HELMUT SCHANZE

MEDIENGESCHICHTE DER DISKONTINUITÄT

In seiner berühmten Antrittsrede an der Jenenser Universität im Mai des Epochenjahrs 1789 erörterte Friedrich Schiller jene Frage, die als Generalfrage aller Historien zu gelten hat: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ Nimmt man den Titel als Essenz der Rede, so könnte ein grammatischer Fehler in der Formulierung des Themas auffallen. „Was heißt [...] man Universalgeschichte?“ Zumeist wird er stillschweigend korrigiert oder als „schwäbisch“ ausgewiesen.[1] Hier sei eine andere Auslegung vorgeschlagen. Auch im Blick auf die Definitionsfrage „Was heißt“ wird ein allgemeines Wissen eines „man“ erfragt; rhetorisch-technisch gesprochen: Es wird auf eine „Topik“ gesetzt. Nimmt man die Rede als Hinweis auf das Definitionsproblem selber, auf seine topische Offenheit, so wird man heute gleichermaßen offen und rhetorisch nach Begriff, Aufgabe und nach dem topischen Status der Mediengeschichte, der neuesten der Universalgeschichten fragen dürfen.

Und in der Tat ergibt sich ein begrifflicher Anknüpfungspunkt. In Schillers Projekt einer Universalgeschichte nämlich ist eine „Mediengeschichte“ vor der Mediengeschichte enthalten. Schiller thematisiert in seiner Rede kurz und prägnant das methodische Problem wissenschaftlicher Geschichtsschreibung, das Problem der Überlieferung. Er fasst es als Sprachproblem. „Die Quelle aller Geschichte ist Tradition, und das Organ der Tradition ist Sprache.“ Er differenziert, im Blick auf das „Organ“ der Sprache, nach mündlicher Überlieferung, schriftlicher Überlieferung und deren Rettung in den „Zeiten der Buchdruckerkunst“. Die ganze Epoche „vor der Sprache“ sei für die Weltgeschichte „verloren“. Hier nun fällt das Suchwort des Medienhistorikers. Alles nämlich, was – so Schiller wörtlich – durch „Media“ ging, durch mündliche Überlieferung, sei „verändert“ worden. Alle Begebenheiten „vor dem Gebrauche der Schrift“ seien „so gut als verloren“. Auch die Schrift ist nicht unver-

1 So von Heinz Otto Burger in seiner Vorlesung „Klassik und Romantik um 1800“ im WS 1962/63 an der Universität Frankfurt a.M.

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gänglich. „Nur wenige Trümmer haben sich aus der Vorwelt in die Zeiten der Buchdruckerkunst gerettet". Und diesen Rest noch hätten die „Beschreiber" „verunstaltet und unerkennbar gemacht". Sprachliche Tradition, Tradition durch „Media" ist fragmentierend und fragmentarisch, gäbe es nicht eine Instanz und ein Verfahren, die eine neue Synthese garantieren: „So würde denn unsre Weltgeschichte nie etwas anders als ein Aggregat von Bruchstücken werden und den Namen einer Wissenschaft verdienen", wenn ihr nicht der „philosophische Verstand zu Hülfe" käme. Er verkette „diese Bruchstücke durch künstliche Bindungsglieder" und erhebe „das Aggregat zum System", zu einem „vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen".[2] Es bedarf der Philosophie, aber auch der (literarischen) Kunst, nennen wir sie „Poetik und Rhetorik", um eine fragmentierte sprachliche Tradition in den Status einer Wissenschaft erheben. Erst der „Verstand" des Geschichtsschreibers und seine Kunst der Darstellung verbürgen Ganzheit und Wissenschaftlichkeit der Allgemeinen Geschichte.

Nimmt man, medienhistorisch und im Sinne von Elizabeth Eisenstein, die zitierte „Buchdruckerkunst" als den entscheidenden Agenten des Wandels von der fragmentierten Überlieferung zur „Wissenschaft", so entwirft Schiller in methodischer Hinsicht ein kritisches Buchmodell der Universalgeschichte. Er argumentiert aus dem Zeitalter des dominanten gedruckten Buchs heraus. Er entwickelt eine (historische) Quellenkritik, die zugleich Medienkritik im Vollsinn des Wortes ist. Auf die unzuverlässigen „Media" der Mündlichkeit und der fragmentierten Schrift folgt das „Buch", das die Überlieferung in einer neuen Rationalität der Künstlichkeit sichert.

Schillers methodischer Ansatz der Quellenkritik ist somit auch medientheoretisch lesen. Dies gilt gleichermaßen für Droysens berühmte „Historik" von 1838. Sie enthält eine „Methodik", eine „Systematik" und eine „Topik". Die „Methodik" weist wiederum eine nun elaborierte Kritik der „Überlieferung" auf. Dem Historiker stehen „Überreste", „Denkmäler" und (schriftliche) Quellen zur Disposition, die materiale Überlieferung, die kritisch zu bearbeiten ist. Der mündlichen Überlieferung jedoch misst Droysen faktisch kaum eine Bedeutung zu. Mit den „Media" Schillers, die alle Überlieferung „verändern", beschäftigt er sich nicht. Die „Systematik" beschreibt umfassend das „Gebiet" der historischen Methode, ihren Gegenstand, „das historisch Erforschbare". Es umfasst

2 Schiller, Friedrich: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede", in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Gerhard Fricke u.a., Bd. IV, München [4]1966, S. 749ff., hier S. 761.

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

alle Lebensbereiche, von der Familie zum Volk, von der Sprache über die Künste zur Religion, von der Gesellschaft bis zur Macht. Die „Topik" endlich entwickelt eine Theorie der historischen Darstellungsformen. Das Besondere ist, dass Droysen, wie die Überschrift signalisiert, die Darstellungsformen nicht, wie sein Vorgänger Gervinus, auf Basis von „künstlerischen Darstellungsformen" (rhetorisch-poetisch: auf Basis der alten Lehren von der Disposition und Elokution, „nach der Analogie von Epos, Lyrik, Dramatik"[3]) entwickelt, sondern aus der „Doppelnatur des Erforschten", der „Bereicherung und Vertiefung der Gegenwart durch Aufklärung ihrer Vergangenheit" und der „Aufklärung über die Vergangenheiten durch Erschließung und Entfaltung dessen, was davon oft latent genug noch in der Gegenwart vorhanden ist". Leitend ist der Gesichtspunkt der „Kontinuität"[4]. Die präferierte „untersuchende Darstellung" ist eine „Mimesis des Suchens und Findens"[5], der „Invention" im rhetorischen Sinn. Die „künstlichen Bindungsglieder" und der „philosophische Verstand" (Schillers, Kants) treten zurück, sie werden auf die formale Rationalität des allgemeinen, topischen Wissens gebracht.[6] Die Aufgabe des Historikers ist dezidiert prosaisch, keinesfalls poetisch. Der „ordo naturalis", der Beginn bei den Anfängen, ist einzuhalten. Redeschmuck verbietet sich. Der mündliche Vortrag wird zur wissenschaft-

