dazu – das ist das *Social Web*, wie es uns aktuell geläufig und allgegenwärtig ist. Längst reicht es über einen *Writing Space* hinaus und integriert diverse audiovisuelle Elemente. Wir nutzen es für das Beziehungs- und Informationsmanagement sowie zur Selbstdarstellung. Gleichzeitig »ändert [die Masse] ihren Informationsstatus kontinuierlich. Sie nimmt per Mobilkommunikation neues Wissen auf oder gibt es ab, berichtet also ständig, was vor ihren Nasen los ist oder wird unterrichtet, was augenblicklich um sie herum und in ihr passiert« (Bunz/Kösch 2012, S. 12). Damit, so scheint es, ist McLuhans ursprünglich auf das Radio bezogene Metapher des *Global Village* endgültig Realität geworden.

Doch informiert die Weltbank im Januar 2016 darüber, dass fast 60 % der Weltbevölkerung offline sind, also keinen Zugang zum Netz haben. Somit verläuft die Verbreitung des Internets entlang einer digitalen Spaltung (*Digital Divide*), mit der die Nutzung der »Datenautobahn« vor allem den Menschen in den Industrieländern vorbehalten bleibt. Weite Teile Asiens, Afrikas und Südamerikas sind hingegen ausgesperrt. Zwar beginnt sich dies durch die immer größere Streuung von Smartphones etwa in Afrika zu verändern. Insgesamt aber kann festgehalten werden, dass der auf Expansion »gerichtete Charakter des WWW durchaus kompatibel mit dem nach 1989 sich ausbreitenden globalen Kapitalismus [ist], neue Vermarktungs- und auch Arbeitsformen entstehen, generell passt die programmierbare, universelle Maschine gut zur Flexibilisierung der Produktion etc.« (Schröter 2004, S. 104). Es ist also kein Zufall, wenn Gates hinsichtlich des Internets einen »reibungslosen Kapitalismus« propagiert (vgl. ebd., S. 124ff.).

Hier meldet sich nun ein kritischer Einwand zu Wort, den – schon wieder – Hans Magnus Enzensberger formuliert. Im Jahr 2000 publiziert er im *Spiegel* einen Text unter dem Titel »Das digitale Evangelium«, der, neben den Unzulänglichkeiten der Medientheorie, vor allem die bezüglich des Internets verbreiteten Heilsversprechen anvisiert. Es ist, so der Autor, viel in Aussicht gestellt, wenig jedoch Realität geworden. So betrachtet, muss die »Frohbotschaft« (Enzensberger 2000) der Interneteuphoriker – Enzensberger nennt sie »Evangelisten« (ebd.) – als reine Glaubenssache verhandelt werden. Dies betrifft nicht zuletzt »die Versprechungen des digitalen Kapitalismus« (ebd.). Denn wer sich diesbezüglich auf Prognosen einlässt, »riskiert in jedem Fall, sich zu blamieren, gleichgültig, wie seine Antwort ausfällt« (ebd.). Zu groß nämlich ist die »Unsicherheit« (ebd.), die das Netz und dessen mögliche Auswirkungen auf Gesellschaft und Markt begleitet. Anstatt also vorschnell in das Loblied zum Thema einzustimmen, wäre es sinnvoll, zunächst die Fakten zu prüfen. Und hier ist es, meint Enzensberger, noch keineswegs ausgemacht, dass die

»Informationstechnologien tatsächlich zu den hohen Produktivitätsgewinnen geführt haben, von denen ihre Propheten schwärmen« (ebd.). Das »Platzen« der sog. Dotcom-Blase im Jahr 2000, d.h. das vorläufige Ende des Internets als »Mekka der Investoren« (ebd.), hat diese Einsicht eindrucksvoll bestätigt.

Parallel dazu dürfen, schreibt Enzensberger, auch andere Tatsachen, mit denen sich das Internet als Treiber und Bremse zugleich entpuppt, nicht ignoriert werden. Beispielsweise ist die neue Technik nicht nur für »Otto Normalverbraucher« undurchschaubar geworden:

[S]o hat der Abstraktionsgrad neuerer Erfindungen derart zugenommen, dass ihre Anwendung sinnlich nicht mehr zu vermitteln ist. Die Betriebssysteme heutiger Rechner sind für den normalen Benutzer unzugänglich, und selbst dem Service-Techniker fehlen die notwendigen mathematischen Kenntnisse, um zu begreifen, was er tut. (Ebd.)

Das kann nun weitreichende Folgen haben, in denen sich die Informationsgesellschaft selbst unterläuft: »[S]obald in Banken, Reisebüros oder Versicherungen der Zentralrechner streikt, steht das Personal hilflos vor dem dunklen Bildschirm.« Wer dann »versucht, eine so genannte Hotline anzurufen, kann sich auf penetrante Computerstimmen und lange Warteschleifen gefasst machen« (beide Zitate ebd.). Solche Nebenwirkungen der Netzkultur sind uns allen bekannt.

Aber auch mit der oft beschworenen Einebnung der Hierarchien ist es, notiert der Dichter, nicht weit her. Realistisch gesehen, bleibt es »bei bloßen Sonntagsreden«, in denen sich vor allem jenes »Beharrungsvermögen der Platzhirsche« zeigt, »die ökonomische Gesichtspunkte immer nur dann gelten lassen, wenn es darum geht, andere »abzuwickeln«« (ebd.). Darüber hinaus ist die kollektive Intelligenz womöglich gar nicht so weise, wie gedacht. Denn ebenso ist das Internet ein »Dorado für Kriminelle, Intriganten, Hochstapler, Terroristen, Neonazis und Verrückte. Hier finden alle Sekten und alle Kulte ihr gemütliches Auskommen. Endlich können sich Welterlöser und Satanisten zusammenschalten« (ebd.). Und weiterhin »trügt die Prophezeiung von der emanzipatorischen Kraft der neuen Medien« auch in anderer Hinsicht: »Nicht jedem fällt etwas ein, nicht jeder hat etwas zu sagen, was seine Mitmenschen interessieren könnte. Die viel beschriene Interaktivität findet hier ihre Grenze« (ebd.). Dies und anderes wendet Enzensberger ein und zieht folgendes Fazit: »[D]as interaktive Medium ist weder Fluch noch Segen; es bildet schlicht und einfach die Geistesverfassung seiner Teilnehmer ab« (ebd.).

Dabei mag diese Bestandsaufnahme, mit der das Netz jetzt weniger als Lösung der Probleme, sondern auch selbst als Problem erscheint, ernüchtern. Sie ist allerdings, unterstreicht der Autor, noch lange kein Grund, das Loblied sogleich in einen Schwanengesang zu verkehren. Enzensberger:

Einwände dieser Art können das Zukunftspotenzial der Medien nicht in Frage stellen. Sie zeigen nur, dass der Prozess ihrer Aneignung langwierig und voller Hindernisse ist. Wie in früheren Phasen der Mediengeschichte wird es lange dauern, bis sich herausstellt, wozu das Neue gut ist und wozu nicht. (Ebd.)

In diesem Sinne bleibt der Autor auch hier der Argumentation seiner vorausgegangenen Schriften über Medien treu und plädiert für einen entspannten Umgang mit den Phänomenen der Mediendynamik und -kultur: »Medien spielen eine zentrale Rolle in der menschlichen Existenz, und ihre rasante Entwicklung führt zu Veränderungen, die niemand wirklich abschätzen kann« (ebd.). Folglich sind allen Spekulationen und jedweder Hysterie Absagen zu erteilen. Dies gilt, schreibt Enzensberger, nicht nur für die »Evangelisten« und deren Predigten von einer medialen Glückseligkeit, sondern ebenso für die Position der »Apokalyptiker« (ebd.), die, indem sie »irgendwelche ›Werte‹ hochhält«, lediglich an einen »Streifenpolizisten [erinnert], der dem Verkehrssünder die rote Kelle zeigt. Dass der Medienverkehr auf diese Weise aufgehalten werden könnte, ist unwahrscheinlich« (ebd.): Das Rad lässt sich nicht zurückdrehen. Damit sind alle Klagen darüber sinnlos bzw. überflüssig. Doch zählt nicht nur das, insofern es »sich hier«, polemisiert der Autor, meist »um Formen der Medienkritik [handelt], die eher der Sphäre der Trivilliteratur als der Wissenschaft zuzurechnen sind« (ebd.). Dabei bezieht sich Enzensberger auf Neil Postmans populäre These, dass wir uns in einer Mediengesellschaft »zu Tode« amüsieren.

Nichtsdestoweniger kann des Dichters Befund ebenso auf jene Medienkritik ausgeweitet werden, die sich zuletzt vermehrt auf die »digitale Plattform« – Internet und Computer – einschießt. 2008 etwa veröffentlicht der amerikanische Autor Nicholas Carr einen Artikel unter dem suggestiven Titel »Is Google Making Us Stupid?« und beantwortet diese Frage weniger explizit als vielmehr unentschieden. Doch eröffnet er darin eine Argumentationsstruktur, die auch andere diesbezügliche Wortmeldungen kennzeichnet: konzentrierte Buchlektüre vs. ausschweifendes Surfen im Netz, kontemplatives Studium vs. unkontrollierte Reizüberflutung, gesunder Menschenverstand vs. krankhaft zerstreute Userpsyche. Für den deutschen Sprachraum lässt sich der Einfluss dieser Unterscheidungen anhand eines Textes belegen, der bei seinem Erscheinen 2012 nicht nur breit rezipiert und diskutiert wurde, sondern der sich in der Einleitung auch explizit auf Carrs Thesen bezieht: Manfred Spitzers Buch *Digitale Demenz. Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen*. Dabei stellt bereits der Ankündigungs-/Klappentext der Studie eindeutig klar, wozu es deren Verfasser im Folgenden zu tun ist:

Digitale Medien nehmen uns geistige Arbeit ab. Was wir früher einfach mit dem Kopf gemacht haben, wird heute von Computern, Smartphones, Organizern und Navis erledigt. Das birgt immense Gefahren, so der renommierte Gehirnforscher Manfred Spitzer. Die von

ihm diskutierten Forschungsergebnisse sind alarmierend: Digitale Medien machen süchtig. Sie schaden langfristig dem Körper und vor allem dem Geist. Wenn wir unsere Hirnarbeit auslagern, lässt das Gedächtnis nach. Nervenzellen sterben ab, und nachwachsende Zellen überleben nicht, weil sie nicht gebraucht werden. Bei Kindern und Jugendlichen wird durch Bildschirmmedien die Lernfähigkeit drastisch vermindert. Die Folgen sind Lese- und Aufmerksamkeitsstörungen, Ängste und Abstumpfung, Schlafstörungen und Depressionen, Übergewicht, Gewaltbereitschaft und sozialer Abstieg. Spitzer zeigt die besorgniserregende Entwicklung und plädiert vor allem bei Kindern für Konsumbeschränkung, um der digitalen Demenz entgegenzuwirken. (Spitzer 2012, Verlagsankündigung)

In dieser Hinsicht wird der Professor für Psychiatrie und Chef einer ebensolchen Klinik als dringend benötigter Aufklärer und Kritiker ausgezeichnet, der es endlich unternimmt, dem Mainstream des neuesten Fortschritts die »rote Kelle« zu zeigen. Darüber kann und mag man streiten. Ordnen wir aber die hier benannten Resultate von Spitzers neurowissenschaftlicher Forschung in die Historie der Mediendiskurse ein, sprechen diese »alarmierend[en]« Ergebnisse lediglich allzu Bekanntes an. Denn lassen wir unsere bisherigen Analysen nochmals Revue passieren und nehmen darin ein kurzes Fazit vorweg, wäre folgendes geltend zu machen:

Ein Nachlassen des Gedächtnisses durch dessen mediale Auslagerung beklagt schon Platons Schriftkritik. Die Warnung vor möglichen Suchtgefahren durch extensive Mediennutzung beschäftigt die Auseinandersetzung um Medien spätestens seit der »Lesewut«-Debatte des 18. Jahrhunderts. Gleiches gilt für die Diagnosen der Aufmerksamkeitsstörung, notorischen Zerstreuung und Jugendgefährdung. Nur betreffen die Mahnungen hier ein Medienformat, das den heutigen Kritikern als Hort der Bildung und letzte Bastion vor den Gefahren der »digitalen Plattform« gilt: das Buch. Die Angst vor Gewaltbereitschaft (Nachahmungstäter etc.) ist ein wichtiges Element des Kino-Diskurses um 1900 und wird bezüglich des Fernsehens erneut diskutiert. Dass Mediennutzung abstumpfen und »verblöden« kann, d.h. zentrale menschliche Fähigkeiten und Tugenden bedroht bzw. den Menschen selbst zur Maschine macht, ist ebenfalls ein Topos der Mediendiskurse seit deren Anfängen – kurzum: Die von Spitzer diagnostizierte »alarmierend[e]« oder wenigstens »besorgniserregende Entwicklung« wird bereits seit der Antike behauptet und wird in dieser Form, die Prognose sei erlaubt, auch zukünftig Thema sein.

Wenn es denn eine solche ist. Denn aktuell käme wohl niemand auf die Idee, etwa eine Lesesucht zu befürchten oder das Kino für »Teufelszeug« zu halten. Im Gegenteil: In der Schule wird ein hoher Aufwand betrieben, die Werke der Weltliteratur allen Schülerinnen und Schülern zugänglich zu machen, so wie die jährliche Verleihung der Oscars ein weltweit herausragendes Ereignis sowohl kultureller als auch gesellschaftlicher Art ist. Die hinsichtlich dieser Medien angemahnten »besorgniserregende[n]«

haben sich also mindestens als Übertreibungen erwiesen bzw. werden heute in einem anderen Licht gesehen: Sowohl das Buch als auch der Film sind fraglos geschätzte Bestandteile der Kultur. So haben sie – einerlei, ob reine Unterhaltung oder kanonisches Kunstwerk – einen festen Platz in unserer Lebenswelt. Dennoch besteht kein Zweifel daran, dass Medien in der Geschichte der Menschheit für fürchterliche Zwecke missbraucht wurden. Jedoch ist das nicht primär und auch nicht einfach den Techniken anzulasten. In diesem Sinne zeigen die Debatten über und um sie vor allem eines, nämlich dass »der Prozess ihrer Aneignung langwierig und voller Hindernisse ist«. Das aber ist kein Grund, in Panik oder Hysterie zu verfallen. Dagegen sollte, so sagt es noch einmal Enzensberger, auf die »Selbstzufriedenheit« derjenigen geachtet werden, die meinen »über alle Illusionen erhaben [zu sein] und die allgemeine Verblendung durchschaut [zu haben]« (Enzensberger 2000; beide Zitate).