3 Droysen, Johann Gustav: *Historik*, hrsg. v. Rudolf Hübner, Darmstadt 1974, S. 359.

4 Ebd., S. 12.

5 Ebd., S. 361.

6 Vgl. Schanze, Helmut: „Transformationen der Topik im 19. Jh. Novalis, Droysen, Nietzsche, Fontane", in: Schirren, Thomas/Ueding,Gert (Hrsg.): *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposion*, Tübingen 2000, S. 367-376; weiterhin: White, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jh. in Europa*, Frankfurt a.M. 1991; ders.: „Droysens Historik. Geschichtsschreibung als bürgerliche Wissenschaft", in: ders.: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Frankfurt a.M. 1990, S. 175-193. White hebt bei Droysen auf die „Erzählstruktur" ab, ohne auf den Begriff „Topik" einzugehen. Sein ursprünglicher Ansatz bei der „Tropologie" ist damit nicht aufgegeben, aber deutlich relativiert. Die von Klaus Dockhorn bei Ernst Robert Curtius scharf gerügte „Verwechselung von tropos und topos" (vgl. Dockhorn, Klaus: „Rhetorik und germanistische Literaturwissenschaft in Deutschland", in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik III*, H. 1-2, Bad Homburg 1971, S. 170) ist charakteristisch für die „postmoderne" Rhetorik-Rezeption. Dockhorn spricht von einem „Verschiebebahnhof der Dispositionsschemata der Rhetorik" (ebd., S. 169), der, nimmt man die Metapher wörtlich, in der Tat zu neuen ‚Zusammenstellungen' geführt hat, die für die Entwicklung der Mediengeschichte und ihrer Filiationen folgenreich waren.

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lichen Vorlesung. Auf jede große Geste ist zu verzichten – obwohl sich Droysen als Preuße an das Gesetz der Zurückhaltung des Historikers in der Aktualität kaum gehalten hat. Sekundär wird auch das Problem der „Media", das Problem der Mündlichkeit und Schriftlichkeit der geschichtlichen Erzählung, dem sich Schiller immerhin noch stellte. Kanon der Geschichtsschreibung ist und bleibt das (Geschichts-)Buch.

Folgt man der These Marshall McLuhans vom „Ende der Gutenberg-Galaxis", so gerät der Kanon des gedruckten Buchs, welches eine in angemessenen Darstellungsformen verfasste sprachliche Tradition sichert, spätestens am Ende des historischen Jahrhunderts, des 19., in eine Krise. Bereits um die Jahrhundertwende 1900 sehen sich die „erzählenden" Künste, und nicht nur sie, einer „Sprachkrise" ausgesetzt; auch Sprache wird als „Medium" erkannt.[7] Auch der „philosophische Verstand" und seine synthetische Macht werden von den Existenzialismen des 20. Jahrhunderts in Frage gestellt. Die sprachtheoretische Wende der Philosophie bindet das Denken an Sprache zurück. Rhetorik wird (im Kern schon bei Nietzsche) als „erste Medientheorie" neu entdeckt.[8] Weniger theoretisch, aber umso folgenreicher erweisen sich Ende der 1960er Jahre Susan Sontags und Leslie Fiedlers Aufrufe zur Grenzüberschreitung, die nicht zuletzt die Debatte über eine „Postmoderne" eröffnen.[9] Die „Postmodernen" sprechen vom „Ende der Geschichte" und rufen ein Zeitalter der „Posthistoire" aus. „Methode" wird zum Zwang.[10] Zugleich werden die „Media", nun als „Massenmedien", als Forschungsgegenstand auch von der „Literaturwissenschaft" entdeckt. Eine Zusammenstellung, wie sie Helmut Kreuzer mit „Trivialliteratur und Medienkunde" im Titel eines Bandes der von ihm begründeten Zeit-

7 Hinzuweisen ist hier auf den Aufsatz von Benjamin, Walter: „Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen (1916)", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1, (Werkausgabe Bd. 4), hrsg. v. Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1980, S. 140-157.

8 Vgl. dazu Schanze, Helmut: *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 230. Für die „Renaissance der Rhetorik" in den 1960er und 1970er Jahren ist natürlich vor allem wieder auf Theodor W. Adorno, Roland Barthes, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Klaus Dockhorn, Umberto Eco, Hans Georg Gadamer, Gérard Genette, Walter Jens, Heinrich Lausberg und Chaim Perelman zu verweisen. Die medientheoretischen Konsequenzen sind u.a. von Adorno und Benjamin, die strukturalistisch-semiotischen u.a. von Barthes, Eco, Derrida und Christian Metz gezogen worden.

9 Vgl. Welsch, Wolfgang (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988.

10 Feyerabend, Paul: *Wider den Methodenzwang. Skizzen einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt a.M. 1976.

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schrift „Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)“ 1972 vornimmt, signalisiert grundlegende „Veränderungen des Literaturbegriffs“.[11]

Das „Ende der Geschichte“ ist die Stunde einer neuen Mediengeschichte, die, ausgehend vom Sprachbegriff, die Veränderungen der Wahrnehmung durch neue, technische Medien historisch zu fassen sucht. Mit der Dominanz der „Audiovisionen“ im 20. Jahrhundert entsteht, im Zeichen einer „Posthistorie“ und einer sprachtheoretisch inspirierten „Dekonstruktion“[12] ein paradoxer „Bedarf an Mediengeschichte“.[13] Strukturalismus und Semiotik stellen das analytische Besteck, mit dem die bewegten „Bilder“ beschreibbar gemacht werden können. Michel Foucaults Provokation eines „Denkens der Diskontinuität“[14] antwortet eine „ironische Geschichtsschreibung“[15], die sich als Mediengeschichte

11 Vgl. die Aufsatzsammlung von Kreuzer, Helmut: *Veränderungen des Literaturbegriffs*, Göttingen 1975; sowie: Knilli, Friedrich u.a. (Hrsg.): *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?*, München 1976. Darin der Hinweis auf den Stand der amerikanischen Debatte um die „Postmoderne“ von Jost Hermand: „Die falsche Alternative. 9 Thesen zum Verhältnis von E- und U-Literatur in den USA und der BRD“, in: ebd., S. 200-207.

12 Die zuständigen Namen müssen hier „fallen“ – in mehr oder minder subjektiver Auswahl: Althusser, Barthes, Eco, Deleuze, Derrida, Foucault, Habermas, Kittler, Lacan, Luhmann, Maturana, McLuhan, in bestimmter Hinsicht aber auch Adorno und Benjamin, im Blick auf die „Neue Philosophie“ u.a. Baudrillard, Feyerabend, Lyotard, Rorty, Vattimo, Virilio. Eine Darstellung der komplexen Anregungsgeschichte der „Mediengeschichte“ und ihre Diskontinuitäten in den Jahren von 1970-1990 kann hier nur andeutend geleistet werden. Ob man den Sieg der Audiovision (des „Fernsehens“) um 1970, oder eine Kapitulation der „literarischen“ Linken als Phänomen „nach Adorno“ in den Mittelpunkt einer „Ursprungsgeschichte“ der Medientheorie und -geschichte stellen will, soll hier nicht entschieden werden.

13 Vgl. hierzu Schanze, Helmut: „Bedarf an Mediengeschichte? Zu Stand und Aufgaben gegenwärtiger Medienforschung aus literaturhistorischer Sicht“, in: *Wirkendes Wort*, H. 6, 1985, S. 387-397; ders.: *Medienkunde für Literaturwissenschaftler. Einführung und Bibliographie*, München 1974; vgl. darin das Postulat einer „Mediengeschichte“ als Geschichte des „Medienwechsels“, S. 78-81; ders.: „Literaturgeschichte als ‚Mediengeschichte‘“, in: Knilli, Friedrich/Hickethier, Knut/Lützen, Wolf Dieter (Hrsg.): *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?*, München 1976, S. 189-199.

14 Foucault, Michel: *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1973, S. 13.

15 So die Warnung von Hayden White: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt a.M. 1991, S. 486. Vgl. dazu Hahn, Marcus: *Geschichte und Epigonen. ‚19. Jahrhundert‘/‚Postmoderne‘, Stifter, Bernhard,* Freiburg 2003, S. 80ff. Hahn weist zu Recht auf die komplexe Konstellation Philosophie-Rhetorik-Literatur-Historik um

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ausweisen lässt. Kraft ihres Gegenstands, der „Medien", die als „Übergänge" zu definieren sind,[16] bietet Mediengeschichte einen Neuanfang im Kontext einer verabschiedeten Historie an.

Die neue Mediengeschichte hat sich, wie die alte Universalgeschichte, nicht nur der Frage ihrer Methodik und ihrer Systematik, sondern auch ihrer Topik zu stellen. Die klassische Vorfrage nach dem „Status" und seine „Erörterung" gelten auch für sie. Wie soll sie vorgehen, welches „Gebiet" soll sie bearbeiten, welche Modi der Darstellung kann sie wählen? Ist ihr Versprechen, die Geschichte nach dem Ende der Geschichten und der Geschichte zu sein, überhaupt einlösbar? Welche Möglichkeiten für eine „Mimesis des Suchens und Findens" eröffnen sich nach der Verabschiedung der großen Synthesen?

Wenn in der Folge die Frage nach einer „Topik" der Mediengeschichte erörtert wird, so tritt dieser Versuch nicht in Konkurrenz zu Modellen der Geschichtsschreibung, wie sie auch für die Medien in den letzten Jahren erprobt worden sind, wie Sozialgeschichte, Mentalitätsgeschichte und Kulturgeschichte. Sie waren als Geschichten langer Dauer von der schnellen, ereignisbetonten politischen Geschichte abzugrenzen. Die Mediengeschichtsschreibung hat in der Praxis, eklektisch wie sie nun einmal ist, von den Prinzipien der alten und der neuen Historiographie profitiert. Die Gemeinsamkeit der neuen Historiographie gegenüber der alten aber ist auch: Sie verzichtet, oft nur provokativ, auf Kohärenzen und Kontinuitäten. Sie plädiert für eine diskontinuierliche Geschichte. Sie ist sich des Schillerschen „Ganzen" nicht mehr sicher und folgt damit nicht nur Michel Foucaults Diktum von „Denken der Diskontinuität". Dieses Stichwort, das auch für die Mediengeschichtsschreibung in Anschlag gebracht werden kann, ist kein Spezifikum der neuen Geschichtsschreibung selber, sondern ergibt sich aus dem methodischen Problem der Geschichtsschreibung, das, mit Schiller, als ihr Medienproblem erkannt ist. Es ist zu beziehen auf jene Verluste, Zerstörungen und Verän-

1970 hin, die auch für die Konzeptionsphase der Mediengeschichte gilt. Vgl. den Aufsatz von Barthes, Roland: „Historical Discourse", in: Lane, M. (Hrsg.): *Structuralism. A Reader*, London 1970, S. 145-155. Nancy Struever hat anlässlich einer Konferenz der International Society for the History of Rhetoric, an der auch Hayden White teilgenommen hat, auf den Zusammenhang hingewiesen. Vgl. Struever, Nancy: „Irony and Experimentation in Hayden White's Metahistory", in: *Storia della Storiografia 24*, 1993, S. 45-57.

16 Zu Begriff des Mediums als „Übergang" vgl. Schanze, Helmut: „Integrale Mediengeschichte", in: ders. (Hrsg.): H*andbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, hier S. 210. Zum „Körper" als Medium vgl. den Aufsatz von Gerd Althoff: „Körper – Emotionen – Rituale" in diesem Band.

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

derungen durch Medien, die nie nur eine geschichtliche „Wahrheit“ im Sinne einer Gleichung von Sache und Intellekt zulassen.