Zusammenfassend ist nun zu sagen, dass zu Anfang der 2000er Jahre die Interneteuphorie kritischer Beobachtung weicht. Dazu haben zuletzt die Enthüllungen des ›Whistleblowers‹ Edward Snowden beigetragen, die 2013 darauf aufmerksam machten, inwieweit die Netzkommunikation einer massiven geheimdienstlichen Überwachung unterliegt. Zudem ist das Bewusstsein der Nutzer für die Gefahren der Ausspähung, des Datendiebstahls oder -missbrauchs auch im Allgemeinen gewachsen. Damit »scheint [es], als habe sich die Netzkultur einmal um die eigene Achse gedreht: Zuerst betonte man die Anonymität im Internet, jetzt fürchtet man um seine Privatsphäre. Zuerst lobte man die Unabhängigkeit des Cyberspace, jetzt ist man gegen globale Akteure« (Bunz/Kösch 2012, S. 12). Und so nimmt sich auch die Medienwissenschaftlerin Turkle 2012 in einem Interview teilweise zurück: Als »ich das Internet als einen Ort pries, an dem Leute mit ihrer Identität experimentieren können«, war, so Turkle, nicht absehbar, »dass sie [die neue Technologie] uns zu etwas führt, wo wir nicht hinwollen. [...] Smartphones, Computer und das Internet sind nicht schlecht. Es geht um den Platz, den wir ihnen in unserem Leben einräumen« (Haffner/Turkle 2012, S. 1f.). Dazu kommen Debatten über *Hate-Speech*, *Shitstorms*, *Fake-News*, Cyber-Mobbing oder das ›Darknet‹ sowie immer wieder Warnungen vor *Malware*, also Viren, Würmern oder Trojanern. Das Internet ist in der (Medien-)Normalität angekommen. Oder anders gesagt: »Den Net-Lag kennen alle, die zurueck aus der Zukunft es ploetzlich mit einem Medium unter vielen anderen zu tun haben« (Lovink/Schultz 1997, S. 367).

Telefon – Smartphone

Das sog. Smartphone gehört zu den am häufigsten genutzten Kommunikationsmitteln. Schaut man sich in seiner nächsten Umgebung um, ist zumeist wenigstens eine Person damit beschäftigt, mithilfe dieses Apparats mündlich oder

schriftlich, hörend oder lesend Nachrichten und Informationen einzuholen, sich auszutauschen oder zu verabreden. Doch kann dieses seltsame Gerät noch mehr:

Attraktiv ist das Smartphone vor allem durch seine Multifunktionalität, die eine große Bandbreite an Medien umfasst, darüber hinaus aber auch viele Technologien integriert, die keine Medientechnologien sind [...]. Mit zahllosen kostenlosen oder -pflichtigen Applikationen können die Nutzer ihre Grundbedürfnisse nach Unterhaltung, Kommunikation und Orientierung befriedigen. [...] Das Smartphone ersetzt die Foto- und Videokamera, da sich mit ihm digitale Fotos aufnehmen, bearbeiten und verschicken lassen. Es ersetzt den MP3-Spieler, da man Musik aufnehmen und abspielen kann. Es ersetzt den PC zumindest teilweise, da man mit dem Smartphone das World Wide Web nutzen kann [...]. [...] Durch die Kompaktheit, das geringe Gewicht des Geräts und die Stromversorgung mittels Akku ist das Smartphone zudem überall einsetzbar, wo es ein Netz gibt. (Garncarz 2016, S. 61f.)

In diesem Sinne ist das Smartphone eine, so können wir mit dem Medienwissenschaftler Joseph Garncarz sagen, »eierlegende Wollmilchsau« (ebd., S. 62). Darin erlaubt es nicht nur seine vielfältige Nutzung, sondern verbindet auch zwei Medienlinien bzw. erweist sich als deren Hybrid: Telefonie und »digitale Plattform«. Einerseits bedient das Smartphone die klassische Medientechnik des Telefons, d.h. es überträgt die menschliche Stimme und Sprache. Andererseits ist es, wie gesagt, ein Minicomputer, der seinen größeren Verwandten in fast nichts nachsteht. Während nun die Medienlinie der »digitalen Plattform« im vorliegenden Buch bereits ausführlich Thema war, soll die des Telefons im Folgenden, d.h. zum besseren Verständnis sowie in der gebotenen Kürze nachgeliefert werden.

Technisch gesehen, basiert das Telefon zunächst auf dem Grundgedanken, Schallwellen in elektromagnetische Schwingungen zu transformieren, sie durch eine elektrische Leitung zu schicken, um sie in der Folge wiederum in akustische Zeichen umzuwandeln. Am 14. Februar 1876 gibt Gardiner Greene Hubbard, der Anwalt des Gehörlosenlehrers Alexander Graham Bell, in Boston für diesen jenes Patentgesuch ab, das heute als »Erfindung« des Telefons gilt. Der Patentantrag betrifft ein Gerät, das die Schwingungen einer Membran nach dem oben genannten Muster verarbeitet. Doch liegt dem Gesuch kein funktionstüchtiger Apparat zugrunde. Nur zwei Stunden später erfolgt dieselbe Prozedur noch einmal in Chicago. Dort reicht Elisha Gray, ebenfalls Lehrer und Erfinder, seinen Patentantrag für ein Telefon ein. Auch hier existiert noch kein voll funktionsfähiges Gerät. So knüpft sich an diesen Vorgang ein jahrelanger Rechtsstreit, den Bell schließlich für sich entscheidet. Einen ersten erfolgreichen Test besteht sein Apparat am 10. März desselben Jahres, als der Erfinder mithilfe des Telefons die Worte »Mr. Watson, come here, I want to see you« an seinen Assistenten Thomas Watson übermittelt. Dabei geht der