In jeder Überlieferung treten „Media“ auf, als vermittelnde und zugleich trennende Momente. Eine Forderung nach einer „diskontinuierlichen Mediengeschichte“, wie sie bereits im Zusammenhang mit dem Projekt der „Fernsehgeschichte der Bundesrepublik Deutschland“ im DFG-Sonderforschungsbereich 240 „Bildschirmmedien“ breit diskutiert worden ist – nicht ohne Anlass im Winter 1989/90, im Kontext des Prozesses der unerwarteten deutschen Vereinigung – grenzt damit an eine Tautologie: die „Media“ sind – schon bei Schiller –, trotz seines Vertrauens in die Ganzheit, die Momente des Bruchs, der Bruchstücke, der Fragmente und der Fiktionen. Schillers Frage nach einer kohärenten Geschichtserzählung führt auf die Frage nach einer Mediengeschichte, und diese wiederum stellt die Rückfrage an eine allgemeine Geschichte, ob überhaupt Kontinuität als Voraussetzung von Geschichtlichkeit möglich ist, ob und inwieweit grundsätzlich mit Diskontinuitäten, mit Medienumbrüchen und unwiederbringlichen Verlusten zu rechnen sei. Zu reden also ist – das mag spitzfindig klingen – nicht von diskontinuierlichen Teilgeschichten der Medien, sondern von einer Mediengeschichte der Diskontinuitäten.

Zwei Anmerkungen sind vorauszuschicken. Zum Ersten: Mediengeschichte ist, aus methodischen Gründen – so schon bei Schiller – bereits geschrieben worden, bevor es noch eine Medienwissenschaft oder gar eine Medientheorie gegeben hat. Marshall McLuhans erster Versuch war hinreichend unpräzise in seiner Begrifflichkeit, topisch im Wortsinn – und vielleicht machte dies den Erfolg seines Abwegs von der literaturhistorischen Profession aus. Der Medienbegriff der politischen Geschichte, der Sozialgeschichte, der Mentalitätsgeschichte, der Kulturgeschichte ist hinreichend unpräzis, positiv, topisch, damit erfolgreich im öffentlichen Diskurs. Zum Zweiten: Mit der Thematisierung der Medien in Wissenschaft und Öffentlichkeit seit den 1970er Jahren war der „Bedarf an Mediengeschichte“ auf einer Vielzahl von theoretischen und praktischen Ebenen generiert, und er sog quasi alle alten „Mediengeschichten“ als Vor- und Teilgeschichten in sich auf. Das Projekt einer „Literaturgeschichte als Mediengeschichte“ war nur einer der möglichen Versuche. Ein anderer war, die „Wege zur Kommunikationsgeschichte“[17]

17 Bobrowsky, M./Langenbucher, W.R. (Hrsg.): *Wege zur Kommunikationsgeschichte*, München 1987. Als Beispiel für eine Kommunikationsgeschichte als Mediengeschichte: Wilke, Jürgen (Hrsg.): *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn 1999.

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als Mediengeschichte auszuweisen. Ein dritter war, Filmgeschichte als Mediengeschichte zu schreiben.[18] Auch die Kunstgeschichte, aber auch die Musikgeschichte ließen sich als Mediengeschichte konzipieren. Plausibel wurde die Befassung mit den Geschichten der neuen technischen Einzelmedien, mit der Rundfunkgeschichte, der Fernsehgeschichte und der Geschichte der Neuen Medien – hier gab es ein bislang unbestelltes Feld für historiographisch orientierte Themen. Kommunikationsgeschichte fungiert als allgemeine Mediengeschichte, Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte fungieren als Geschichten der Basismedien. Offen aber bleibt die Frage nach der „Allgemeinen Geschichte" als Mediengeschichte, von Schillers „Universalgeschichte" ganz zu schweigen.

Die Frage nach einer Universalgeschichte im Zeitalter der Globalisierung und der universellen Medialisierung als integrale Mediengeschichte hat ein eigenes Faszinosum. Sie ist ein großes Versprechen. Schon Schillers berühmte Frage zielte weniger auf ein Erreichtes als auf eine Programmatik, und wenn er seinen Studenten einen Nutzen aus dem Studium, ein „Ende" versprach, so blieb er auch hier eigentümlich doppelzüngig: Ein Ende ist ein Ziel, aber auch ein Ende – alles Studiums oder hier, aller Geschichte, eine fast apokalyptische Vision. Und mit solchen „Utopien" und „Apokalypsen",[19] mit Zukunfts- und Endzeitgeschichten aller Art hat man es, ausgesprochen oder unausgesprochen, auch im Falle der Mediengeschichte und der Mediengeschichten zu tun – es geht um Alles, auch um das Ende der Geschichte.

Wenn schon die eklektische Anlehnung an Modelle der Sozialgeschichte, der Mentalitätsgeschichte und der Kulturgeschichte letztlich auf das methodische Problem der Medialität von Geschichte führen muss, so ist die Frage nach der Pluralität der Mediengeschichten, ihren Diskontinuitäten, prinzipieller zu stellen. Der pragmatische Konsens, wie er sich über ein Konzept einer integralen Mediengeschichte erreichen lässt, verdeckt die Pluralität der Medienbegriffe. So sind die aktuellen Mediengeschichten de facto, von ihrem Interesse und ihrer empirischen Basis her oft nur erweiterte Geschichten von Einzelmedien, des Buchs etwa, oder des Kinos, oder Geschichten von Intermedialitäten, Geschichten zwi-

18 Zu Recht hat Joachim Paech darauf hingewiesen, dass „eine Filmgeschichte der Medienwissenschaft" strikt von einer „Literaturgeschichte als Mediengeschichte" zu trennen ist. Vgl. Paech, Joachim: „Für eine Filmgeschichte der Medienwissenschaft", in: *LiLi*, Jg. 33, H. 132, Stuttgart 2003, S. 125-132.

19 Die Thematik ist maßgeblich von Umberto Eco angesprochen worden. Vgl. Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a.M. 1984.

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen den Medien. Sie handeln von unterschiedlichen Medienbegriffen. Ihre diskursive Überzeugungskraft ist weniger der Vollständigkeit oder Kohärenz geschuldet, vielmehr den Einseitigkeiten und überschaubaren Medienrelationen, die sie erzählen.

So setzt schon die Frage nach dem Beginn einer Mediengeschichte einen Medienbegriff voraus, der mit Sicherheit nicht der des Beginns selber ist. Mediengeschichte wird – wie alle Geschichten – als rückwärts gekehrte Prophetie geschrieben. Sie geht aus von einem Medienbegriff, der in der Gegenwart begründet ist. Schiller spricht den Ausgang von der Gegenwart für seine Universalgeschichte unumwunden aus. Es ist stets der „Herren eigner Geist", der in den Zeiten sich bespiegelt. Der Satz vom Spiegel der Geschichte als topischer Gegensatz des Erzählmodells ist ein dezidiert medientheoretischer; er behauptet das Spiegelmodell der Geschichte. Dort, wo der wahre Spiegel verloren ist und sich in den Spiegel der Täuschungen verwandelt, Sprache zur Lüge werden kann, beginnt eine Vorgeschichte, ein Mythos.

Selbst die neueste Erfindungsgeschichte der Medien ist von Mythen umzogen. Wo die Vorgeschichte des Internet aufhört, wo die Geschichte beginnt – Namen und Helden aller Art sind schnell gefunden und werden mit Inbrunst als die wahren, genialen Erfinder ausgelobt. Das war schon so mit dem Fernsehen, dem Radio, dem Kino, dem Telefon, dem Phonographen und dem Photographenapparat. Die Telegraphie ist eine Erfindung des Revolutionszeitalters, der Schillerzeit, und zugleich der „alten Griechen" mit ihrem Lauffeuer. Die Geschichte der Schrifterfindung ist die der ersten Grenzziehung zwischen Mythos und Geschichte.

Wo und wann also beginnen? Jeder Beginn ist „fiktiv" zu nennen. Aktuell: Mit der Konkurrenz der „alten" und der „neuen Welt", im alten Europa, oder schon im Zweistromland, an der Wiege der Geschichte? Mit den Bildern oder mit der Schrift? Oder doch erst mit den modernen Audiovisionen, deren Schock den ersten, kritischen und damit sprachorientierten Medienbegriff im Zuge des „ersten Medienumbruchs" explizit formulierbar machte, oder schon bei den „Neuen Graphien" des 19. Jahrhunderts, von der Telegraphie zur Kinematographie, oder bei den prä-kinematographischen Apparaten, bei der Laterna Magica oder den Phantasmagorien, bei der ersten technischen Graphie, dem Buchdruck, oder schon bei der ersten Graphie, dem Medium der Schrift, den aufgezeichneten Bildern und Tönen, mit der ersten Multimedialität, wie wir das heute ganz selbstverständlich tun? Fortschritt und Rückschritt verschränken sich. Schiller formulierte, medientheoretisch aufgeklärt:

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Die wirkliche Folge der Begebenheiten steigt von dem Ursprung der Dinge zu ihrer neuesten Ordnung herab, der Universalhistoriker rückt von der neuesten Weltlage aufwärts dem Ursprung der Dinge entgegen.[20]

Entscheidet man sich für einen weiten Medienbegriff, der einen ersten Übergang vom Körper zur Virtualität als Medium definiert, wird man Bild, Ton und Schrift als Basiskonstellation ansetzen dürfen, und von dieser Basiskonstellation, also mit der Schrifterfindung, auch die Mediengeschichte beginnen – so wie es derzeit Usus zu werden scheint. Gleichwohl sind mit dem frühest möglichen Beginn, mit einer ersten „Ordnung", nicht alle Probleme gelöst. Die Geschichte der Basismedien geht keineswegs bruchlos in eine Geschichte der technischen Medien über. Was tun mit den Bildern vor den Buchstaben, zumal die Töne für immer verloren sind?

Die Geschichte der Medien ist voller Rückgriffe, Neuanfänge, Parallelitäten, voller Diskontinuitäten. Immer wieder hat man mit Neuen Medien zu rechnen, die alles, was zuvor in Gültigkeit stand, radikal in Frage stellen. Mediengeschichte verspricht ein Orientierungswissen im Bereich der gegenwärtigen Medien, das sie stets auch verweigert. Die Rede von „dem Mediensystem" ist kaum einzulösen. „Etwas Zähes" sind die Medien, sagte Enzensberger, und er hat wohl Recht. Es bedarf eines „künstlichen" Ansatzes, der die Fülle der historischen Medienbegriffe in eine vorläufige Ordnung bringt.

Der hier – vorläufig – abschließende Versuch, Modelle der Mediengeschichtsschreibung in eine Art Ordnung zu bringen, geht von deren bekanntem Defizit aus, ihrem hinreichend unpräzisen, topischen Medienbegriff selber. Gibt es unterschiedliche, kaum kompatible Medienbegriffe, so auch unterschiedliche, kaum kompatible Mediengeschichten. Medienwissen ist nur als ein allgemeines Wissen über Medien zu fassen. Es stellt sich als topisches Wissen dar. Topik ist dabei nicht nur formal, als Mimesis eines Suchens und Findens unter der Voraussetzung einer Kontinuität der Geschichte, sondern prinzipieller, als Wissen über Diskontinuitäten zu fassen.

Mit Lothar Bornscheuer sind Topoi charakterisiert durch „Habitualität" (die auf die kunstgeschichtliche Begrifflichkeit bei Erwin Panofsky zurückgeht[21] und eine zentrale Kategorie der Wissenssoziologie bei Pierre Bourdieu abgibt), durch „Potentialität", „Intentionalität" und

20 Schiller (wie Anm. 2), S. 762.

21 Vgl. die Einleitung zum Sammelband Schirren,Thomas/Ueding, Gert (Hrsg.): *Topik und Rhetorik*, Tübingen 2000, S. XVII.

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Symbolizität“.[22] Diese allgemeine Bestimmung lässt sich in ihrer Offenheit auch auf die Topik des Redens über Medien anwenden. Nach rhetorischer Lehre kann jeder Topos doppelt ausgelegt werden; er trägt seinen Widerspruch an sich.

Die avisierte Topik der Medienhistoriographie kann von einer Taxonomie von Medienbegriffen ausgehen, die sich im Kontext einer Bestimmung der Neuheit der „Neuen Medien“ bewährt haben.[23] Sie spielt mit dem Hintergedanken, dass alle alten Medien auch einmal „Neue Medien“ waren, sich also die Taxonomie selber auf „alle Medien“ anwenden ließe. Sie begreift Diskontinuität nicht nur als Bruch, sondern auch als prinzipielle „Neuheit“.