Name ›Telephon‹ (altgriech. aus: tele »fern«, phone »Stimme, Sprache«) auf Johann Philipp Reis zurück, der, gleichfalls Lehrer von Beruf, damit seinen Fernsprecher bezeichnet: 1861 öffentlich vorgestellt, leidet dieser jedoch unter technischen Mängeln, die erst Bell, der sich darin auf Reis' Grundlagenforschung stützt, behebt. Wie schon zuvor bei anderen Medien zeigt sich so auch hier, dass neue mediale Technologien nicht *einem* ›genialen‹ Kopf entspringen, sondern aus vielfältigen Strängen zusammenwachsen, die dann (und als solche), d.h. zum gegebenen Zeitpunkt, eine durchschlagende Innovation begünstigen (vgl. dazu Ronell 1989, S. 280f.). In der Rückschau erst lässt sich dann ein Ursprungsereignis *rekonstruieren*. In diesem Sinne gelingt es Bell »als Erstem, das Telefon über ein Prototypenstadium hinauszuführen und die neue Technologie erfolgreich zu vermarkten« (Griesbach/Beil 2014, S. 264).

Dazu werden ab Mai 1877 erste kleine Telefonnetze sowie Vermittlungsstellen in Betrieb genommen: Um seinen Gesprächspartner im Netz zu erreichen, dreht der Anrufer zunächst eine Kurbel und nimmt damit Kontakt zur Vermittlungsstelle auf. Dort nennt er den gewünschten Teilnehmer, woraufhin ein Telefonist die Verbindung per Steckkontakt herstellt. 1878 wird die Technik durch die Erfindung des Kohlemikrophons nochmals wesentlich verbessert. Zwei Jahre später gibt es in den USA schon ca. 30.000 Fernsprechteilnehmer (vgl. für diese und folgende Daten Hiebel u.a. 1999, S. 583ff.). 1877 erreicht das Telefon Deutschland, 1879 wird in Paris ein Fernsprechamt für den Stadtverkehr eröffnet, 1882 in Österreich eine öffentliche Telefon-Sprechstelle. Die weltweite Verbreitung des neuen Mediums ist nicht aufzuhalten. Dabei werden die Telefonisten in den Vermittlungen zunehmend durch Telefonistinnen – ›Fräulein vom Amt‹ – verdrängt, da sich die weibliche Stimme (deren höhere Lage) als besser verständlich erweist. Um 1900 werden erste Fernverbindungen eingerichtet und damit begonnen, einzelne Regionalnetze zusammenzuschalten. In Deutschland existieren zu dieser Zeit in 1550 Orten Telefonanlagen mit insgesamt 247.087 Sprechstellen.

Welchen Eindruck aber hinterlässt die technische Errungenschaft bei Nutzern und Publikum? Der hier schon öfter zitierte Autor Benjamin schildert dies aus der Perspektive einer, so der Titel des Buchs, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*:

Nicht viele, die heute ihn [den Telefonapparat] benutzen, wissen noch, welche Verheerungen einst sein Erscheinen im Schoße der Familien verursacht hat. Der Laut, mit dem er zwischen zwei und vier, wenn wieder ein Schulfreund mich zu sprechen wünschte, anschluss, war ein Alarmsignal, das nicht allein die Mittagsruhe meiner Eltern, sondern die weltgeschichtliche Epoche störte, in deren Mitte sie sich ihr ergaben. Meinungsverschiedenheiten mit den Ämtern waren die Regel, ganz zu schweigen von den Drohungen [...], die mein Vater gegen die Beschwerdestelle ausstieß. Doch seine eigentlichen Orgien galten der Kurbel, der er sich minutenlang und bis zur Selbstvergessenheit ver-

schrieb. [...] Mir aber schlug das Herz, ich war gewiss, in solchen Fällen drohe der Beamtin als Strafe ihrer Säumigkeit ein Schlag. In diesen Zeiten hing das Telefon entstellt und ausgestoßen zwischen der Truhe für die schmutzige Wäsche und dem Gasometer in einem Winkel des Hinterkorridors, von wo sein Läuten die Schrecken der Berliner Wohnung nur steigerte. (Benjamin 1991c, S. 243)

Demnach beeinträchtigt das Telefon nicht nur die Mittagsruhe der Eltern, sondern weckt mit seinem Klingelton auch die Epoche aus dem Schlaf, in der es auftaucht. Gleichzeitig ist sein Betrieb von Meinungsverschiedenheiten geprägt und sein Platz auf einen abgelegenen Ort verschoben (aus dem es gleichwohl lautstark in den Vordergrund drängt). Obzwar also das Telefon zuvor unmögliche Verbindungen erlaubt, wird es doch eher als Störenfried ausgezeichnet; da es Unruhe stiftet, erträgt man es mehr, als dass man es schätzt. Letzteres erfährt auch der Landvermesser K. in Franz Kafkas unvollendet gebliebenem Roman *Das Schloss* – als K. versucht, vom Wirtshaustelefon aus in dem mysteriösen Schloss anzurufen, stellt sich diese Möglichkeit nicht gerade als Gewinn heraus:

»Ich werde selbst telefonieren«, sagte K. und stand auf. [...] Aus der Hörmuschel kam ein Summen, wie K. es sonst beim Telefonieren nie gehört hatte. Es war, wie wenn sich aus dem Summen zahlloser kindlicher Stimmen – aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang fernster, allerfernster Stimmen –, wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe, aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug, so, wie wenn sie fordere, tiefer einzudringen als nur in das armselige Gehör. K. horchte, ohne zu telefonieren [...]. Er wusste nicht wie lange; so lange, bis ihn der Wirt am Rock zupfte [...]. »Weg!« schrie K. unbeherrscht vielleicht in das Telefon hinein, denn nun meldete sich jemand. [...] »Hier Oswald, wer dort?« rief es [...]. K. zögerte, sich zu nennen, dem Telefon gegenüber war er wehrlos, der andere konnte ihn niederdonnern, die Hörmuschel weglegen [...]. (Kafka 1976, S. 24f.)

Es summt und der Kontakt besteht zunächst nur aus einem unheimlichen Geräusch. Darin erscheint die Apparatur auch hier als ein Vorteil, der zugleich gewichtige Nachteile birgt. Der Text inszeniert diese als Zeichen einer »Störanfälligkeit von Kommunikation« (Griesbach/Beil 2014, S. 266), welche die Verbindungen, die sie herstellt, auch fehlschlagen lässt. Dies trifft durchaus die technische Realität. Nicht umsonst arbeitet Shannon seine Informationstheorie im Hinblick vor allem auf eine Optimierung des Telefonverkehrs aus.

Darüber hinaus erweist sich das Telefon für K. als Ort einer Fremdheit/Unbeherrschbarkeit der Stimme, die den Anrufer wehrlos macht. Denn er rechnet damit, »niedergedonner[t]« zu werden. Zudem fühlt er sich durch den Abbruch des Kontakts bedroht: Da das Telefon »die Stimme vom Körper abschneidet« (Siegert 1991, S. 52), kappt es zugleich die Verbindlichkeiten des Ge-

sprächs von Angesicht zu Angesicht. Darin sieht sich der Anrufer einer Macht und Willkür des Angerufenen ausgesetzt, wenn dieser »die Hörmuschel weglegen« oder das Klingelzeichen ignorieren kann. Heute lassen sich zu solchen Praktiken einer »Mikrophysik der Macht« (Foucault) noch der Anrufbeantworter/die Mailbox zählen, weil sie es dem Angerufenen gestatten, ein störendes oder sonst wie unangenehmes Telefonat aufzuschieben bzw. zu vermeiden. Zwar speichern AB und Mailbox die Nachrichten. Doch ermächtigen sie deren Adressaten dazu, den Anrufenden zu identifizieren, und von daher dem Ruf auszuweichen. Umgekehrt kann aber auch das Warten auf einen solchen Ruf peinigende Züge annehmen. Der Literatur- und Kulturtheoretiker Barthes erläutert sie in seinem Buch *Fragmente einer Sprache der Liebe*:

[I]ch habe Weisung erhalten, *mich nicht zu rühren*. Das Warten auf einen Telephonanruf ist [...] mit kleinen Verboten belegt: ich versage es mir, das Zimmer zu verlassen, auf die Toilette zu gehen, selbst zu telefonieren (um die Leitung freizuhalten); ich leide (aus demselben Grunde) darunter, dass man mich anrufen könnte; ich gerate außer mich bei dem Gedanken, wie nahe der Zeitpunkt ist, wo ich selbst ausgehen muss und damit Gefahr laufe, den erlösenden Anruf zu verpassen. (Barthes 1988a, S. 98f.; Herv. i. O.)

Auf dem Weg zu einer Theorie telefonischer Kommunikation lässt sich nun hinsichtlich beider Situationen und mit Avital Ronell sagen, dass die Apparatur des Telefons das Selbst wie den Anderen – »self and other« (Ronell 1989, S. 9) – destabilisiert. Anrufer wie Angerufene sind darin Teil einer Gemengelage von Macht und Ohnmacht, die sie wechselseitig affiziert und aus dem Gleichgewicht bringt.

Jenseits solcher theoretischer Erwägungen und Vorbehalte setzt sich das Telefon als Massenkommunikationsmittel zunächst in den USA durch. In Europa liegt dieser Durchbruch nach dem II. Weltkrieg. 1973 besitzt in Deutschland jeder zweite Haushalt ein Telefon, in den Jahren zuvor wird die manuelle Vermittlung durch das Selbstanschlussamt ersetzt. Im Zuge dieser Entwicklungen schafft das Medium, kommentiert es McLuhan, »ein ›nahtloses Netz‹ von ineinander verschlungenen Mustern« (McLuhan 1994, S. 412), das sich über die Welt ausdehnt. Die Medienwissenschaftler Stefan Münker und Alexander Roesler erkennen darin eine Tendenz, die, obwohl im 19. Jahrhundert verwurzelt, bereits auf kommende Trends hinweist:

Ein einzelnes Telefon macht keinen Sinn – und so wächst der Logik des Mechanismus gemäß seit seiner Erfindung mit der Ausweitung der Fernmeldeleitungen ein immer dichteres und weiter gespanntes Netzwerk der technisch realisierten und praktisch genützten Kommunikation. [...] [D]ie Telefonie steht am Anfang der globalen Informations- und Kommunikationsgesellschaft. (Münker/Roesler 2000, S. 7)

Der Weckruf des Telefons betrifft nicht nur eine vergangene Epoche und läutete nicht nur damals die Zukunft ein. So könnte man diese Rückschau durch einen Blick auf die Gegenwart, d.h. auf das Smartphone ergänzen. Denn mit der Etablierung des Mobilfunks verändert und erweitert das Telefon erneut die Kommunikation. Es ist nun nicht länger stationär verankert, sondern kann, ist ein Netz vorhanden, jederzeit und von jedem Ort aus genutzt werden. Dabei kommt das erste tragbare Funktelefon – das DynaTAC 8000X des Herstellers Motorola – 1983 auf den Markt. Es wiegt fast ein Kilo (794 Gramm) und kostet 3995 US-Dollar. Ab 1992 beginnt in Deutschland der Auf- und Ausbau des digitalen Mobilfunknetzes. Das Apple iPhone mit Multi-Touch-Bildschirm wird 2007 vorgestellt und etabliert den Standard heutiger Smartphones, d.h. die oben beschriebene, über den Touchscreen leicht zu bedienende Mischung aus Telefon, Computer/Internet, Kamera und mehr: 2015 besitzen in Deutschland 45,6 Millionen Menschen ein Smartphone (vgl. Garncarz 2016, S. 61).

Durch das Smartphone ist das Internet tatsächlich allgegenwärtig. Wo wir auch sind, stehen wir in Kontakt: Entlang der Datenströme des *Social Web* informieren wir unsere Umwelt ebenso zeitnah wie permanent und werden gleichzeitig über sie informiert. Zudem beginnen die ›Objekte‹ mit uns zu kommunizieren, wenn uns das Navigationssystem durch eine fremde Stadt lotst oder wir – beispielsweise vor einer Sehenswürdigkeit stehend – deren Daten aus dem Netz (etwa der Wikipedia) abrufen. *Augmented-Reality-Apps* lassen das Smartphone noch tiefer in den Kosmos der Dinge eintauchen und präsentieren »eine Welt mit Untertiteln« (Kösch 2009, S. 10). Damit sind »[u]nsere Illusionen vom Cyberspace« als Ort »hinter den Bildschirmen [...] mit Handys und sonstigen mobilen Überallnetz-Ideen zerbröckelt« (ebd., S. 14): Mehr denn je ist dieser Bildschirm der Kosmos, in dem wir leben, da wir diesen per Smartphone mit uns herumtragen. Dass wir dabei auch telefonieren (können), wird so fast schon zur Nebensache.

Genau an dieser Allgegenwart der Smartphones und damit der ›digitalen Plattform‹ entzünden sich nun die Debatten um dessen Nutzung. Auf dem Programm stehen dabei einerseits die oben schon bezüglich des Computers/Internets ausgeführten Warnungen vor Sucht, Aufmerksamkeitsstörung, Reizüberflutung. Andererseits werden spezifisch mit dem Smartphone verbundene Phänomene diskutiert: »So geschehen im Falle von Phubbing: Dem Kunstwort wurde dieser Tage viel Aufmerksamkeit, immerhin beschreibt es ein Symptom der ›Always on-Gesellschaft, die am mobilen Internet wie am Tropf hängt« (Steinschaden 2013). Das hält das Online-Magazine *Netzpiloten* fest und bezieht sich auf eine wohlbekannte Erscheinung: »Beim Plaudern mit Freunden, Familienmitgliedern, Bekannten [...] greift einer plötzlich zum Smartphone, um E-Mails zu checken, mal kurz bei Facebook reinzuschauen oder eine SMS zu lesen – und ignoriert das Gespräch mit dem Gegenüber« (ebd.).

Aber auch an den Schulen wird das Smartphone kritisch beobachtet, da es beispielsweise, so heißt es, den Betrug – »Pfuschen« und Plagieren – bei Hausaufgaben und Klausuren sowie auch das Cyber-Mobbing erleichtert. Dazu kommt die Befürchtung, dass das »dauernd getippte Sprechen« und die »Zwischentext-Formen« (Goetz 2003, S. 185) etwa bei *WhatsApp* oder per SMS einem Sprachverfall Vorschub leisten. Dies greift die Wissenschaftsjournalistin Astrid Herbold in der Zeitung *Die Zeit* auf und fragt: »Kleinschreibung, Abkürzungen, fehlende Artikel und verkürzte Syntax zeichnen die schriftlichen Unterhaltungen aus [...]. Müssen Lehrer, Ausbilder, Bildungsbürger sich Sorgen machen?« (Herbold 2013, S. 1). Auch das wird die Zukunft erweisen. Fest steht allerdings schon jetzt, dass die Sprache jederzeit einem Wandel unterlag und unterliegt. Wir sprechen und schreiben längst nicht mehr das Deutsch der in diesen Zusammenhängen gerne beschworenen Klassiker, so wie auch diese nicht mehr das Mittelhochdeutsch ihres Kollegen Walther von der Vogelweide sprachen. Und so wiegeln die Fachleute hinsichtlich eines eventuellen »Sprachverfall[s]« (ebd.) ab: Veränderungen sind nicht nur die Regel, sondern bringen immer auch neue Kompetenzen hervor. Zudem erledigen sich »[m]anche antikonventionellen Sprachmoden«, so fasst Herbold die Forschungsergebnisse der Mannheimer Linguistin Beate Henn-Memmesheimer zusammen und zitiert diese, »von selbst«:

»In den siebziger Jahren haben Schüler mit Vorliebe comicssprachliche Ausdrücke wie ächz, würg, stöhn benutzt«, sagt Henn-Memmesheimer. Sie selbst konnte sich nicht mehr so recht daran erinnern, erst Kollegen hätten sie darauf aufmerksam gemacht. Damals waren sie selbst Jugendliche. Heute sind sie Professoren für deutsche Sprache. (Ebd., S. 2)

EIN KURZER SCHLUSS

Was bleibt nun von dieser Reise durch die Geschichte der Medien sowie ihrer vielfältigen Theorien und Diskurse? Vor allem eines: »Medien«, wurde Hans Magnus Enzensberger, der Dichter und Beobachter der Medien, weiter oben von uns zitiert, »Medien spielen eine zentrale Rolle in der menschlichen Existenz, und ihre rasante Entwicklung führt zu Veränderungen, die niemand wirklich abschätzen kann« (Enzensberger 2000). Dies betrifft die Menschheit nicht erst seit den Erfindungen etwa des Buchdrucks oder der Fotografie, sondern von Anfang an. Denn auch die gesprochene Sprache oder die Schrift sind Medien, insofern sie die Übertragung, Speicherung, Be- und Verarbeitung von Informationen ermöglichen. So aber beginnen die Diskurse um sowie das theoretische Nachdenken über Medien entsprechend früh. Wie gezeigt, können wir bereits in der Antike solche Tendenzen erkennen und analysieren. Verfolgen wir diese nun entlang der und quer durch die Jahrhunderte der Menschen- und Medien-

geschichte, stellen sich immer wieder Ähnlichkeiten oder sogar Wiederholungen bestimmter Argumentationsmuster und -stränge heraus: »Wir sehen also«, erklärt es die Medienwissenschaftlerin Mercedes Bunz, »der Diskurs ist uralte, er begleitet uns, seitdem wir aufzeichnen können und setzt mit jeder technischen Errungenschaft neu ein. Schon sehr merkwürdig« (Bunz/Kösch 2012, S. 10). Was aber folgt aus dieser Merkwürdigkeit für das mit dem vorliegenden Buch angestrebte Ziel einer Medienkunde/-wissenschaft für die Schulpraxis?

Dazu nehmen wir ausführlich im Kapitel »Schnittstelle Medien – Bildung« Stellung (s. S. 19-29). Insofern genügen hier einige kurze Hinweise: Der Rückblick in die Mediengeschichte und die Analyse der diesbezüglichen Diskurse können/sollen nicht zuletzt dazu beitragen, das z.T. unnötig aufgeheizte und oftmals von einer (nun seinerseits) »alarmierenden« Unkenntnis geprägte Klima aktueller Mediendebatten zu entspannen. Denn sowohl der Rückblick als auch die Analyse können/sollen zeigen, dass viele der Ängste oder Befürchtungen, die heute bezüglich vor allem der »digitalen Plattform« in der Diskussion stehen, in der Geschichte schon einmal Medien betrafen, die gegenwärtig als fraglos anerkannte Elemente und Errungenschaften unserer Kultur gelten. Nichtsdestoweniger zeigt ein solcher Rückblick ebenfalls, dass Medien dazu beigetragen haben, Hass und Lügen, Propaganda und Volksverhetzung sowohl zu säen als auch zu verbreiten, dass sie ebenso dazu dienen und dienten, dass sich Verbrecher und Terroristen vernetzen, Diktatoren an der Macht halten und Kriege (Cyberkriege und reale) geführt werden, kurzum: dass Mediennutzung und -konsum immer auch ausarten können bzw. riskant sind: »Medien und Techniken«, so haben wir den Medienwissenschaftler McLuhan hier schon einmal zitiert, »durch die wir uns selbst verstärken und ausweiten, stellen gewaltige kollektive Eingriffe dar, die ohne antiseptische Mittel am Körper der Gesellschaft vorgenommen werden.« Daher »muss mit der Unvermeidlichkeit einer Infektion während der Operation gerechnet werden« (McLuhan 1994, S. 107; beide Zitate). Das ist, gerade auch in seiner bildlichen Anschaulichkeit, ein durchaus gültiger Befund.

Doch stehen Medien ebenso an der Wiege der menschlichen Gesellschaft und haben gleichfalls geholfen, die o.g. Tendenzen zu unterlaufen, auszuhebeln oder zu verhindern bzw. zu beenden. Insofern weisen Medien in ihrer Nutzung immer auch über sich selbst hinaus, d.h. auf ihre Nutzer und deren jeweilige Praktiken hin. Zugleich ist es – trotz vieler Heilsversprechen und Unkenrufe von der Antike bis auf den heutigen Tag – »den Medien« bislang nicht gelungen, »die Menschheit« weder zu verbessern noch zu erlösen, sie weder zu versklaven noch auszurotten. So wäre zum Schluss vielleicht, und einmal mehr mit Enzensberger, das Folgende festzuhalten: »Medienpropheten, die sich und uns entweder die Apokalypse oder die Erlösung von allen Übeln weissagen, sollten wir [...] der Lächerlichkeit preisgeben, die sie verdienen« (Enzensberger 2000).