Für eine Geschichte der Medien im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert lässt sich die spezifische Neuheit, der Motor der Mediengeschichte, definieren über ein Begriffsquadrupel. Es beginnt mit einem Begriff der technischen Innovation, der wohl allen „neuen Medien“ zuzuordnen ist. Aus der technischen Innovation folgt, nicht notwendig allerdings, ein Begriff der „Modernität“, dessen lange, mittlere und kurze Geschichte, als erste, zweite oder gar schon dritte Modernität die gesamte Geschichte der europäischen „Neuzeit“ – seit Erfindung des Buchdrucks, aber schon das Mittelalter – ohne seinen Begriff, und auch schon die „Antike“, und, in spekulativer Absicht, die „Geschichte“ als Ganze umfassen kann. Von dieser Modernität, einem Gegenwartsgefühl, das eine Vergangenheit abstößt und eine Zukunft prognostisch vorwegnimmt, grenzt sich deren Bewegungsmoment, die Avantgarde ab, die in der Zukunft lebt. Diese Begriffstrias ist zeitlich bestimmt, sie impliziert immer noch ein Geschichtsmodell des Schritts. Gegen die fortschritts- oder rückschrittsgläubige Geschichte gelegt, hat bereits das beginnende 20. Jahrhundert ein anti- oder a-historisches Modell, ein Raummodell, ein Modell der Alterität, der grundsätzlichen Fremdheit, aufgeboten. Es erhebt radikalen Einspruch gegen den „Historismus“ als reinem Zeitmodell der Geschichte. Das Raummodell macht den blinden Fleck des Fortschrittmodells bewusst. Innovation, Modernität, Avantgarde und Alterität, angewandt auf Medien, geben vier unterschiedliche Geschichtsmodelle ab, welche die spezifische „Neuheit“ der Medien thematisieren.

22 Vgl. Bornscheuer, Lothar: *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt a.M. 1976. S. 91ff.

23 Vgl. Schanze, Helmut: „Die Neuheit der Neuen Medien“, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien-und Kulturwissenschaften*, „Medieninnovationen und Medienkonzepte 1950/2000“, hrsg. v. Nicola Glaubitz/Andreas Käuser, Jg. 6, H. 1, 2006, S. 25-32.

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Anwendung auf den gegenwärtigen Status der Mediengeschichtsschreibung liegt – so darf man wohl sagen – auf der Hand. Medien gehen, so beschreiben das die Technikgeschichten, stets aus von technischen Innovationen, von „Erfindungen". Der Habitus des Erfinders, die Geschichte der „Edisons", die für und mit dem Fortschritt, für das „Patent" leben, kennzeichnet die Geschichte der Technik des 19. und 20. Jahrhunderts. Ihre Symbole sind die jeweils neuesten „Apparate".

Dass aber Erfindung stets auch das Finden des schon Erfundenen ist, Fundsache also, wussten bereits die ersten Medienerfinder, die Theatermacher und die Redenschreiber: „Wie machen wir's, dass alles frisch und neu, /Und mit Bedeutung auch gefällig sei?"[24] Es sei eben „Nichts Neues unter der Sonne". Das Heilmittel dieser Zyklik ist ein Begriff des Fortschritts, der den technischen Fortschritt im Sinne eines Fortschritts der Menschheit überholt. Er gibt dem Einzelredner, dem Einzelspieler das Recht, hier und jetzt auf dem Theater, auf dem Forum aufzutreten und seine Rolle zu spielen. Diese Einmaligkeit, festgehalten, ist unstreitig bereits eine medialisierte. Sie ist ohne „Schrift" nicht zu denken. Mit der Schrifterfindung beginnt Geschichte als Erzählung von Personen und Ereignissen. Die Frage allerdings ist, ob Mediengeschichte mit der Schrifterfindung aus ihrem mythischen Stadium, aus der „Vorgeschichte" heraustritt. Der strenge Begriff der Modernität, als „Entmythologisierung", zeitigt immer wieder Rückbrüche – keine Zeit bisher erwies sich, trotz allen Optimismus', diesem strengen Begriff gewachsen. Jede Modernität hatte ihre Medien, und jedes neue Medium lässt das einstmals Moderne als alt erscheinen. Mit Bornscheuers Strukturmomenten des Topos formuliert: Der Habitus der Moderne gerät stets an eine Grenze, die für sie unüberschreitbar ist. Deshalb aber muss, folgt man Habermas, das große Projekt der Moderne aber noch keineswegs an sein Ende gekommen sein.[25] Die Symbole der Medienmoderne sind die technischen Medien selber, die Übergänge, der Medienwechsel.

Die Avantgarden sind, im Sinne eines Habitus, produktiv tätig. Sind die Modernen die passiven Nutzer der jeweils Neuen Medien, so sind die Avantgarden ihre aktiven Nutzer. Im Gegensatz zu den Technikern, die der Vergangenheit nicht trauen und ihre Zukunft nicht voraus-

24 Goethe, Johann Wolfgang von: „Faust, Vorspiel auf dem Theater", in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 3, ^{5}1960, S. 10.

25 Habermas, Jürgen: „Die Moderne. Ein unvollendetes Projekt", in: ders.: *Kleine Politische Schriften I-IV*, Frankfurt a.M. 1981, S. 444-464. „Die Modernen" werden hier, im Sinne einer Typologie, als „ethische" Mediennutzer charakterisiert.

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sehen können, sind die professionellen Avantgarden angetreten, die Zukunft aus der Vergangenheit herauszureißen und sie in unvollkommener Weise förmlich vor die Sinne zu stellen. Was ihnen Techniker anbieten, vom Kino zum Radio, zu den Videotechniken, zum Digitalmedium, wird zu ihrem Material. Sie erkennen in der Technik das, was an ihr techne, ars ist, das Zeichen der Kreativität. Sie sind die Erfinder der Materialität der Medien. Sie arbeiten in der Virtualität, in der Vorwegnahme der Medienzukunft, im Gestus der Transgression. Ob es sich dabei um pure Provokation, um subtile Nutzung des Sprachspiels, oder um Medienkunst in interaktiven Installationen handelt, stets konfligieren Anspruch und Wirklichkeit. Ihre Symbolizität ist die der „Performance".[26]

Der vierten Mediengeschichte, der Mediengeschichte der Alterität, ist der Generalwiderspruch erlaubt. Gegen den Fortschritt der Technik, gegen das Projekt der Moderne, gegen das Pathos der Avantgarden stellt sie den Zwang des Ewiggleichen, die Krankheit der Moderne, das Gefängnis, die Klinik, die Pathologie, die Krankheit, von der die Moderne schon immer gewusst hat, die sie sich aber niemals ganz eingestehen wollte. Als mediengeschichtliches Paradigma hebt sie die Pontentialitäten, die medialen Möglichkeiten, auf zugunsten eben jenes „Zwangsapparats aus Kalkül", wie ihn der genaue Leser Rainer Werner Fassbinder aus Fontanes Roman „Effi Briest" exzerpiert hat. Mediengeschichte ist nicht zuletzt, mit Michel Foucault, eine „Geschichte der Klinik", des geschlossenen Raums. Das Prinzip der Wiederholung als „Medienprinzip der Moderne"[27] positiviert die Serialität, die zugleich eine Serialität der Ausnahmen und Grenzsituationen ist. Nicht ohne Grund hat sich dieses Modell als eines der erfolgreichsten im Ensemble der Mediengeschichten erwiesen, da es den „Medienumbruch" radikal fasst. Anstelle der umschlagenden Rationalitäten des Fortschritts, der Grenzen der Moderne und der integrierten Avantgarden setzt es auf die Einsicht in die mediale Bedingtheit auch der Mediengeschichtsschreibung selber.

26 Damit ist keinesfalls dem Gesamtphänomen „Avantgarde" Rechnung getragen, vielmehr nur dem Aspekt ihres Umgangs mit Medien. „Die Avantgarden" werden hier, im Sinne einer Typologie, als „pathetische" Mediennutzer beschrieben. Medientheoretisch zentral ist die Geste der Inszenierung. Vgl. Fürnkäs, Josef u.a. (Hrsg.): *Medienavantgarde und Medienanthropologie. Ortsbestimmungen und Grenzüberschreitungen*, (Medienumbrüche 13), Bielefeld 2005.

27 Vgl. Hickethier, Knut: „The Same Procedure. Die Wiederholung als Medienprinzip der Moderne", in: Felix, Jürgen u.a. (Hrsg.): *Die Wiederholung,* Marburg 2001, S. 41-63; Schanze, Helmut: „Da capo. Kleine Mediengeschichte der Wiederholung", in: ebd., S. 31-40.

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mit dem vierten Typus allerdings werden die technizistischen, modernistischen und avantgardistischen Modelle keineswegs obsolet. Medien als Übergänge (von Körpern zu Körpern) lassen sich kaum nur als Prothesen beschreiben, sieht man nicht auch deren Basis im technischen Fortschritt, in „Hervorbringungen des Menschen". Selbst die medialen Unmöglichkeiten verweisen auf mediale Möglichkeiten, und die Materialität der Medien, ihr Widerstand, begründet zugleich, im Umgang mit ihnen, ihre utopische Qualität.

Technikgeschichte, Modernisierungsgeschichte, Geschichte der Avantgarden und die Antigeschichten der Alteritäten amalgamieren sich in der gegenwärtigen Mediengeschichtsschreibung. Während die Technikgeschichte als Geschichte von Innovationen, die Modernisierungsgeschichte auf Entstehung neuer Institutionen abhebt, konterkariert die Geschichte der künstlerischen Avantgarden wie auch die radikale Geschichtskritik das Prinzip eines kontinuierlichen Fortschritts „zum Besseren" hin. Das Fortschrittsprinzip der Künste ist nicht kompatibel mit dem Prinzip des Fortschritts in Technik und Institutionen. Wer die Zukunft vorlebt, wird die Verfestigung des Fortschrittsgedankens, die „Reform" als Rückschritt begreifen. Die Aktionen der Avantgarden lassen sich in Institutionen nicht einbinden, sie spielen vielmehr in deren Auflösung. Während die ersten beiden Modelle noch auf Kontinuitäten im historischen Prozess abheben, halten die beiden anderen die Diskontinuitäten fest. Hieraus ergeben sich Brüche und Abbrüche, Widersprüche und Alternativen.

Zu unterscheiden, im Kontext der unterschiedlichen Mediengeschichten, sind auch die jeweiligen Medienbegriffe. Während die Geschichte der Medientechniken auf den medialen Apparat abhebt, stellt die Modernisierungsgeschichte auf die „Organisation, die mit einer Stimme spricht" als Medium ab. Die Avantgarden sehen in den Medien die neuen medialen Möglichkeiten, die Materialität der Medien, während die radikale Medienkritik auf die von Anfang an verlorene und nie wieder zu gewinnende Körperlichkeit abhebt.

In der gegenwärtigen Praxis der Mediengeschichtsschreibung stehen diese Topoi in einem Wechsel- und Konfliktverhältnis. Zwischen den Organisationsgeschichten der Medien und den Geschichten der Medienavantgarden besteht eine natürliche Spannung. Avantgarden argumentieren gegen Institutionen und werfen diesen eine vergangene Technik vor. Der Begriff des medialen Apparats, die Technikgeschichte der Medien, scheint eine Affinität mit der radikalen Kulturkritik aufzuweisen. Wechselwirkungsgeschichten, wie „Literaturgeschichte als Medien-

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

geschichte", stellen die Institutionen und ihre Koevolutionen in den Mittelpunkt ihrer Argumentationslinien. Dagegen stehen die negativen Institutionengeschichten auf Basis kritischer Theorien, der grammatischen Theorie Derridas und des Foucaultschen bei den „Zwangsapparaten". Anthropologisch orientierte Mediengeschichten stellen die Differenz von Körper und Medium in den Fokus des Interesses.

In der Tat ist die Polyperspektive der Mediengeschichtsschreibung das sie belebende Moment. Tritt sie als Universalgeschichte der verlorenen Körperlichkeit auf – als Utopie der Körperlosigkeit oder als deren Apokalypse – bis zur Agonie, um Baudrillard zu zitieren[28] –, so verliert sie deren Bezug zur Kunstgeschichte wie auch zur Institutionengeschichte. Der Schluss von technischer Innovation und radikaler Anti-Historie erweist sich dann als Kurzschluss, wenn er die „vermittelnden" Agenturen aus der Betrachtung ausschließt. Von der Schrift zum Kinematographen ist dann nur ein „kleiner Schritt", ob ein großer für die Menschheit, sei dahingestellt. Umgekehrt weisen die Institutionengeschichten, die immer auch Technikgeschichten sind, einen hohen Grad an Selbstreferentialität aus. Institutionen misstrauen fremden, kritischen Geschichten. Diese Mediengeschichten nähern sich einem Aggregat von Firmengeschichten; ein übergreifender Gesichtspunkt ist nicht erkennbar. Kritische Modernisierungsgeschichten dagegen referieren auf ein „Anderes", die Gesellschaft und ihre notwendige Veränderung.

Über eine Geschichte der Medienavantgarden, die Kunstgeschichte der Medien, ist, als zusammenhängendes Konstrukt, insofern kaum zu reden, als, vom Prinzip des Einzelnen und des Einzigartigen keine Geschichte im herkömmlichen Sinne zu entwickeln ist. Dieser Typ der Mediengeschichtsschreibung ist Geschichte in Einzeldarstellungen, von „Werken" und deren medialer Auflösung. Die Kunstgeschichte der Medien ist einerseits die reichhaltigste, andererseits aber auch diejenige, deren „Ergebnisse" kaum zusammen zu fassen sind.

Bleibt ein Blick auf die Anti-Geschichte der Medien, die Geschichten der radikalen Widersprüche. Per definitionem springen sie ins andere Genre, ins Genre des philosophischen Essays. Sieht man Friedrich Nietzsche als Ahnherr der modernen A-Historie und bezweifelt man von vornherein den Nutzen der Historie für das Leben, so ist überraschend, welche historische Kontinuität dieser Gedanke im 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts entwickelt hat. Noch erstaunlicher ist es, dass er gerade die Begrifflichkeit des Mediums und der Mediengeschichte so nachhaltig

28 Baudrillard, Jean: *Die Agonie des Realen*, Berlin 1978.

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

begünstigt hat. Sie erlauben das große Thema, das schlagende Argument, um der Bewegung willen, die sie zugleich leugnen.

Die radikale Verweigerung einer bloßen Institutionen- und Organisationsgeschichte, der Firmengeschichten der Nationalstaaten, zugleich aber auch eine gehörige Portion von Kritik der technischen Innovationen sind es, die eine Mediengeschichte als neue Universalgeschichte erscheinen lassen. Im Kontext der modernen Sprachkritik erschien zuerst der neue Medienbegriff, nota bene bei Walter Benjamin, der zu den radikalen Geschichtskritikern zählt. Die Schule des Kommunikationswissenschaftlers Paul F. Lazarsfeld geht von sprachtheoretischen Überlegungen des Psychologen Karl Bühler aus, und Theodor W. Adornos Arbeiten zum Radio- und Fernsehsystem der USA waren fundiert in seinem kulturkritischen Existenzialismus. Das Stichwort der Historisierung ist, bei Benjamin wie auch bei Adorno, doppeldeutig – als Tendenz der Modernisierung und als Prozess, der mit Notwendigkeit an die Grenzen der Kunst – und zum neuen Begriff des Mediums führt.

Damit sind die Kunstgeschichte der Medien und die Kritik der „Kulturindustrie" keinesfalls ein Jenseits der Mediengeschichte. Genauer besehen sind sie deren Motor und Essenz, will sie nicht in Technikgeschichten und Firmengeschichten aufgehen. Integrale Mediengeschichte definiert sich als Geschichte von Diskontinuitäten, aus dem Mit- und Gegeneinander von Geschichten.

Dies heißt, dass sich auch in der Darstellungstechnik, also den „Epochen, Zäsuren, Perioden" und in der Metaphorik das Problem der Diskontinuitäten reflektiert. Da gibt es nicht nur Evolutionen und Revolutionen, Entwicklungen und Umwälzung, Linie und Kreis, sondern – gegen das (körperliche) Organisationsmodell, auch Rhizome, Plateaus, Kristallisationen, Collagen, Heterotopien, also dezidiert a-historische Strukturen.

Die Frage der Schreibbarkeit wird nicht mehr nur mit dem Gattungsbegriff des „Epischen", mit der Geschichts-Erzählung beantwortet, sondern auch mit denen des Essays und des Fragments, Formen, in denen das Genre selber den Bruch und die Brüchigkeit anzeigt. Die neuere Mediengeschichte weist Metaphoriken auf, die in den Avantgarden zur Beschreibung ihrer Formen und spröder und damit auch widerständiger Materialien genutzt werden. Eine Mediengeschichte der Diskontinuitäten nimmt in die Form ihrer Darstellung auf, was in der Mediengeschichte selber als Medienumbruch erscheint. Historische Medienumbrüche konfrontieren die Medien mit ihrem Versprechen, die Körperlichkeit, das Dabei-Sein quasi widerstandslos zu erreichen.

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Mediengeschichte aus Mediengeschichten muss damit rechnen, dass auch zwischen den verschiedenen Mediengeschichten, ihren Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten, mit Diskontinuitäten nicht immer nur rational umgegangen werden kann. Was einerseits als Ko-Evolution verschiedener Medien sich darstellt, ist andererseits Medienkonkurrenz. Das banale sog. Rieplsche Gesetz – nie habe ein neues Medium ein altes ersetzt, Medien sind immer Übergänge, muss zumindest um den Satz ergänzt werden, dass kein Medium dasselbe geblieben ist in einer neuen Medienkonstellation. Und es dürfte keinen Zweifel daran geben, dass der von der Sprache ausgehende Medienbegriff selber keinesfalls nur ein beschreibender, sondern zugleich ein kritischer sein muss. Was mit der Verdummung durch Medien gemeint ist, deren eigene Reflexionslosigkeit und Selbstreferentialität, hat durchaus ein fundamentum in re. Die Seichtheit als Geschäftsprinzip ist keine Rettung einer medialen Unschuld.

Der erzeugte Schein der Wirklichkeit entfernt sich mit jedem neuen Medium von dieser selber. Gegenüber dem sprachlichen Betrüger Odysseus, der den Riesen Polyphem mit Worten täuscht, ist die Betrugskapazität der neueren, technischen Medien um Dimensionen gestiegen. Die Zeitung lag noch auf der Treppe und log dort still vor sich hin, das Betrugslexikon in der Bibliothek von Goethes Vater hatte noch handlichen Umfang. Was im Film an heiler Welt vorgetäuscht wird, kann vielleicht noch in räumlichen Grenzen gehalten werden, nicht mehr die Lügenreden des Radios. Thomas Manns Reden an seine deutschen Hörer sind das Beispiel noch einer wohlwollenden Konstruktion. Wenn aber die Kontrollinstanzen selber zu Konstrukteuren des Scheins werden, wie im Internet, ist die Frage des kleinen Unterschieds ums Ganze selber obsolet geworden.

Die Aufgabe des Ganzen, der „künstlichen Bindungsglieder“, wie sie Schiller für seine Universalgeschichte noch beanspruchen konnte, sie ist für die Moderne und die Postmoderne des 20. Jahrhunderts zum Programm geworden. Indem Mediengeschichte zur neuen Universalgeschichte aufstieg, hat sie zugleich deren Beglaubigung in der von Schiller postulierten „Gleichförmigkeit und unveränderlichen Einheit der Naturgesetze und des menschlichen Gemüts“, den Glauben an die anthropologische Konstanz, aufgegeben. Dass sie gleichwohl schreibbar sein muss, ist ein Postulat des Überlebens von Rationalität in einer Medienwelt, die aufdringlich genug in gut gemachten Bildern und Tönen ihre Irrationalität zu demonstrieren scheint.

https://doi.org/10.14361/9783839405338-010 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -