

RALF SCHNELL (HRSG.)

MedienRevolutionen



Beiträge zur
Mediengeschichte
der Wahrnehmung

Ralf Schnell (Hrsg.)
MedienRevolutionen

Die Reihe »Medienumbrüche« wird herausgegeben von Ralf Schnell.

Ralf Schnell (Hrsg.)

MedienRevolutionen

Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung

[transcript]



Medienumbrüche | Band 18

Diese Arbeit ist im Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg 615 der Universität Siegen entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2006 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Susanne Pütz, Siegen;
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-533-2

*Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.*

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

*Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an
unter: info@transcript-verlag.de*

INHALT

Ralf Schnell

„Medienumbrüche“ – Konfigurationen und Konstellationen. Zur Einleitung in diesen Band.....	7
---	---

Gerd Althoff

Körper – Emotionen – Rituale	13
------------------------------------	----

Gundolf Winter

Medialer Bildersturm – Evolutionäre und revolutionäre Aspekte	37
---	----

Joseph Garncarz

„Medienevolution“ oder „Medienrevolution“? Zur Struktur des Medienwandels um 1900	63
--	----

Joachim Paech

Film am Ende der Kinematographie	85
--	----

Lorenz Engell

Ein Mauerfall – von der Rückkehr zum Anfang. Umbruch und Serie in den Medien – Revolutionen des 20. Jahrhunderts	101
---	-----

Tom Holert

„My phone’s on vibrate for you“. Über Innervation und vibrotaktile Kommunikation nach Walter Benjamin.....	121
---	-----

Andreas Käuser

Historizität und Medialität. Zur Geschichtstheorie und Geschichtsschreibung von Medienumbrüchen	147
--	-----

Thomas Hoeren

Medienumbrüche und das Urheberrecht – eine einführende Betrachtung	167
---	-----

Helmut Schanze

Mediengeschichte der Diskontinuität.....	185
--	-----

Autorenverzeichnis	203
--------------------------	-----

RALF SCHNELL

„MEDIENUMBRÜCHE“ – KONFIGURATIONEN UND KONSTELLATIONEN

ZUR EINLEITUNG IN DIESEN BAND

Der Titel des vorliegenden Bandes – ‚MedienRevolutionen‘ – geht auf die Jahrestagung 2004 des Forschungskollegs „Medienumbrüche“ zurück. Er gibt mit dem ein wenig kokett exponierten ‚R‘ Programm und Fragestellung der im folgenden zusammengestellten Beiträge gleichermaßen vor: Gefragt wird nach Kontinuität und Wandel, nach Qualitätssprüngen und Entwicklungsschritten, nach Initiationen und Irritationen, in deren Rhythmen und Impulsen Mediengeschichte sich vollzieht; programmatisch geht es um eine triftige Evaluierung des Forschungsrahmens ‚Medienumbrüche‘, der dem Siegener Forschungskolleg ebenso wie der im transcript-Verlag erscheinenden Publikationsreihe den Titel gibt.

Die forschungsleitende Hypothese der „Medienumbrüche“ setzt voraus, Mediengeschichte nicht linear, im Sinn einer kontinuierlichen Fortschrittsgeschichte zu denken, sondern entwirft sie als einen von Zäsuren oder Einschnitten geprägten, diskontinuierlichen Verlauf. Der Terminus ‚Medienumbrüche‘ ist dabei nicht als Ereigniskategorie, sondern als heuristischer Begriff zu verstehen: In Phasen des Umbruchs strukturiert sich ein zuvor dominantes Medienensemble um, mit dem Effekt, dass neue Medien sich durchsetzen und auf diese Weise zugleich die Perspektive auf ihre Vorgänger-Medien verändern, ohne diese zwangsläufig zu verdrängen. Pointiert wird mithin ein Moment des (Um-)Bruchs, in dem Mediendiffusion und -dynamik sich zu einem Prozess verdichten, der nachträglich als Umwälzung vorheriger Parameter gewertet werden kann. In diesem Verständnis koppelt eine Mediengeschichte aus der Perspektive des Umbruchs die Evolution der Informations-, Nachrichten- und Wahrnehmungstechniken an ihre Revolutionen.

Dass diese Forschungsperspektive durch die gegenwärtig zu beobachtenden medienhistorischen Umwälzungen inspiriert ist, dürfte evi-

dent sein. Blicken wir nur wenige – sagen wir: 13 Jahre, auf 1993, zurück, so zeigt sich eine mediengeschichtlich vergleichsweise entspannte Situation: Handys stehen nur wenigen, zudem wohlhabenden Erwachsenen zur Verfügung, Amazon, eBay und iPod existieren allenfalls als Prototypen, und das Substantiv ‚googol‘, das die weltweit bedeutendste Internet-Suchmaschine zum erfolgreichen Markenzeichen abgewandelt hat, ist nur wenigen *advanced learners* des Englischen als die Figur bekannt, auf die 100 Nullen folgen (10^{100}). 1993 – 13 Jahre: Das ist, auch mediengeschichtlich gesehen, eine vergleichsweise kurze Spanne. Doch 1993 ist zugleich das Jahr, in dem das World Wide Web seinen Siegeszug angetreten hat, in Dimensionen, die heute nicht mehr überschaubar sind. Selbst Google hat bei 8 Milliarden den Versuch aufgegeben, die Zahl der Websites noch zu zählen und zu publizieren. Unbeirrbar Experten wie der britische Medienökologe John Naughton, hält diese Ziffer für realitätsfern. Er geht von einer 400fachen Größenordnung aus, also von mehr als 3.000 Milliarden Seiten, und von einer stündlichen Zuwachsrate um 25.000 Einheiten (so Naughton während der ‚annual lecture‘ der UK Marketing Society am 28.02.2006). Naughton spricht deshalb von einer „in jeder Hinsicht revolutionären Transformation unserer Umwelt“ und fordert einen Denkansatz, der die Bedeutung dieser Umbruchs zu begreifen erlaubt¹.

Der vorliegende Band unternimmt exemplarische Schritte zur Erkundung dieses neuen „way of thinking“ (Naughton). Ihnen gemeinsam ist die Erkenntnis, dass eine Mediengeschichte ohne eine Theorie der Medien nicht zu entwerfen ist und dass die Wahrnehmung von medienhistorischen Entwicklungen immer gebunden bleibt an die Kommunikationsformen und Diskursformationen, die sie generiert. Von dieser Einsicht ausgehend, nähern sich die Beiträge der Problematik unter unterschiedlichen Fragestellungen: Welche Theorien erlauben es, die Kategorie des Umbruchs jenseits von ‚Evolution‘ oder ‚Revolution‘ zu konturieren? Welche empirischen Modelle und Materialien ermöglich(t)en die adäquate Handhabung eines sich beständig diversifizierenden und dynamisierenden Mediengeschehens? Wie lassen sich historische Umbrüche generell, Medienumbrüche im Besonderen rekonstruieren (Vorgeschichte, Innovation, Etablierung)? Können Medienprodukte eine ‚andere‘ Geschichte erzählen, d.h.: Ist es möglich, mit ihrer Hilfe die Kehrseite einer ‚offiziellen‘ Geschichtsschreibung zu markieren? In welchem

1 *The Japan Times*, 11.03.2006, S. 19.

Verhältnis stehen ‚Medienkulturen‘ und ‚Medienästhetik‘ zu MedienRevolutionen?

Dass solche und andere Fragestellungen zu sehr unterschiedlichen Antworten führen und an sehr verschiedenartigen Gegenständen erprobt werden müssen, versteht sich von selbst. Die historischen Eckdaten, von denen die meisten Beiträge ausgehen, sind freilich, wie die des Siegener Forschungsverbundes insgesamt, durch die Jahrhundertwenden 1900 und 2000 markiert: ‚um 1900‘ als einem historischen Ort, an welchem die menschliche Wahrnehmung durch das ‚Bewegungs-Bild‘ auf eine zuvor nicht gekannte Weise herausgefordert wurde; ‚um 2000‘ als der historischen Schwelle eines Umbruchs von den analogen zu den digitalen Medien, der das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit erreicht hat.

Nicht selbstverständlich ist es deshalb, dass zu Beginn dieses Bandes mit *Gerd Althoff* ein Mediävist zu Wort kommt, mit einem Beitrag, der den Körper als Medium mittelalterlicher Ritualhandlungen thematisiert. Rasch erkennbar aber wird in Althoffs Untersuchung, dass seine Thematik eine Fülle prägnanter und aufschlussreicher Affinitäten struktureller Art zu aktuellen medienwissenschaftlichen Fragestellungen aufweist – Affinitäten, deren Vermittlungskategorie zur Gegenwart die der „Inszenierung“ darstellt, Kontinuitäten, die in den „Zusammenhängen und Verflechtungen“ (Althoff) mediengeschichtlicher Umbrüche mit sozialen, politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen begründet liegen. Tatsächlich vollzogen sich Medienumbrüche im Mittelalter in Form von Körperinszenierungen zur Darstellung politischer Verhältnisse, als Ausdruck eines symbolischen Handelns also, das sich über die in seinen Ritualen vermittelte Relation von Herrschaft und Gehorsam, Repräsentanz und Verpflichtung ordnungsstiftend zur Geltung brachte.

Ebenfalls medienhistorisch gerichtet, wenngleich an der Frage nach dem „Wesen des Bildlichen“ orientiert, nähert sich *Gundolf Winter* dem Phänomen der MedienRevolution. Im Mittelpunkt seines Beitrags stehen zwei Skulpturen Gian Lorenzo Berninis, die einerseits zu einer prägnanten Differenzierung zwischen Original und Replik genutzt werden, andererseits dem ikonologischen Vergleich mit avancierten Verfahren der Entwicklung von Fotoskulpturen im 19. Jahrhundert dienen. Auch im Medium der Skulptur, so wird in dieser Untersuchung deutlich, bildet die Visualität das entscheidende Differenzierungskriterium zwischen Gegenständen als „visuellen Repräsentationen“ (Jonathan Crary) und „künstlerischen Gegenständen als gestalteter Visualität“ (Gundolf Winter).

Im Hinblick auf soziale und ökonomische Rahmenbedingungen prüft *Joseph Garncarz* in seinem Beitrag die Tragfähigkeit des Terminus ‚Umbruch‘ anhand des frühen Films, am Exempel also einer Medientechnologie, die für sich genommen noch keineswegs eine ‚revolutionäre‘ Qualität besaß, sondern diese erst gewann im Maße ihrer Einbettung und Verbreitung über die sozialen und ökonomischen Mechanismen traditionsreicher, breit entfalteter Unterhaltungs- und Vergnügungseinrichtungen wie Varieté oder Jahrmarkt. Es sind mithin Institutionalisierungsprozesse, die dem Film zum gesellschaftlichen Durchbruch verholten und ihn mediengeschichtlich zu einem Umbruch haben werden lassen, mit dem Resultat einer Neukonfiguration des gesamten vorhandenen Medienensembles.

Medienumbrüche, so verstanden, können ihrerseits zugleich Katalysatoren des medienhistorischen Wandels darstellen, wie *Joachim Paech* in seiner Untersuchung zum „Film am Ende der Kinematographie“ zeigt. Sein Beitrag leitet von der historischen Fragestellung zur Situation ‚um 1900‘ über auf die aktuelle Situation des Films. Die Informations- und Speicherverfahren der digitalen Techniken führen, so lautet hier das Fazit, im Zuge fortschreitender technologischer Perfektionierung und ästhetischer Optimierung und im Zusammenspiel mit den Verwertungsinteressen der Filmindustrie zu einer Differenzierung der Institution ‚Kino‘, die den ehemals einheitsstiftenden Charakter dieses Terminus historisch auflösen wird – Ende einer historisch gewachsenen, medienrevolutionär gebrochenen Symbiose.

Dass die Frage nach dem mediengeschichtlichen Verhältnis von Kontinuität und Wandel nicht allein von Rahmenbedingungen her beantwortet werden kann, sondern dass es hierzu auch des Ansatzes bei der Eigengesetzlichkeit und -dynamik der Einzelmedien bedarf, arbeitet *Lorenz Engell* in seiner Analyse des Verhältnisses von Umbruch und Serialität in den Medienumbrüchen des 20. Jahrhunderts heraus. In den Medien wird, was an ihnen ‚revolutionär‘ sein mag, nicht allein in ihrer Technologie, auch nicht nur in deren Einbettung in soziale und andere Konstellationen fassbar, sondern bereits in ihrer selbstreflexiven Thematisierung des Strukturprinzips ‚Umbruch‘. Ablesen lässt sich dieser Zusammenhang an der Relation des Films zum Fernsehen, konkret: am Vergleich des einzelnen, in sich geschlossenen Ereignisses, das der Film präsentiert und repräsentiert, mit der Redundanz der Serie, die in ihrer nur relativen Schließung von Einzelepisoden in Wahrheit auf Wiederholung drängt und so über sich hinausweist: „Das Fernsehen markiert deshalb selbst immer wieder aufs neue den Punkt, an dem das Konzept des

Wandels umschlägt vom Bild des Umbruchs oder des Umsturzes, wie es der Kinematograph vertritt, zu demjenigen der Serie, wie es das digitale Bild vertritt.“ (Engell)

Im Licht der Medientheorie Walter Benjamins nähert sich *Tom Holert* den Kommunikationsformen des digitalen Zeitalters. Am Beispiel der mobilen Telephonie prüft Holert die Tragfähigkeit, auch: die Übertragbarkeit von Benjamins Begriff der „Innervation“ auf die mit der Digitalisierung sich entfaltenden Schaltungen, Verkopplungen und Spielräume zwischen Menschen. Auch wenn der Autor mit guten Gründen vor einer bloßen Applikation Benjaminscher Theoreme auf Phänomene des digitalen Medienumbruchs warnt, erlauben diese doch, gerade in Rücksicht auf die historisch gewonnene Distanz, das Verhältnis von Körper und Technik, Psychischem und Physischem, Energetik und Motorik zu analysieren und neu zu bestimmen. Am Beispiel eines Songs von Rufus Wainwright arbeitet Holert Formen gegenwärtiger Vernetzung und Rezeptivität heraus, die – wie spielerisch und selbstironisch auch immer gehandhabt – unablässig auf ihre technologischen Ermöglichungsbedingungen verweisen: von denen sie abhängen, die sie in sich aufnehmen, mit deren Hilfe sie medienästhetisch neue Erfahrungsdimensionen erschließen und die sie auf diese Weise entgrenzen.

Das Gespräch, das derart – vermittelt über Formen, Strukturen, Relationen – in den Medien stattfindet, regt zugleich den Diskurs über sie an. Tatsächlich wird die Medialisierung unserer Gegenwart von einer mediengeschichtlich einzigartigen Theorieproduktion begleitet, die ihrerseits zu Kommentierung und Bilanzierung herausfordert. *Andreas Käsler* unternimmt in seinem Beitrag den Versuch, die terminologisch um den Aspekt der ‚MedienRevolutionen‘ zentrierten Begrifflichkeiten nicht allein im Hinblick auf ihre deskriptive Qualität, sondern vor allem auch hinsichtlich ihrer erkenntnistheoretischen Dimensionen zu diskutieren. Deutlich wird dabei, dass mit dem Parameter der Mediengeschichte die tradierten Erkenntnisweisen einer auf Kausalität und Finalität des Geschichtsprozesses orientierten Historiographie fragwürdig geworden sind. An ihre Stelle ist – inspiriert durch Michel Foucault – eine Medienarchäologie getreten, die sich metaphorischer Umschreibungen (Spur, Fragment, Ruine) bedient. Man kann dieses epistemologische Signal auch als ein Krisenphänomen deuten, in dem sich die deskriptiv erfassten Phänomene mediengeschichtlicher Diskontinuitäten und Störungen selbstreflexiv und metatheoretisch reproduzieren.

Auf den harten und festen Boden juristischer Tatsachen holt der Beitrag von *Thomas Hoeren* alle medienhistorische und -theoretische Re-

flexion zurück, indem er nach den urheberrechtlichen Voraussetzungen und Konsequenzen jener Veränderungen fragt, die seit dem Siegeszug der digitalen Techniken unseren Alltag prägen. Der Beitrag besitzt einführenden Charakter. Er ist, dankenswerter Weise, für Nicht-Juristen verfasst. Medienwissenschaftlern, Historikern wie Theoretikern, wird, so elementar wie anschaulich, vor Augen geführt, dass im Rahmen des deutschen Urhebergesetzes von 1965 klare juristische Vorgaben festgeschrieben wurden, die der digitale Medienumbruch ‚um 2000‘ zwar nicht außer Kraft setzt, aber doch in Frage stellt. Sie reichen zur Erfassung der mit den innovativen Techniken des digitalen Zeitalters ermöglichten Verletzungen des tradierten Urheberrechts nicht länger aus. Internet und Globalisierung, Vernetzung und Konvergenz haben zu einer beispiellosen Kommunikations- und Reproduktionsvielfalt geführt, deren juristische Kodifizierung erst in den Anfängen steht. Ob sie gelingen wird, ob sie überhaupt gelingen kann, steht einstweilen dahin.

Die in diesem Band versammelten Beiträge gehen in ihrer Mehrheit auf die Jahrestagung 2004 des Forschungskollegs „Medienumbrüche“ zurück. Das gilt auch für den abschließenden Beitrag über „Diskontinuitäten“, der Mediengeschichte wie der Mediengeschichtsschreibung, von *Helmut Schanze*. Es handelt sich um einen Abschluss in mehr als einem Sinn des Wortes: Helmut Schanzes Vortrag schloss die Reihe der Referate zum Rahmenthema „MedienRevolutionen“ ab, indem er pointiert die Möglichkeiten einer medienwissenschaftlichen Theoriebildung im Licht der Mediengeschichte diskutierte. Schanzes Beitrag nimmt zudem eine Art wissenschaftsbiographisches Leitmotiv auf, das in Gestalt des Projekts einer „Literaturgeschichte als Mediengeschichte“ den akademischen Weg des Autors markant charakterisiert und international profiliert hat. Und zugleich stellt dieser Aufsatz in gewisser Weise den Abschluss einer beeindruckenden Wissenschaftsbiographie dar, denn sein Autor hat – zeitgleich mit dieser Jahrestagung – den Status eines Professor emeritus erreicht.

Diese Koinzidenz gibt allen Anlass, Helmut Schanze Dank zu sagen: Dank für die Anregungen und Impulse, die er der Medienforschung an der Universität Siegen über Jahrzehnte hinweg gegeben hat. Dank auch für seine erfolgreiche Tätigkeit als Sprecher des Siegener Sonderforschungsbereichs „Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien“, auf dessen Fundament das heutige Siegener Forschungskolleg „Medienumbrüche“ beruht. Helmut Schanze hat sich, mit einem Wort, um die Medienwissenschaft der Universität Siegen verdient gemacht. Ihm ist dieser Band gewidmet.

GERD ALTHOFF

KÖRPER – EMOTIONEN – RITUALE

Es ist durchaus ein Wagnis für beide Seiten, einen Historiker der mittelalterlichen Geschichte den Eröffnungsvortrag zu einer Tagung halten zu lassen, die sich mit Medienkulturen und Medienästhetik in der Moderne, mit Medienumbrüchen ihren Voraussetzungen und ihren Folgen im 20. und 21. Jahrhundert beschäftigt. Mit der Gefahr, nicht miteinander ins Gespräch zu kommen, sollte man jedenfalls rechnen.

Daher scheint es nahe liegend und nötig, einige Überlegungen an den Anfang zu stellen, die verdeutlichen sollen, unter welchen Fragestellungen und welchen Aspekten ein solches Gespräch, ein solcher Austausch sinnvoll sein könnte. Denn es ist doch eine ferne Welt, in die ich gleich zu führen versuche. Hieran gibt es nichts zu deuteln, und ich werde auch nicht versuchen, dies zu kaschieren. Andererseits aber gibt es durchaus Phänomene einer *longue dureé* oder solche, die unter vergleichbaren Bedingungen in ähnlicher Weise auftreten. Davon wird jedenfalls die Rede sein. Wo also könnten sich Ihre und meine Fragestellungen und Interessen treffen?

In Siegen interessiert man sich nicht zuletzt für die Zusammenhänge und Verflechtungen, die Medienumbrüche mit historischen, gesellschaftlichen und politischen Umbruchsituationen aufweisen. Es wird die Frage diskutiert, ob es die Medienumbrüche sind, die gesellschaftliche oder politische Umbrüche bewirken bzw. auslösen; oder ob eine besondere historische Konstellation, die nach Veränderung und Umbruch drängt, sich neue Medien sucht und findet, die der Durchsetzung des Neuen förderlich sind. Genau diese Frage aber steht im Zentrum meiner folgenden Ausführungen, denn sie scheint mir auch für die Epoche des Mittelalters relevant.

Ein zweiter Aspekt macht mich einigermaßen hoffnungsfroh: Wir interessieren uns alle für das, was man gemeinhin mit dem Terminus Inszenierung auszudrücken versucht. Der Begriff Inszenierung hat ja seit einiger Zeit in den Kulturwissenschaften eine geradezu beängstigende Konjunktur, er wird – ob zu Recht sei dahingestellt – sogar als neuer Leitbegriff dieser Kulturwissenschaften diskutiert. Mit Inszenierungen

hat man in Siegen in den unterschiedlichsten Formen zu tun. Inszenierung eignet sich aber durchaus auch als Leitbegriff für das, was ich vorstellen möchte.

Ich möchte nämlich zeigen, wie im Mittelalter die Neuverteilung der Kräfteverhältnisse im Bereich von Herrschaft eine politische Kultur hervorbrachte, die sich in neuartiger Weise des Mittels der Inszenierung bediente. Mit Inszenierung bezeichne ich hier die Technik, sich auf vorgegebene oder auch neu gestaltete rituelle Verhaltensmuster zu verständigen und diese dann in öffentlichen Handlungssequenzen (Ritualen) aufzuführen. Die öffentliche Inszenierung interaktiver Rituale stellte ein neues Medium zur Verfügung, mit dem man über die politische Ordnung kommunizieren konnte. Hierbei dominierten theatralische Handlungen mit emotionalen Ausdrucksformen, denen ein sehr konkreter Sinn zugeschrieben wurde. Sinn und Zweck dieser Aufführungen war nämlich, und das möchte ich besonders hervorheben, weil dieser Aspekt in der interdisziplinären Ritualforschung zu anderen Epochen und Kulturen bisher kaum akzentuiert wird, dass diesen Handlungen eine für die Zukunft bindende Wirkung eigen sein sollte. Was man im Mittelalter im Ritual zeigte, versprach man gewissermaßen für die Zukunft.¹

Man verständigte sich also zunächst über die rituelle Interaktion und führte sie dann auf, wobei interessanterweise die Tatsache der vorherigen Absprache zu Gunsten einer Spontaneitätsfiktion vollständig verschleiert wurde, darüber gleich Genaueres. Das gesprochene Wort fehlte in solchen Aufführungen zwar nicht vollständig, stand aber nicht im Vordergrund.

Auf diese Art und Weise wurden Verhältnisse der Über- und Unterordnung wie der Gleichrangigkeit durch rituelle Handlungen etabliert und akzeptiert; Rechte und Pflichten durch rituelle Handlungen anerkannt; Konflikte durch Rituale beendet, kurz: es wurde symbolisch handelnd Ordnung etabliert oder perpetuiert; aber natürlich auch angegriffen und zerstört. Die Akteure in den rituellen Handlungsmustern spielten also gewissermaßen Rollen, aber es waren Rollen, mit denen sie ihr zukünftiges Verhalten verbindlich anzeigten und sich so an die gemachte Aussage banden.

Diese Inszenierungstechnik, die man als durchaus elaboriert bezeichnen kann, hat es im Mittelalter aber nicht immer gegeben; sie hat sich vielmehr in einer bestimmten Umbruchsituation entwickelt und dann ihren Siegeszug angetreten, der bis zum Ende des Ancien Regime, also

1 Althoff, Gerd: *Die Macht der Rituale*, Darmstadt 2003.

weit über das Mittelalter hinaus, eigentlich nicht wirklich unterbrochen wurde.²

Ich versuche also, im Folgenden eine historische Situation vorzustellen und zu analysieren, in der neue Medien gesucht und genutzt wurden, weil die neuen gesellschaftlichen und politischen Kräfteverhältnisse nur auf neue Weise adäquat zum Ausdruck zu bringen waren. In meinem Beispielfall führte die Veränderung der politischen Kräftefelder dazu, das Medium Körper und seine Handlungsmöglichkeiten zur Darstellung dieser Kräfteverhältnisse und der durch sie veränderten Ordnung verstärkt heranzuziehen. Und ich würde die Konsequenzen dieses Medienumbruchs für durchaus vergleichbar halten mit den bisher bekannten Medienumbrüchen des Mittelalters: des neuen Einsatzes von Schriftlichkeit im 12. Jahrhundert und der Erfindung des Buchdrucks im 15.³

Dieser facettenreiche Vorgang ist der modernen Forschung aber erst in den letzten Jahrzehnten deutlicher bewusst geworden. Er wird zur Zeit aus zwei Perspektiven beschrieben: Zunächst einmal unter der Vorstellung von der ‚konsensualen Herrschaft‘, die knapp so charakterisiert werden kann: Auf Grund ihres Defizits an magisch-sakralem Charisma hätten die Karolinger einmal das Bündnis mit der Kirche gesucht und sich hierdurch die christliche Legitimation des Gottesgnadentums verschafft; zum zweiten hätten sie dem Adel, dem sie selbst angehörten, ihre Herrschaft dadurch akzeptabler gemacht, dass sie diese Herrschaft nur im Konsens mit den Adligen auszuüben versprachen.⁴

Auf diese Weise wurde ein Kräfterdreieck Königtum, Adel und Kirche etabliert, in dem die Gewichte neu austariert werden mussten. Man hat zu Recht gesagt, dass die Könige die Geister, die sie da gerufen hatten, nicht mehr losgeworden sind. Die Pflicht zur Unterstützung der Kö-

-
- 2 Stollberg-Rilinger, Barbara: „Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven“, in: *Zeitschrift für Historische Forschung*, Bd. 31, H. 4, Berlin 2004, S. 489-529.
 - 3 Keller, Hagen: „Vom ‚heiligen Buch‘ zur ‚Buchführung‘“, in: *Frühmittelalterliche Studien*, (Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster), Bd. 26, Berlin 1992, S. 1-31, sowie Meier, Christel u.a. (Hrsg.): *Pragmatische Dimensionen mittelalterlicher Schriftkultur. Akten des internationalen Kolloquiums Münster 26.-29.5.1999* (Münstersche Mittelalter-Schriften 79), München 2002; zum Buchdruck des 15. Jh. McLuhan, Marshall: *The Gutenberg galaxy – the making of typographic man*, Toronto 1962 (dt.: *Die Gutenberg-Galaxis – das Ende des Buchzeitalters*, Bonn u.a. 1995).
 - 4 Vgl. dazu Hannig, Jürgen: *Consensus fidelium. Frühfeudale Interpretation des Verhältnisses von Königtum und Adel am Beispiel des Frankenreiches*, (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 27), Stuttgart 1982.

nige verband sich vielmehr mit einem Anspruch auf Mitsprache an den Entscheidungen, einem Recht auf Beteiligung an der Herrschaft und einem Anspruch auf Kontrolle der Herrscher. Wenn man es plakativ formulieren will: Aus den weisungsgebundenen Helfern der Könige wurden Partner mit einem ausgeprägten Bewusstsein ihrer eigenständigen Verantwortung und ihrem Recht auf Mitsprache.⁵

Folgerichtig entwickelten sich auch Verfahren, in denen diese Beteiligung konkretisiert wurde. Dies sind die Serien von Hoftagen mit Beratung aller anstehenden Fragen und der Herstellung von Konsens über das, was zu tun sei. Diese bestimmten seit dem 9. Jahrhundert die Herrschaftspraxis der Könige.⁶ Solche Beratungen waren sicher keine proto-demokratischen Formen der Willensbildung, die Möglichkeiten und Gewichte in diesen Beratungen waren vielmehr am Rang der Personen orientiert, und den Königen standen durchaus Wege offen, diese Beratungen in ihrem Sinne zu beeinflussen.⁷ Doch begrenzte dieses Verfahren die Möglichkeiten des Königs zu willkürlichem Handeln und zu autokratischen Entscheidungen sehr wirkungsvoll.

Aus einer ganz anderen Perspektive entdeckte die Mittelalterforschung in den letzten Jahrzehnten zudem einen Vorgang, den sie die Ritualisierung der öffentlichen Kommunikation seit dem 9./10. Jahrhundert nennt.⁸ In der Öffentlichkeit namentlich der eben genannten Hoftage praktizierte der Herrschaftsverband seit dieser Zeit auch eine Fülle von

-
- 5 Schlick, Jutta: *Fürsten und Reich (1056-1159). Herrschaftsverständnis im Wandel*, (Mittelalter-Forschungen 7), Stuttgart 2001; Schneidmüller, Bernd: „Konsensuale Herrschaft. Ein Essay über Formen und Konzepte politischer Ordnung im Mittelalter“, in: Heinig, Paul u.a. (Hrsg.): *Reich, Regionen und Europa in Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Peter Moraw*, (Historische Forschungen 67), Berlin 2000, S. 53-87.
 - 6 Zuletzt Moraw, Peter (Hrsg.): *Deutscher Königshof, Hoftag und Reichstag im späteren Mittelalter*, (Vorträge und Forschungen. Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte 48), Stuttgart 2002.
 - 7 Althoff, Gerd: „colloquium familiare – colloquium secretum – colloquium publicum. Beratung im politischen Leben des früheren Mittelalters“, in: *Frühmittelalterliche Studien*, (Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster), Bd. 24, Berlin 1990, S. 145-167, wieder in: ders.: *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde*, Darmstadt 1997, S. 157-184.
 - 8 Leyser, Karl: „Ritual, Zeremonie, Gestik: Das ottonische Reich“, in: *Frühmittelalterliche Studien*, (Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster), Bd. 27, Berlin 1993, S. 1-26; Keller, Hagen: „Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches“, in: *Frühmittelalterliche Studien*, (Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster), Bd. 35, Berlin 2001, S. 23-59.

Ritualen oder rituellen Handlungen. Rituell handelnd bildete man etwa die bestehende Rangordnung ab und akzeptierte sie auf diese Weise; durch rituelle Handlungen markierte man unterschiedlichste Situationen der Veränderung: den Amtsantritt oder den Friedensschluss, das Freundschaftsbündnis oder den Konfliktbeginn.

Die aus den beiden genannten Perspektiven erkennbaren Neuerungen – Konsensbildung und Ritualisierung – gehören aber enger zusammen, als man dies bisher gesehen hat. Sie sind Bestandteile des gleichen Vorgangs: Die Neuverteilung der Gewichte im Kräfterdreieck Königtum, Adel und Kirche erforderte eine sensible und ständig gefährdete Austarierung der Balance zwischen Kräften, die neben gemeinsamen auch unterschiedliche Interessen in Fülle aufwiesen, die überdies auch untereinander um einen angemessenen Platz in der Rangordnung und damit im Kampf um den größten Einfluss konkurrierten. Adel wie Kirche stellten keine geschlossenen Größen dar, vielmehr ist von einem mehr oder weniger permanenten Konkurrenzkampf der Angehörigen dieser Gruppen untereinander auszugehen, mit dem sie ihren Einfluss vergrößern und im Rang aufsteigen wollten.

Diese überaus konflikträchtige Situation schuf, wie man sich wohl leicht vorstellen kann, einen hohen Bedarf an Vergewisserung über die Verteilung der Gewichte, die Absichten der Anderen und die allseitige Akzeptanz der bestehenden Verhältnisse. Als Medien für eine solche Vergewisserung aber reichten weder die mündliche Verständigung noch die nur rudimentär entwickelte Schriftlichkeit auch nur annähernd aus.

Die komplexer gewordenen Beziehungen und die gewachsene Notwendigkeit zu Beratung und damit zu persönlichem Kontakt verlangten vielmehr nach Kommunikationsmedien, die den Austausch von Informationen über die bestehenden Verhältnisse beförderten und zugleich als Warnsystem fungieren konnten, wenn sich diese Verhältnisse verschlechtert hatten oder zu verschlechtern drohten. Man muss vielleicht nur mit einem Satz darauf hinweisen, dass wir von einer Gesellschaft sprechen, in der die Gewalt akzeptierter Teil der Ordnung war. Und die brach schnell dann aus, wenn sich jemand unangemessen und das hieß nicht seinem Rang entsprechend behandelt fühlte. Es war mit anderen Worten von wirklich existentieller Bedeutung, möglichst viele Informationen über den Rang der jeweiligen Kommunikationspartner zu bekommen und auch seinerseits über den eigenen Rang zu informieren.⁹

9 Vgl. dazu Fichtenau, Heinrich: *Lebensordnungen des 10. Jahrhunderts: Studien über Denkart und Existenz im einstigen Karolingerreich*, München²1994, hier Kap. 1; zu den Regeln für die Anwendung von Gewalt vgl.

Dies aber machte eine erhebliche Ausweitung der gängigen Medien der Kommunikation geradezu zwingend erforderlich.

Etabliert wurde quasi ein neuer Code, in dem sich über relevante politische Fragen in neuer Weise kommunizieren ließ. Man nutzte nun intensiv die Sprache der Gesten, Gebärden und rituellen Verhaltensmuster, die natürlich auch zuvor nicht gänzlich unbekannt gewesen war. Nun aber entwickelte man komplexere Handlungssequenzen, mit denen differenziertere politische Aussagen gemacht werden konnten. Und man vertraute solchen ‚Aussagen‘ so sehr, dass Entscheidungen in allen zentralen Bereichen des öffentlichen Lebens allein auf diese Weise öffentlich sichtbar und so verbindlich gemacht wurden. Die Öffentlichkeit fungierte als Zeuge für die symbolisch handelnd gegebenen Versprechungen, die ich gleich an Einzelbeispielen vorführen möchte.

Man kann und muss also von einem Medienumbruch sprechen, weil erst seit dem 9. Jahrhundert rituelle Handlungen die Funktion übernahmen, weite Bereiche der bestehenden Ordnung verbindlich zum Ausdruck zu bringen und Verpflichtungen für die Zukunft zu begründen. Man kann direkt von einem Lernprozess sprechen, in dem die Herrschaftsverbände sich die Fähigkeit aneigneten, Rechte und Verpflichtungen durch symbolisches Handeln anzuerkennen, ein Handeln, dem ein gleicher Geltungsanspruch eigen war, wie ein schriftlicher Vertrag ihn hatte.¹⁰

Eine Fülle von neuen Ritualen und rituellen Handlungen verdankt sich dieser Funktion, Ordnungsvorstellungen verbindlich in soziale Praxis umzusetzen. Rituale werden nun in der Tat erfunden oder gemacht, um Ordnung zu stiften und Verpflichtungen zu begründen, wobei die Bauprinzipien solcher rituellen Handlungsmuster relativ einfach sind: Sie stellen einmal *pars pro toto* Handlungen dar: Eine Unterordnung und Dienstverpflichtung wird durch einen symbolischen Dienst an der Tafel als Mundschenk, oder beim Empfang als Zügeldienst sichtbar gemacht – man hält das Pferd und hilft beim Absteigen. So erklärt man verbindlich seine generelle Bereitschaft zu Unterordnung und Dienst.¹¹

Althoff, Gerd: „Regeln der Gewaltanwendung im Mittelalter“, in: Sieferle, Rolf P./Breuninger, Helga (Hrsg.): *Kulturen der Gewalt: Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte*, Frankfurt a.M./New York 1998, S. 154-170.

10 Vgl. dazu Althoff (wie Anm. 1).

11 Vgl. dazu bereits die ältere Kontroverse zwischen Holtzmann, Robert: *Der Kaiser als Marschall des Papstes. Eine Untersuchung zur Geschichte der Beziehungen zwischen Kaiser und Papst im Mittelalter*, (Schriften der Straßburger Wissenschaftlichen Gesellschaft in Heidelberg), Berlin/Leipzig

Die Anerkennung der Gleichrangigkeit dagegen vollzieht sich in anderen, aber ebenfalls festliegenden Formen etwa bei der Begrüßung oder beim gleichzeitigen Betreten des Raumes, im gleichzeitigen Platznehmen oder ähnlichem.¹² Eine Handlung steht symbolisch für das ganze Verhältnis.

Zum anderen werden bereits bekannte Verhaltensmuster durch Transfer in andere Bereiche neuartig genutzt: So ist etwa die Zeichensprache des Sünders und Büßers gegenüber Gott mit seinen vielfältigen Handlungen der Reue und Zerknirschung, wie sie die Kirchenbuße schon der alten Kirche entwickelt hatte, in den politischen Verbänden des Mittelalters in die Felder der Konfliktbeendigung und Unterwerfung oder auch auf das Gebiet der Bitte transferiert worden.¹³ Die Kirche war insgesamt mit ihrem reichen Reservoir an liturgischen und paraliturgischen Gesten und Gebärden ein Generator ritueller Verhaltensmuster erster Ordnung für diese politischen Kräftefelder. Sie hatte dieses Reservoir aber ihrerseits aus dem antiken römischen Staatzeremoniell übernommen, was aber im Mittelalter wohl kaum noch bewusst war.¹⁴

1928 und Eichmann, Eduard: „Das Officium Stratoris et Strepae“, in: *Historische Zeitschrift*, Bd. 142, Oldenburg 1930, S. 16-40; Hack, Achim T.: *Das Empfangszeremoniell bei mittelalterlichen Papst-Kaiser-Treffen*, (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters 18), Köln u.a. 1999, hier S. 504ff.; siehe zuletzt Deutinger, Roman: „Sutri 1155. Missverständnisse um ein Missverständnis“, in: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, Bd. 60, H. 1, München 2004, S. 97-135; Althoff, Gerd/Witthöft, Christiane: „Les services symboliques entre dignité et contrainte“, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Jg. 58, H. 6, 2003, S. 1293-1321.

12 Vgl. bereits Fichtenau (wie Anm. 9), S. 31ff.; Signori, Gabriele: „Umstrittene Stühle. Spätmittelalterliches Kirchengestühl als soziales, politisches und religiöses Kommunikationsmedium“, in: *Zeitschrift für historische Forschung*, Bd. 29, Berlin 2002, S. 183-213; dies.: „Links oder rechts? Zum ‚Platz der Frau‘ in der mittelalterlichen Kirche“, in: Rau, Susanna/Schwerhoff, Gerd (Hrsg.): *Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, (Norm und Struktur 21), Köln 2004, S. 339-382; für die frühe Neuzeit Stollberg-Rilinger (wie Anm. 2).

13 Vgl. dazu Althoff, Gerd: „Das Privileg der *deditio*. Formen gütlicher Konfliktbeendigung in der mittelalterlichen Adelsgesellschaft“, in: Oexle, Otto-Gerhard/Paravicini, Werner (Hrsg.): *Nobilitas. Funktion und Repräsentation des Adels in Alteuropa*, (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 133), Göttingen 1997, S. 27-52; wieder in: ders.: *Spielregeln* (wie Anm. 7), S. 99-125, hier S. 121f.; ders. (wie Anm. 1), hier S. 61ff.; zu Formen und Funktionen des Bittens stellt Claudia Garnier (Münster) gerade eine Habilitationsschrift fertig.

14 Vgl. dazu Alföldi, Andreas: *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt ³1980; Zanker, Paul: *Augustus und die Macht der Bilder*, München ³1997.

Ich möchte die Vielfalt und die charakteristische Darbietung solcher Rituale in der Überlieferung nun mit jeweils wenigen konkreten Beispielen aus wichtigen Feldern vorführen. Ausgewählt habe ich hierzu die Bereiche der rituellen Bitten; der Konfliktbeendigung durch das Ritual der Unterwerfung, den Bereich der symbolischen Dienste, mit denen das Verhältnis der Unterordnung unter einen Höheren zum Ausdruck gebracht wurde; und schließlich den Bereich der Amtseinsetzungen, hier die Königserhebung. Ich hoffe, mit diesen Bereichen den Stellenwert von körperlicher Präsenz, von emotionalen Ausdrucksformen und zugleich die Eigenart ritueller Verhaltensmuster einsichtig machen zu können. Vorweg mache ich noch einmal darauf aufmerksam, dass in so gut wie allen Beschreibungen dieser Rituale die Fiktion eines spontanen Handlungsablaufs erzeugt und die Tatsache vorheriger Vereinbarungen vollständig unterdrückt wird, die aber nichtsdestotrotz anzunehmen sind.

Ich beginne mit den rituellen Bitten, weil es ein Wesenszug konsensualer Herrschaft seit der Karolingerzeit war, Ergebnisse von Verhandlungen, aber auch politischer Auseinandersetzungen, Forderungen, Drohungen und Nötigungen nach gefundenem Konsens oder Kompromiss in der Form von demütiger Bitte und gnädiger Gewährung öffentlich darzubieten, wenn dies irgendwie möglich war.¹⁵ Durch diese Errichtung von Konsensfassaden wahrte man das Gesicht und die Ehre aller Seiten, vor allem aber die der Ranghöchsten.

Für diese Technik gibt es ein sehr frühes Beispiel, welches zugleich zeigt, dass die Herrschaftsverbände bei der Kirche in die Lehre gegangen sein dürften, als es darum ging, komplexere rituelle Aussagen zu konzipieren. Schon beim ersten Treffen eines Karolingerkönigs mit einem Papst passierte nämlich folgendes:

Als der genannte Papst (Stephan) zum Königsgut Ponthion kam, wurde er von König Pippin ehrenvoll empfangen. Und er machte dem König wie dessen Großen viele Geschenke. Am folgenden Tag aber flehte er zusammen mit seinem Klerus, mit Asche auf dem Haupt und einem Büßergewand bekleidet, auf den Boden hin-

15 Althoff, Gerd: „Zur Bedeutung symbolischer Kommunikation für das Verständnis des Mittelalters“, in: *Frühmittelalterliche Studien*, (Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster), Bd. 31, Berlin 1997, S. 370-389, hier S. 375ff.; Koziol, Geoffrey: *Begging Pardon and Favor. Ritual and Political Order in Early Medieval France*, Ithaca/New York 1992; Gawlik, Alfred: „Zur Bedeutung von Intervention und Petition. Beobachtungen zu Urkunden aus der Kanzlei König Heinrichs IV.“, in: Schlögel, Waldemar/Herde, Peter (Hrsg.): *Grundwissenschaften und Geschichte. Festschrift für Peter Acht*, (Münchener Historische Studien. Abteilung Geschichtliche Hilfswissenschaften 15), Kallmünz 1976, S. 73-77.

gestreckt den König an, bei der Barmherzigkeit des allmächtigen Gottes und den Verdiensten der heiligen Apostel Petrus und Paulus, ihn und das römische Volk aus der Hand der Langobarden und des hochmütigen Königs Aistulf durch seine Hilfe zu befreien. Und er wollte sich nicht eher von der Erde erheben, als bis ihm der genannte König Pippin mit seinen Söhnen und den Großen der Franken die Hand reichte und ihn als Zeichen zukünftiger Hilfe und Befreiung von der Erde aufhebe. Da erfüllte Pippin den Willen des Papstes vollständig.¹⁶

Man muss sich die Szene konkret vergegenwärtigen: Der Papst wirft sich öffentlich mitsamt seinem Klerus vor dem Frankenkönig auf den Boden, hat sich hierzu Asche auf das Haupt gestreut und ein Büßergewand angezogen. Er will sich nicht eher wieder erheben, als bis ihm Pippin und die fränkischen Großen die Hand reichen und ihm so vom Boden aufhelfen. Diese Handlung sollte das Versprechen zukünftiger Hilfe gegen die Langobarden symbolisieren. Und Pippin hat dieses Versprechen trotz einiger Widerstände auch tatsächlich gehalten.

Die Szene ist dramatisch ausgestaltet, erscheint in der Durchführung als ausgesprochen emotional – *lacrimabiliter* habe der Papst gebeten –, und ihr Ausgang scheint völlig offen. Dennoch ist es eine Aufführung, mit der eine politische Entscheidung, die zukünftige fränkische Hilfe gegen die Langobarden, öffentlich und verbindlich gemacht wird. Plausibel machen kann man dies nur mit Hilfe anderer Fälle, in denen die Tatsache der Inszenierung solcher Szenen konkret angesprochen wird. Zudem gibt es aber gewissermaßen eine innere Plausibilität, denn es dürfte nicht eben wahrscheinlich sein, dass ein Papst bei einer ersten Begegnung mit einem unbekannten König diesen mit Verhalten wie dem geschilderten überraschte. Eine solche Überraschung wäre nichts anderes als eine Nötigung gewesen, weil sich die Akteure nicht leisten konnten, in der Öffentlichkeit zentrale Handlungsnormen wie Ehre oder Gnade zu verletzen.

Es ist in diesem Fall aber auch überliefert, wie der Papst auf die Idee einer solchen Inszenierung gekommen ist. Papst Stephan hatte im Jahr zuvor in Rom während der Belagerung der Stadt durch die Langobarden zusammen mit Klerus und Volk von Rom Bittprozessionen zu allen römischen Kirchen veranstaltet. Auch hierbei hatte man sich Asche auf das Haupt gestreut und Büßergewänder getragen und so Gott um Hilfe gebeten. In dieser Situation aber war eine Gesandtschaft König

16 Bernhard von Simson (Hrsg.): *Annales Mettenses priores*, (Monumenta Germaniae historica. Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum 10), Hannover 1907, a. 753, S. 44f.

Pippins nach Rom gekommen, die den Papst ins Frankenreich einlud und ihm als die von Gott erflachte Hilfe erschienen sein muss.¹⁷ Also wiederholte er in Ponthion seine Bitte, die nun aber nicht mehr an Gott, sondern an Pippin gerichtet war. Er hatte das Ritual der Bittprozession in den weltlichen Bereich transferiert und sich gewiss zuvor überzeugt, dass er nicht vergeblich bitten würde.

Ich konfrontiere dieses frühe Beispiel einer erfolgreichen Bitte mit einem aus dem endenden 12. Jahrhundert, das ganz ähnliche Einsichten eröffnet. Beim Mainzer Hoffest 1184 trat der Abt von Fulda in der Beratung der Großen vor der Eröffnung des Festes mit der Bitte an Kaiser Friedrich heran, er möge ihm heute die Gunst gewähren, zu seiner Linken sitzen zu dürfen. Er deklarierte dies als altes Recht der fuldischen Äbte, aus dem sie nur seit langer Zeit durch die Kölner Erzbischöfe verdrängt worden seien. Friedrich Barbarossa bat daraufhin den Kölner Erzbischof, diese Bitte zu gewähren und so den Frieden und die Freude des Festes nicht zu stören.¹⁸ Der jedoch reagierte sehr indigniert – verständlicherweise, denn die Sitzordnung bildete schließlich die Rangordnung ab. Er machte in seiner Reaktion vor allem aber deutlich, dass er sich diese Bitte gar nicht anders denn als inszeniert vorstellen konnte. Wie konntet ihr, so fragte er Barbarossa, euch angesichts meiner Verdienste auf eine Intrige einlassen, die mich beschämen soll.¹⁹ Ihm war gar nichts anderes denkbar, als dass diese Bitte zuvor mit dem Herrscher besprochen und von ihm akzeptiert worden war, ehe sie nun in der Öffentlichkeit der Großen vorgetragen wurde.

Genau dies erfahren wir denn auch bei anderen Gelegenheiten: Man hatte vertraulich zu signalisieren, um was man bitten wollte. Wenn die Bereitschaft vorhanden war, die Bitte zu gewähren, inszenierte man dann ein Bittritual, das die vorherigen Absprachen vollständig verbarg. Vor der öffentlichen Inszenierung stand die nicht-öffentliche Vorklärung, weil man sich einen öffentlichen Dissens angesichts sensibler Ehrvorstellungen nicht leisten konnte. Im Falle des Fuldaer Abtes aber hatte man bei der Inszenierung wohl vergessen, auch den von der Bitte Betroffenen, den Kölner Erzbischof zu informieren und sein Einverständnis einzuholen.

17 „Vita Stephani II.“, in: Duchesne, Louis (Hrsg.): *Le Liber Pontificalis. Texte, Introduction et Commentaire*, (Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome 24), 3 Bde., Paris 1886-1957, hier Bd. 1, S. 443f.

18 *Die Chronik Arnolds von Lübeck*, übers. v. Johann C. M. Laurent, (Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit 71), Berlin³ 1940, hier S. 102.

19 Ebd., S. 102ff.

Dass wir mit den Bitritualen einen Bereich fassen, in dem sich das Kräftespiel zwischen König, Adel und Kirche in besonderer Sensibilität beobachten lässt, sei mit der Tatsache belegt, dass in der mittelalterlichen Literatur einschlägige Situationen dramatisiert und ironisiert werden. Auf diese Weise setzen sich die Dichter mit den Spielregeln auseinander, die in der höfischen Kultur beachtet oder auch verletzt wurden. Hierfür nur ein Beispiel: Im Iwein Hartmanns von Aue kommt ein unbekannter Ritter an den Hof des Königs Artus und verlangt, dass ihm eine Bitte gewährt werde, ohne ihren Inhalt konkret zu äußern.²⁰ Die Zeitgenossen wussten, dass hiermit auf eine bestimmte Praxis angespielt wurde: Besondere Vertraute der Herrscher konnten wortlos, etwa mit einem Fußfall, um etwas bitten. Der Herrscher gewährte dies unbesehen, weil er sich sicher sein konnte, dass um nichts Unziemliches gebeten wurde. Man kann so etwas eine Vertrauensdemonstration nennen.

In dem literarischen Beispiel war es nun aber kein besonderer Vertrauter, der bat, sondern ein König Artus unbekannter Ritter. Dennoch stellte Artus die Gewährung der Bitte in Aussicht, verlangte jedoch die Einhaltung der üblichen, und das heißt unterwürfig demütigen Formen. Selbst hierzu war der Ritter jedoch nicht bereit, so dass Artus sich auf die Sache nicht einließ und den Ritter abwies. Nun aber machten ihn seine Paladine darauf aufmerksam, wie sehr sein Prestige dadurch gefährdet würde, dass der Ritter in aller Welt verkünden werde, Artus schlage Bitten ab. So etwas war dem Prestige eines Königs in der Tat abträglich. Daraufhin wird der Ritter zurückgeholt und darf nun seine Bitte ohne demütige Formen vortragen, die Gewährung ist ihm auch so sicher. Der bittet dann dreist um die Königin und zieht in der Tat mit ihr von dannen.

Ich denke, man muss nicht lange kommentieren: Die Ironie zielt auf die Praxis der rituellen Bitten, setzt einige der hierbei geltenden Regeln außer Kraft und zeigt, wohin dies dann führen kann. Hierdurch hat sie gewiss Vergnügen, vielleicht aber auch Nachdenken über eine gängige soziale Praxis erzeugt.

Man kann diesen Punkt zusammenfassend sagen: Bitten und Gewähren wurden Elemente einer sozialen Praxis, die auf gegenseitige Ehrung hin angelegt war. Solche Ehrungen waren durch die Aufwertung von Adel und Kirche als Partner des Königtums adäquate Ausdrucksformen des wechselseitigen Verhältnisses geworden. Die Bitte unterstrich die Macht und Gewalt des Gebetenen; die Gewährung die Bedeutung des

20 Aue, Hartmann von: *Iwein. Text und Übersetzung*, Text der 7. Aufl. v. Georg F. Benecke u.a., Übersetzung u. Nachwort v. Thomas Cramer, Berlin/New York 2001, V. 4579-4587, S. 84.

Bittenden. Deshalb waren die Formen der Bitten in aller Regel demütige und wurden durch expressive Gesten wie Fußfälle unterstützt; man nutzte gleichfalls das Arsenal emotionaler Ausdrucksformen, indem man etwa die Bitte wie die Gewährung unter Tränen praktizierte. So demonstrierte man die wechselseitige Achtung voreinander oder christliche Tugenden wie Milde oder Barmherzigkeit.

Nichtsdestotrotz aber handelte es sich um rituelle Interaktionsformen, die ohne vertrauliche Vorklärung der Angelegenheit nicht benutzt werden durften. Von dieser Bedingung befreite man sich wohl nur in der literarischen Fiktion, was für ein Publikum, das genaue Kenntnisse der geltenden Regeln besaß, besonders interessant gewesen sein dürfte.

Ich schließe an das Gesagte gleich den Friedensschluss, die rituelle Form der Konfliktbeendigung an, die in ihrem Kern in aller Regel eine Bitte um Vergebung aufweist. Auch hier zitiere ich zunächst einige einschlägige Beschreibungen der Zeitgenossen. Im Jahre 1001 belagerte Kaiser Otto III. die Stadt Tivoli in der Nähe Roms, als Folgendes passierte:

Einige Tage später zeigten sich der Bischof Bernward (von Hildesheim) und der Papst vor den Toren der Stadt. Die Bürger nahmen die Diener Gottes bei ihrem Herannahen voll Freude in Empfang und führten sie ehrenvoll in ihre Stadt. Jene aber gaben sich nicht eher zufrieden, als bis sie mit Gottes Hilfe alle zur friedlichen Unterwerfung unter das Gebot des Kaisers gebracht hatten.²¹

In der bewaffneten Auseinandersetzung hatten, so kann man kurz kommentieren, die beiden Vermittler ein gütliches Ende des Konflikts ausgehandelt. Der Bericht geht nämlich wie folgt weiter:

Am anderen Tage kehrten die Bischöfe zum Kaiser zurück, gefolgt von einem denkwürdigen Triumphzug. Denn alle angesehenen Bürger der Stadt folgten ihnen, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, in der Rechten ein Schwert, in der Linken eine Rute tragend, und bewegten sich so zum Palast. Dem Kaiser, so sagten sie, seien sie mit all ihrem Hab und Gut verfallen, nichts ausbedungen, nicht einmal das nackte Leben. Wen er für schuldig halte, möge er mit dem Schwert hinrichten, oder, wenn er Mitleid üben wolle, am Pranger mit Ruten auspeitschen lassen. Wünsche er, dass die Mauern der Stadt dem Erdboden gleichgemacht würden, so wollten sie dies bereitwillig und gern selbst ausführen [...]. Der Kaiser war voll

21 Thangmar: „Leben des heiligen Bernward, Bischofs von Hildesheim“, in: Kallfelz, Hatto (Hrsg.): *Lebensbeschreibungen einiger Bischöfe des 10.-12. Jahrhunderts*, (Freiherr vom Stein Gedächtnisausgabe 22), Darmstadt 1973, S. 272-361, hier S. 317.

des höchsten Lobes für die Friedensstifter, den Papst und Bischof Bernward, und schenkte auf deren Bitten hin den Schuldigen Verzeihung. Man ging zu Rate und fasste einhellig den Beschluss, die Stadt nicht zu zerstören. Die Einwohner wurden wieder in Gnaden vom Kaiser angenommen und eindringlich ermahnt, friedlich zu sein und nicht mehr von ihm abzufallen.²²

Wahrscheinlich muss man zehn oder mehr solcher Beschreibungen gelesen und analysiert haben, um zu erkennen, dass hier eine Aufführung, die Inszenierung eines Rituals geschildert wird. Die Sache lief nämlich immer nach dem gleichen Muster ab: Die Vermittler garantierten die Verzeihung und Versöhnung nach einer angemessenen Genugtuungsleistung, die im zitierten Fall darin bestand, dass sich die angesehenen Bürger der Stadt barfuss und mit Gegenständen, die auf die eigentlich verdienten Strafen wiesen, dem Kaiser unterwarfen. Mit theatralischen Gesten und emotionalen Worten gaben sie dem Herrscher wirklich Genugtuung – nur kam die dann gezeigte Milde nicht als große Überraschung, sondern war Teil der Abmachungen. So zogen beide Konfliktparteien Gewinn aus der Situation. Und genau dies war zuvor fest vereinbart worden und wurde manchmal durch Eide der Vermittler garantiert.²³

Gefunden und eingeführt worden war dieses Ritual aber genau in der Zeit, als Adel und Kirche stärkeren Einfluss auf die Könige auszuüben begannen: in der Karolingerzeit. Im Zuge dieser Einflussnahme verwehrte man den Königen, mit Gegnern umzugehen, wie sie es vordem getan hatten: Sie hatten sie umgebracht oder geblendet und ins Kloster gesteckt.²⁴ An die Stelle herrscherlicher Willkür trat nun ein Ritual, das beiden Seiten garantierte Vorteile brachte, aber auch Leistungen abforderte. Zunächst war dieses Ritual der Unterwerfung eine Form der Konfliktlösung, die man praktizierte, wenn Mitglieder der Königsfamilie und hohe Adlige in Konflikte verwickelt waren, schon am Ende des 10. Jahrhunderts praktizierte man es aber auch bei Städten wie im zitierten Fall.

Dieses Ritual gütlicher Konfliktbeilegung war also die Konsequenz der Neuverteilung der Gewichte im politischen Kräftefeld. Die Mitglieder der Königsverwandtschaft und des hohen Adels verfügten über so mächtige Helfer, Verwandte, Freunde und Lehnsleute, dass sie der kö-

22 Ebd., S. 317ff.

23 Zur Rolle von Vermittlern s. jetzt Kamp, Hermann: *Friedensstifter und Vermittler im Mittelalter*, (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne), Darmstadt 2001.

24 Vgl. dazu Busch, Jörg W.: „Vom Attentat zur Haft. Die Behandlung von Konkurrenten und Opponenten der frühen Karolinger“, in: *Historische Zeitschrift*, Bd. 263, H. 3, Oldenburg 1996, S. 561-589.

niglichen Strafgewalt nicht mehr zugänglich waren.²⁵ So fand man im Medium des Rituals der Unterwerfung die geeignete Ausdrucksweise, die beiden Seiten akzeptabel war: Den Gegnern der Könige wurde die Verzeihung gegen eine entsprechende Genugtuungsleistung sicher in Aussicht gestellt. Dem König nützte die Pose des großmütigen Siegers, die seine Verpflichtung zur *clementia* wirkungsvoll einlöste. Eine andere Option aber hatte er gar nicht, obgleich ihm dies die sich Unterwerfenden in Worten und Handlungen anboten.

War bei den Ritualen der Unterwerfung am Ende von Konflikten eine zumindest temporäre Selbsterniedrigung sehr deutlicher Art gefordert – Barfussgehen, Büßergewand und Fußfall waren für ehrbewusste Adlige gewiss bittere Pillen²⁶ –, so gestaltete man andere rituelle Formen von Unterordnung so geschickt, dass sie in der modernen Forschung lange Zeit ausschließlich als besondere Ehrungen vermerkt wurden. Damit bin ich bei meinem dritten Bereich, den symbolischen Diensten. Es wurde nämlich seit der späten Karolingerzeit auch üblich, die grundsätzliche Unterordnung und Dienstverpflichtung gegenüber einem Herrn dadurch verbindlich zum Ausdruck zu bringen, dass man ihm einen symbolischen Dienst leistete. Bei Königserhebungen etwa übernahmen die Herzöge symbolisch die sog. Hofämter des Mundschenk, Truchsess, Marschalls und Kämmerers. So zeigten die höchsten weltlichen Ränge beim Krönungsmahl eben ihre Unterordnung unter den neuen Herrscher dadurch, dass sie die Festgesellschaft bedienten.

Nicht nur anlässlich der Krönung hören wir jedoch von solchen Diensten. Häufig wird auch erzählt, dass etwa am Pfingstfest bei der herrscherlichen Prozession zum Gottesdienst in eine Kathedrale ein hoher Adliger dem König oder Kaiser das Schwert vorangetragen habe. Zu anderen festlichen Gelegenheiten wird berichtet, dass Adlige die Funktion des Schild- oder Bannerträgers ausfüllten. Erst bei einem Überblick über die bezeugten Fälle wird jedoch erkennbar, dass es sich in solchen Fällen so gut wie immer um Leute handelte, die zuvor Zweifel an ihrer Dienstbereitschaft und Loyalität hatten aufkommen lassen. Diese Zweifel

25 Vgl. dazu Althoff, Gerd: „Recht nach Ansehen der Person. Zum Verhältnis rechtlicher und außerrechtlicher Verfahren der Konfliktbeilegung im Mittelalter“, in: Cordes, Albrecht/Kannowski, Bernd (Hrsg.): *Rechtsbegriffe im Mittelalter*, (Rechtshistorische Reihe 272), Frankfurt a.M. 2002, S. 79-92.

26 Vgl. dazu grundsätzlich Schreiner, Klaus: „Nudis pedibus“. Barfußigkeit als religiöses und politisches Ritual“, in: Althoff, Gerd (Hrsg.): *Formen und Funktionen öffentlicher Kommunikation im Mittelalter*, (Vorträge und Forschungen. Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte 51), Stuttgart 2001, S. 53-124.

wurden also durch den öffentlichen Dienst ausgeräumt, der ein Versprechen zukünftiger Dienstbereitschaft bedeutete, aber die adlige Ehre nicht grundsätzlich verletzte.²⁷

Daher behielt das Tragen von Insignien bis ins Spätmittelalter hin und darüber hinaus seine Bedeutung als symbolische Handlung, die eine grundsätzliche Dienstbereitschaft zum Ausdruck brachte. Die Goldene Bulle von 1356 etwa verwendet viel Raum um darzustellen, welcher der Kurfürsten bei kaiserlichen Prozessionen wo zu gehen und was er zu tragen habe.²⁸ Bei diesen Diensten ist die symbolischen Handlungen zu meist innewohnende Mehrdeutigkeit jedenfalls als eine bewusst in Kauf genommene, wenn nicht gewollte Mehrdeutigkeit zu erkennen: Je nach Perspektive konnte man den Dienst als Zeichen besonderer Hervorhebung oder subtiler Disziplinierung verstehen, und man konnte unterschiedliche Akzente durchaus zulassen. Die grundsätzliche Auffassung, dass mit dem symbolischen Dienst eine allgemeine Verpflichtung zu Dienst ausgedrückt worden war, dürfte jedoch nicht verhandelbar gewesen sein. Aber man hatte Formen gefunden, die weitgehende Rücksicht auf das Ehr- und Rangbewusstsein derjenigen nahmen, die solche Dienste leisteten.

Bestätigend für die hier vorgetragene Deutung der rituellen Handlungen dürfte sein, dass solche Dienste und symbolischen Handlungen genau in dem Moment auf die Tagesordnung kamen, als im 11. Jahrhundert das Verhältnis zwischen Papst und Kaiser grundsätzlich strittig wurde, als die Päpste ihren Vorrang vor den Kaisern durchsetzen wollten. Da machte man die Unterordnung des Kaisers unter den Papst öffentlich etwa dadurch sichtbar, dass der Kaiser dem Papst den Strator-Dienst leistete.²⁹ Er führte das Pferd des Papstes ein Stück am Zügel und hielt ihm dann den Steigbügel beim Absteigen. Genauso symptomatisch war, dass die Kaiser bei persönlichen Begegnungen die Päpste nun mit einem Fußkuss ehrten, dem man allerdings die Bedeutung zuschrieb, er gelte nicht der Person des Papstes, sondern werde aus Ehrerbietung gegenüber Christus gegeben. In der Zeit Friedrich Barbarossas entwickelte sich am Beispiel des Strator-Dienstes ein grundsätzlicher Diskurs über Sinn und Bedeutung solcher symbolischer Handlungen, der beweist, wie

27 Althoff/Witthöft (wie Anm. 11).

28 Zur Bedeutung der symbolischen Handlungen in der Goldenen Bulle s. jetzt Stollberg-Rilinger, Barbara: „Verfassung oder Fest? Die „solemnis curia“ der Goldenen Bulle und ihr Fortleben in der Frühen Neuzeit“, in: Matthäus, Michael (Hrsg.): *Die Kaisermacher: Frankfurt am Main und die Goldene Bulle 1356-1806*, Frankfurt a.M. 2006.

29 Vgl. dazu die Angaben in Anm. 11.

subtil man den im Medium ritueller Handlungen enthaltenen Sinn inzwischen zu deuten vermochte. Barbarossa führte etwa aus, dass man solche Handlungen aus Verpflichtung oder aus Höflichkeit durchführen könnte. Sie ergäben dann einen je unterschiedlichen Sinn, womit er zweifelsohne Recht hatte.³⁰

Nichtsdestotrotz aber war es unklug, aus Höflichkeit Handlungen durchzuführen, die man ganz anders deuten konnte. So ist es kaum zufällig, dass gerade Friedrich Barbarossa bei seinem Friedensschluss mit dem Papst in Venedig, der einer Unterwerfung gleichkam, den Strator-Dienst gleich dreimal öffentlich leisten musste und dem Papst Alexander III. auch auf andere Weise seine Dienstbereitschaft öffentlich zu zeigen hatte und ihm nicht zuletzt mehrfach die Füße küsste.³¹ Man darf ganz sicher sein, dass in den mehrjährigen Verhandlungen, die diesem Friedensschluss vorausgingen, jede einzelne der Genugtuungsleistungen durch symbolisches Handeln festgelegt worden war, auch wenn die zahlreichen Berichte über diesen Frieden hierauf mit keinem Wort eingehen. In ihrer Summe machen diese Handlungen jedenfalls die Unterordnung des Kaisers unter die geistliche Autorität des Papstes überdeutlich und lassen sich keinesfalls mehr als Akte der Höflichkeit verstehen.

Ich komme damit zu meinem letzten Beispielfeld, den rituellen Akten der Königserhebung, die mit der Erwähnung der symbolischen Dienste beim Krönungsmahl, wie sie die Herzöge leisteten, bereits ange-

30 Vgl. dazu die Ausführungen des Geschichtsschreibers von Bosau, Helmold: *Slawenchronik*, hrsg. v. Heinz Stoob, (Freiherr vom Stein Gedächtnisausgabe 19), Darmstadt 1980, hier S. 278: „*Vellem melius instrui, unde mos iste inoleverit, ex benivolentia an ex debito? Si ex benivolentia, nil causari habet dominus papa, si vacillaverit obsequium, quod de arbitrio, non de iure subsistit. Quod si dicitis, quia ex debito primae institutionis haec reverentia debetur principi apostolorum, quid interest inter dexteram strepam et sinistram, dummodo servetur humilitas, et curvetur princeps ad pedes summi pontificis?*“ Siehe dazu zuletzt Deutinger (wie Anm. 11).

31 Vgl. dazu Althoff, Gerd: „Friedrich Barbarossa als Schauspieler? Ein Beitrag zum Verständnis des Friedens von Venedig (1177)“, in: Ehlert, Trude (Hrsg.): *Chevaliers errants, demoiselles et l'Autre. Höfische und nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter. Festschrift für Xenia von Ertzdorff*, (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 644), Göppingen 1998, S. 3-20; s. jetzt auch Laudage, Johannes: „Gewinner und Verlierer des Friedens von Venedig“, in: Weinfurter, Stefan (Hrsg.): *Stauferreich im Wandel. Ordnungsvorstellungen und Politik in der Zeit Friedrich Barbarossas*, (Mittelalter-Forschungen 9), Stuttgart 2002, S. 107-130; Weinfurter, Stefan: „Venedig 1177 – Eine Wende der Barbarossa-Zeit?“, in: ders. (Hrsg.): *Stauferreich im Wandel. Ordnungsvorstellungen und Politik in der Zeit Friedrich Barbarossas*, (Mittelalter-Forschungen 9), Stuttgart 2002, S. 9-25, hier S. 10ff.

sprochen wurden. Natürlich ist eine Königserhebung die erste und unverzichtbare Gelegenheit, das Verhältnis des Erhobenen zu seinen Helfern, Partnern oder Mitträgern der Herrschaft zeichenhaft abzubilden, ihn auf Rechte wie Pflichten durch symbolisches Handeln festzulegen. Man darf daher Änderungen im rituellen Verhalten erwarten, wenn sich in diesem Verhältnis Gewichte verändert haben. Ich versuche, dies an drei Beispielen zu belegen.

Im Jahre 919 suchte der erste sächsische König, Heinrich I., seine Herrschaft auf einem Ausgleich mit den Herzögen zu begründen, nachdem sein Vorgänger sich im Kampf mit diesen erfolglos aufgerieben hatte. Heinrich ließ diesen Herzögen während seiner Königszeit eine weitgehende Unabhängigkeit und ehrte sie sogar durch Freundschaftsbündnisse, die den Rangunterschied einebneten. Diese neue Konzeption fand nun in den symbolischen Handlungen seiner Erhebung wie folgt Ausdruck:

Und als ihm die Salbung nebst dem Diadem von dem Erzbischof, welcher zu jener Zeit Heriger war, angeboten wurde, verschmähte er sie zwar nicht, nahm sie aber auch nicht an. ‚Es genügt mir, vor meinen maiores das voraus zu haben, dass ich König heiße und dazu ernannt worden bin, da es Gottes Gnade und eure Huld so will. Salbung und Krone aber möge Würdigerem als mir zuteil werden; solcher Ehren halten wir uns für unwert.‘ Und es fand solche Rede bei der ganzen Menge Wohlgefallen, sie hoben die Rechte zum Himmel empor und riefen oftmals freudig und laut den Namen des neuen Königs.³²

Der neue Herrscher verzichtete also auf genau die beiden zentralen symbolischen Handlungen, die für das karolingische Königtum bis dahin konstitutiv gewesen waren: auf Salbung und Krönung, weil er sich nicht zu sehr herausheben wollte. Dieser Verzicht wies also auf seine neuen

32 Vgl. „Die Sachsengeschichte des Widukind von Corvey“, in: *Quellen zur Geschichte der sächsischen Kaiserzeit*, (Freiherr vom Stein Gedächtnisausgabe 8), Darmstadt 1971, S. 1-183, hier I, 26, S. 58: „*Cumque ei offerretur unctio cum diademate a summo pontifice, qui eo tempore Hirigerus erat, non sprexit, nec tamen suscepit: ‚Satis‘, inquit, ‚michi est, ut pre maioribus meis rex dicar et designer, divina annuente gratia ac vestra pietate; penes meliores vero nobis unctio et diadema sit: tanto honore nos indignos arbitramur‘. Placuit itaque sermo iste coram universa multitudine, et dextris in caelum levatis nomen novi regis cum clamore valido salutantes frequentabant.*“ Siehe dazu jetzt Keller, Hagen/Althoff, Gerd: *Das Zeitalter der Ottonen*, (Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte 3), Stuttgart 2006, § 8 mit allen weiteren Hinweisen auf die intensive Diskussion dieser Aussagen in der modernen Forschung.

Herrschaftsprinzipien und zeigte, dass es ihm ernst mit dem Neubeginn war.

Rund ein Jahrhundert später, zum Jahre 1024, wird anlässlich der Erhebung des ersten Saliers Konrads II. folgendes berichtet: Auf dem Zug zur Salbung und Krönung, die im Mainzer Dom stattfinden sollte, traten dem neuen König mehrere Menschen mit besonderen Anliegen in den Weg und hielten so den Krönungszug auf. Zunächst ein Bauer der Mainzer Kirche, dann eine Waise, als dritte eine Witwe. Trotz des angeblichen Drängens seiner Fürsten, er dürfe seine Weihe nicht verzögern, ließ sich Konrad II. aufhalten und jedem der drei Gerechtigkeit widerfahren. Wenige Schritte weiter gab es erneut eine Verzögerung, als jemand den König aufhielt mit der Klage, er sei ohne eigene Schuld aus der Heimat verstoßen worden. Diesen ergriff Konrad an der Hand, führte ihn bis an seinen Thron und betraute dort einen seiner Fürsten mit der Regelung der Angelegenheit. Auch diese Probe war nicht die letzte, die Konrad zu bestehen hatte. In der Kirche richtete Erzbischof Aribio von Mainz eine lange Ansprache an den König und wurde zum Schluss sehr konkret:

Jetzt aber, Herr König, bittet die ganze heilige Kirche mit uns um deine Huld für alle, die bisher gegen dich gefehlt und durch irgendwelche Beleidigungen deine Huld verloren haben. Zu ihnen gehört der edle Herr Otto, der dich beleidigt hat. Für ihn und alle anderen erbitten wir deine Milde, verzeih ihnen um der Liebe Gottes Willen, die heute einen neuen Menschen aus dir gemacht hat [...].³³

Die Reaktion des Königs war emotional und heftig:

Während dieser Ansprache seufzte der König ergriffen von Erbarmen und vergoss unsägliche Tränen. Dann gewährte er allen Verzeihung, wie es Bischöfe, Herzöge und alles Volk verlangten, für

33 Vgl. dazu Wipo: „Taten Kaiser Konrads II.“, bearb. v. Werner Trillmich, in: *Quellen des 9. und 11. Jahrhunderts zur Geschichte der Hamburgischen Kirche und des Reiches*, (Freiherr vom Stein Gedächtnisausgabe 11), Darmstadt² 1973, S. 507-613, hier Kap. 3, S. 548ff.: „*Et nunc, domne rex, omnis sancta ecclesia nobiscum rogat gratiam tuam perdidit. Ex quibus est unus Otto nomine, vir nobilis, qui te offendebat; pro illo et reliquis omnibus clementiam tuam oramus, ut illis dimittas pro caritate Dei, quae te hodie in virum alterum mutavit [...]*.“ Siehe dazu Wolfram, Herwig: *Konrad II. (990-1039). Kaiser dreier Reiche*, München 2000, S. 66ff.

das, was sie an ihm gefehlt hatten. Beim Anblick der offensichtlichen Milde des Königs weinten alle vor Freude.³⁴

All diese Proben kamen für den neuen König wohl kaum überraschend. Wir haben es vielmehr mit Inszenierungen zu tun, durch die dem neuen König Gelegenheit gegeben wurde, unter Beweis zu stellen, dass er die Herrschertugenden der *iustitia*, *clementia* und *misericordia* als verbindlich für seine Amtsführung ansah. Dies stellte er handelnd unter Beweis und verpflichtete sich damit für die Zukunft. Die emotionalen Ausdrucksformen bewiesen, wie durchdrungen er von dieser Verpflichtung war.

Man konnte aber auch ganz anders inszenieren. Als ein gutes Jahrhundert später, 1152, Friedrich Barbarossa zum König erhoben wurde, warf sich ihm ein Ministeriale, der in Ungnade gefallen war, im Moment der Krönung in der Kirche zu Füßen und bat um Verzeihung. Friedrich ließ diesen jedoch liegen und erklärte den Umstehenden, dass er jenen nicht auf Grund von Hass, sondern aus Gerechtigkeitsliebe von seiner Huld ausgeschlossen und deshalb nichts zurückzunehmen habe. Der Gewährsmann lobt diese Haltung ausdrücklich, der *rigor iustitiae*, die unachgiebige Rechtswahrung sei in der Tat dem *vitium remissionis*, dem Fehler des Vergebens vorzuziehen, fügt er als Kommentar an.³⁵ Diese

34 Ebd., S. 550: „*In hoc sermone rex misericordia motus ingemuit et ultra, quam credi possit, effluebat in lacrimis. Deinde, sicut episcopi et duces cum universo populo flagitabant, omnibus, quod adversus illum deliquerant, dimisit. Hoc omnis populos grante suscipiebat. Omnes manifesta pietate regis prae gaudio plorabant [...]*.“

35 Vgl. Bischof Otto von Freising und Rahewin: *Die Taten Friedrichs oder richtiger Cronica*, hrsg. v. Franz-Josef Schmale, (Freiherr vom Stein Gedächtnisausgabe 17), Darmstadt 1965, II, 3, S. 286ff.: „*Nec pretereundum estimo, quod, dum finito unctionis sacramento diadema sibi imponeretur, quidam de ministris eius, qui pro quibusdam excessibus gravibus a gratia sua adhuc privati sequestratus fuerat, circa mediam ecclesiam ad pedes ipsius se proiecit, sperans ob presentis diei alacritatem eius se animum a rigore iustitiae emollire posse. Ipse vero mentem in priori severitate retinens et tamquam fixus manens constantie sue omnibus nobis non parvum dedit indicium, dicens non ex odio, sed iustitiae intuitu illum gratia sua exclusum fuisse. Nec etiam sine admiratione plurimum, quod virum iuvenem, tamquam senis indutum animo, tanta flectere a rigoris virtute ad remissionis vitium non potuit gloria.*“ Siehe dazu Görich, Knut: *Die Ehre Friedrich Barbarossas. Kommunikation, Konflikt und politisches Handeln im 12. Jahrhundert*, (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne), Darmstadt 2001, S. 211f.; Broekmann, Theo: *Rigor iustitiae. Ritual- und Konfliktstruktur im normannisch-staufischen Süden*, (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne), Münster 2003 (Diss.), S. 108ff.

neue Hierarchie der Königstugenden lässt sich auch an vielen anderen Stellen beobachten, so dass es einigermaßen wahrscheinlich ist, dass man diese Einschätzung hier in symbolische Handlungen umgesetzt, also auch diese Szene inszeniert hat. Man kann sich natürlich fragen, wie man den Ministerialen dazu brachte, mitzuspielen. Es ist jedoch kein Einzelfall, dass in den Ritualen auch unangenehme und wenig ehrenvolle Rollen gespielt wurden. Man darf von erheblichem Druck ausgehen, durch den in solchen Fällen die Bereitschaft mitzuspielen erreicht wurde.

Die angeführten Beispielfelder sollen und müssen ausreichen, eine Vorstellung von einem bisher eher übersehenen Medienumbruch im Mittelalter zu geben: Er vollzog sich durch die Nutzung von Körperinszenierungen zur Darstellung politischer Verhältnisse. Seine Ursache liegt in einer Neuverteilung der Gewichte im politischen Kräftefeld, wie sie durch die Usurpation des Königsthrones von Seiten der Karolinger nötig geworden war. Diese erhöhten die dringend benötigte Legitimation und Akzeptanz ihrer Herrschaft, indem sie den wichtigsten Helfern aus Adel und Kirche mehr Einfluss und Partnerschaft einzuräumen versprachen. Diese Versprechungen aber mussten zum Ausdruck gebracht werden. Das leisteten etwa Formeln in den Königsurkunden, die den *consensus fidelium* und das Gewicht der Getreuen beschworen. Doch wer las und verstand Königsurkunden. Dies werden die Könige auch in mündlichen Unterhandlungen versprochen haben, doch welche Bindungskraft hatten mündliche Versprechungen nicht-öffentlicher Art?

Daher erscheint es nur folgerichtig, dass man verstärkt dazu überging, das neue Verhältnis öffentlich zu zeigen und symbolisch handelnd Versprechungen zu machen und Verpflichtungen einzugehen. Die geradezu galoppierende Ritualisierung der öffentlichen Kommunikation, die seit dem 9. Jahrhundert zu beobachten ist, spricht sehr dafür, dass die Bindekraft symbolischen Handelns als Verpflichtungsbegründung nun als ausreichend angesehen wurde, um Ordnung zu etablieren. Aus dieser Funktion der bindenden Wirkung erklären sich wohl auch die Theatralik und Dramatik vieler Inszenierungen, die sich gerade emotionaler Ausdrucksformen von der tränenreichen Zerknirschung bis zur überschwänglichen Freude bedienten, um die Ernsthaftigkeit des Gezeigten zu unterstreichen.³⁶ Die Bindung an Versprechungen, die man feierlich,

36 Vgl. dazu Althoff, Gerd: „Empörung, Tränen, Zerknirschung. ‚Emotionen‘ in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters“, in: *Frühmittelalterliche Studien*, (Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster), Bd. 30, Berlin 1996, S. 60-79; wieder in: ders.: *Spiegelregeln* (wie Anm. 7), S. 258-281.

freiwillig und in emotionalen Formen symbolisch handelnd gemacht hatte, war gewiss hoch.

Von der Leistungskraft dieser Art von Kommunikation war man jedenfalls so überzeugt, dass sie für Jahrhunderte in den politischen Kräftefeldern dominant blieb, auch wenn sie seit dem 12. Jahrhundert zunehmend mit dem Medium der Schriftlichkeit verbunden wurde. Man hatte wohl die Erfahrung gemacht, dass symbolische Handlungen allein nicht ausreichten, alle Details zu regeln. Die zweifellos größere Präzision in Einzelfragen, die man mittels schriftlicher Abmachungen erreichen konnte, hat jedoch nicht dazu geführt, dass die öffentlichen Aufführungen obsolet und funktionslos geworden wären. Dies verdanken sie wohl ihrer suggestiven Kraft und Wirkung. Diese Tatsache wird noch durch die Forschungen zur frühen Neuzeit auf breiter Front bestätigt.³⁷ Aber das wäre ein neues Thema.

Ich möchte jedoch zum Schluss direkt in die Gegenwart springen und die Frage nach der Vergleichbarkeit des Vorgeführten mit modernen Erscheinungen wenigstens ansprechen.

Seit einigen Jahren (wird von) der Politik(wissenschaft) wie (von) der Medienwissenschaft auf einen fundamentalen Wandel im politischen Inszenierungsgeschehen hingewiesen, von dem es heißt, dass er nicht [...] auf die Darstellung der Politik beschränkt bleibe, sondern die Politikprozesse selbst verändere. So ist von einer ‚Transformation des Politischen‘ die Rede, von einer Verdrängung der Rhetorik durch die Optik als Schlüsseltechnik politischer Persuasion, schließlich gar vom Ende des auf Diskussion und Argumentation begründeten liberalen Politikmodells im Gefolge des Wandels von einer logozentrischen zu einer ikonozentrischen politischen Kultur.³⁸

37 Vgl. dazu Stollberg-Rilinger, Barbara: „Zeremoniell als politisches Verfahren. Rangordnung und Rangstreit als Strukturmerkmale des frühneuzeitlichen Reichstags“, in: Kunisch, Johannes (Hrsg.): *Neue Studien zur frühneuzeitlichen Rechtsgeschichte*, (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 19), Berlin 1997, S. 97-132; dies.: „Knien vor Gott – Knien vor dem Kaiser. Zum Ritualwandel im Konfessionskonflikt“, in: Althoff, Gerd (Hrsg.): *Zeichen – Rituale – Werte. Symbolische Kommunikation vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution*, (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 3), Münster 2004, S. 501-533; dies. (wie Anm. 2).

38 Vgl. Münkler, Herfried: „Theatralisierung der Politik“, in: Früchtel, Josef/Zimmermann, Jörg (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimension eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt a.M. 2001, S. 144-163, hier S. 144.

Dies war ein Zitat aus einer neueren Arbeit des Politikwissenschaftlers Herfried Münkler, der neben anderen diese Problematik unter dem Titel „Theatralisierung der Politik“ behandelt hat, die ja in der Tat nicht zu übersehen ist.³⁹ Einen auf den ersten Blick sehr ähnlichen Vorgang aber habe ich gerade für das Mittelalter beschrieben. Ihnen dürfte die Ähnlichkeit, die viele meiner Beispiele mit berühmten Szenen der modernen Politik hatten, sei es mit dem Kniefall Willy Brandts in Warschau, sei es mit Privateinladungen von Reagan, Gorbatschow und Kohl in der Vorbereitung der deutschen Vereinigung, bereits aufgefallen sein. Man könnte unzählige andere Beispiele nennen.

Im Mittelalter wie in der Gegenwart griff bzw. greift man also in der Politik zum Mittel der symbolischen Handlung und machte sich ihre Leistungskraft zunutze. Im Mittelalter waren es die komplexer gewordenen Verhältnisse im Kräfterdreieck Königtum, Adel und Kirche, die nach ständiger Bestätigung in ritueller Kommunikation verlangten. Was aber verursacht die auf den ersten Blick vergleichbare Theatralisierung der Politik in der Gegenwart? Die Frage kann ich eigentlich nur an die richten, die sich mit der Gegenwart beschäftigen.

Mein Beitrag zu einer Antwort wäre aber folgender: Wahrscheinlich sind es nicht zuletzt die Bildmedien und die ihnen eigenen Gesetze, die Rhetorik, Diskurs und Argumentation zurückdrängen und nach der symbolisch verdichteten Szene verlangen, die in Sekunden das ausdrückt, was diskursiv zu erläutern Stunden erfordern würde. Münkler jedenfalls meint dies und sieht hierin nicht nur, wie andere vor ihm, einen Verlust an Qualität, die die Demokratie in ihrer Substanz betreffe, sondern fordert, man müsse sich auf diese neuen Gegebenheiten einstellen und der Bevölkerung „eine Fähigkeit des analytischen Lesens der Bilder“, wie sie die neuen Bildmedien ausstrahlen, vermitteln.⁴⁰

Ich weiß nicht, ob dies die Lösung ist. Eine symbolische *pars pro toto* Handlung kann man nicht so analysieren, dass etwa ein exakter Verpflichtungshorizont erkennbar würde, der mit dieser Handlung eingegangen wurde. Das war im Mittelalter nicht anders als heute. Zu was verpflichtet sich denn zum Beispiel der Politiker, der sich filmen lässt beim interessierten Besuch in einer Firma für Nanotechnologie oder bei einem

39 Vgl. etwa Meyer, Thomas: *Die Inszenierung des Scheins: Voraussetzungen und Folgen symbolischer Politik*, Frankfurt a.M. 1992; ders. u.a. (Hrsg.): *Die Inszenierung des Politischen: zur Theatralität von Mediendiskursen*, Wiesbaden 2000; ders.: *Mediokratie: die Kolonisierung der Politik durch das Mediensystem*, Frankfurt a.M. 2001.

40 Münkler (wie Anm. 38), S. 144.

Vortrag über das Waldsterben? Er suggeriert, dass diese Themen sein Interesse finden und bei ihm in guten Händen sind. Mit der symbolischen Handlung hat er sich gerade nicht im Detail festgelegt, sondern nur eine sehr generelle Aussage mit seiner Handlung gemacht, und auch die eigentlich nur angedeutet.

Im Mittelalter hat man, wie ich zu zeigen versucht habe, vergleichbaren symbolischen Handlungen sehr vertraut und darauf gesetzt, dass sie Verpflichtungen stifteten, die im Einzelfall zukünftig bindend wären. Doch ist man häufig eines Besseren belehrt worden und hat nicht zuletzt deshalb der Schrift im Laufe der Zeit den Vorzug eingeräumt. Wir sollten diese Erfahrung nicht vergessen und deshalb nicht auf eine kompetentere Analyse der Bilder setzen, die uns wohl nicht gelingen wird, weil symbolischen Aussagen die angesprochene Unschärfe eben nicht genommen werden kann.

Überdies sollten wir einen deutlichen Unterschied zwischen Mittelalter und Moderne bedenken, der darin besteht, dass die lebenden Bilder der Rituale im Mittelalter in face to face Kommunikation aufgeführt wurden und man sich häufig zuvor über den Sinn des Aufgeführten verständigt hatte. So gut wie alle waren also in einem weiteren Sinne Akteure. Dies schuf doch wohl eine andere Verbindlichkeit als sie Fernsehbilder gegenüber anonymem Zuschauer begründen können.

Symbolische Handlungen zielen jedenfalls auf und klären Grundsätzliches. Sie bedürfen der Konkretion, dies in komplexen Gesellschaften gewiss noch mehr als in einfachen. Daher ist in unserer Gesellschaft noch viel dringlicher als in vormodernen zu fordern, dass wir uns mit einer ikonozentrischen politischen Kultur nicht abfinden dürfen, sondern auf zeitaufwendigen Diskursen zu bestehen haben. Denn so nötig die Reduktion von Komplexität ist, so gefährlich ist eine Komplexitätsreduktionsfiktion, wie sie symbolische Handlungen suggerieren.

GUNDOLF WINTER

MEDIALER BILDERSTURM – EVOLUTIONÄRE UND REVOLUTIONÄRE ASPEKTE

Der Bildersturm, der im Zusammenhang mit den neuen Medien und speziell mit den neuen Bildern immer wieder heraufbeschworen wird, scheint zunächst und auf den ersten Blick Ergebnis der Bilderflut zu sein: Ein Überangebot an Bildern umgibt uns, dringt auf uns ein, droht uns zu überwältigen. Wir sind der Flut ausgeliefert, beherrschen nicht mehr die Zugänge, können den Strom der Bilder in unsere Körper nicht mehr kanalisieren, wollen dies wohl auch nicht, jedenfalls schalten wir den Strom nicht ab, bleiben im Gegenteil – auch bildlich – möglichst online.¹

Aus dieser Perspektive ist der Bildersturm ein zunächst quantitativ begründetes Ereignis. Die Bilder bestürmen uns, und aufgrund der unüberschaubaren Menge an Bildern sowie aufgrund der scheinbaren Undifferenziertheit und Gleichartigkeit der elektronischen Bildpräsentationen können wir gar nicht umhin, zu verdrängen, dass wir es optisch tatsächlich mit Bildern zu tun haben. Die schiere Masse der Bilder und – in deren optischer Konsequenz – die zunehmende Medialisierung der Lebenswelt hindert uns daran zu fragen, ob das solcherart Wahrgenommene überhaupt bildlich vermittelt, als Bild zu verstehen sei und, weitergehend, was wir für Bilder halten bzw. was für Bilder wir als Bilder wahrnehmen.²

Dadurch, dass wir diese Fragen aber nicht mehr stellen, dass vielmehr Angebot und Konsum von Bildern regieren, wird – so die These – das Bild als Bild, und das heißt als quasi autonome Instanz, zunehmend zerstört. Insofern scheint der immer wieder ausgerufenen Wende zum

1 Zu Flut und Macht der neuen Bilder siehe Mitchell, W.J. Thomas: *Picture Theorie. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.

2 Doch man muss fragen, vielleicht auch im Sinne Odo Marquards: „Wie viel Bild kann man bei einem Bild weglassen, ohne dass es aufhört ein Bild zu sein?“, siehe Marquard, Odo: *Hans Blumenberg – Entlastung vom Absoluten*, in: *DU*, H. 11, 1991, S. 25.

Bild, zum Bild als medialem Leitwert der Informationsgesellschaft,³ ein ikonoklastischer Zug innezuwohnen, ein selbst zerstörerischer Impuls, der dahingehend erläutert werden kann, dass offenbar dort, wo alles zum Bild gerät, wo Wirklichkeit sich bildförmig konstituiert, die Differenz von Ikonischem und Anikonischem gestrichen wird, das Bild selbst zu verschwinden droht. Das Ende des Bildes wird dadurch erreicht, dass alles sich bildförmig präsentiert, wobei der ikonoklastische Zug konkret in der „Reduktion des Visuellen auf optische Reize“ liegt und damit in der Zerstörung des autonom optischen zugunsten des allgemein technischen Aspekts von Sichtbarkeit.⁴

Dementsprechend haben wir es neben dem quantitativ begründeten Ereignis „Bildersturm“ auch mit einem qualitativ relevanten Ereignis zu tun, wobei nachfolgend die qualitativ relevanten Aspekte des Bildersturms, d.h. die veränderte Valenz der Bilder – vor allem der Kunstbilder – in der Diskussion, ob der gegenwärtige Medienumbruch revolutionäre oder evolutionäre Züge trägt, von Belang sein werden. Was diese veränderte Valenz des Kunstbildes angeht, so weiß man zwar durch Sensationsnachrichten vom Kunstmarkt, was Bilder wert sein können, mit ihrer Valenz als Bild hat dies freilich nichts zu tun. Da hat sich längst eingebürgert, dass wir Kunstbilder so wahrnehmen, wie wir alles andere visuell Angebotene wahrnehmen bzw. wahrzunehmen lernen, nämlich unterschiedslos, indifferent. Nicht dass wir keine Unterschiede ausmachen könnten, wenn wir Kunstbilder denn wirklich sähen, aber wir sehen sie ja (fast) nie im Original, sondern (fast) nur medialisiert. Medialisiert verlieren sie ihre bildliche Eigenart und erhalten stattdessen die Imprägnierung des jeweils medialisierenden Mediums.⁵ Freilich passierte diese In-Besitznahme des Kunstbildes durch das informationelle nicht erst in letzter Zeit, sondern dazu gab es eine längere Vorgeschichte in den optischen Reproduktionstechniken, d.h. in den traditionell-graphischen, vor

-
- 3 Zum Iconic Turn siehe Mitchell, W.J. Thomas: „The Pictorial Turn“, in: Kravagna, Christian (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15ff.; Boehm, Gottfried: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 13ff.
 - 4 Zum Verschwinden der Bilder in der Wirklichkeit bzw. zu ihrer ‚Gefahrenlage‘ siehe Marquard, Odo: „Aesthetica und Anaesthetica“, in: ders.: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn u.a. 1989, S. 11ff.
 - 5 Zur Problematik der Medialisierung von Kunst am Beispiel des Fernsehens siehe Winter, Gundolf u.a. (Hrsg.): *Die Kunstsendung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953-1985)*, Bd. 1: Geschichte – Typologie – Ästhetik, Potsdam 2000, S. 219ff., S. 335ff. u. S. 379ff.

allem aber in den modern-mechanischen und erst dann in den elektronischen Verfahren.⁶

Infolgedessen sind unsere Vorstellungen vom Kunst-Bild immer schon durch die jeweils medialisierenden Medien vorstrukturiert, sehen wir z.B. Skulpturen aus dem Blickwinkel von Alinari, Architekturen mit den Augen des Marburger Index und die Malerei mit den Blickreichungen der Verlagshäuser E.A. Seemann in Leipzig oder Bruckmann in München. Heute sind es vor allem die Fernsehanstalten, durch deren visuelle Prägungen die Konventionalisierung von Bildlichkeit und Blick bis zur Unsichtbarkeit sich vollendet, d.h. sich auf eine scheinbar absichtslose Abbildlichkeit reduziert.⁷ Damit scheint auch hier das Bild als Bild am Ende, erscheinen nur noch die Techniken und Verfahren visueller Repräsentation zukunfts- und entwicklungsfähig. Eine ganz eigene und eigensinnige Medialisierung des Kunstbildes, die mit der neuesten, digitalen und interaktiven Errungenschaft argumentiert, sei als – visuelles – Dokument des medialen Bildersturms vorangestellt.⁸

Den Wunschtraum des Kunstmalers Conti aus Lessings Emilia Galotti, „unmittelbar mit den Augen malen“⁹ zu können, d.h. ohne den Weg über die Hand und den Pinsel, erfüllten sich Joachim Sauter und Dirk Lüsebrink videoteknisch in ihrem Film „Der Zerseher“ von 1992. Doch entpuppt sich diese Erfüllung zugleich als radikaler Entzug, da die dem Blick eingeräumte Möglichkeit, direkt zu malen, offenbar nur unter der Bedingung einer gleichzeitigen Zerstörung von Bildlichkeit zugestanden scheint.

6 Siehe hierzu Wyss, Beat: „Der Weg zur Welt im Kopf. Eine Kunstgeschichte der Medien – fast-forward“, in: Ausstellungskatalog: *Realität – Ausdruck – Medium*, Karlsruhe 1995.

7 Vgl. Winter, Gundolf: „Bilderstreit oder Bildverdrängung? Zur Krise des Bildlichen im Zeitalter der digitalen Medien“, in: ders. u.a. (wie Anm. 5), S. 447ff.

8 Gemeint ist die Videodokumentation von Joachim Sauters und Dirk Lüsebrinks Installation, *Der Zerseher*, von 1992; vgl. Winter, Gundolf: „Das Bild zwischen Medium und Kunst“, in: Spielmann, Yvonne/Winter, Gundolf (Hrsg.): *Bild-Medium Kunst*, München 1999, S. 24f.

9 Lessing, Gotthold Ephraim: „Emilia Galotti“, 1. Aufzug, Vierter Auftritt, in: *Lessings Werke*, hrsg. v. Kurt Wölfel, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1967, S. 405.



Abb. 1: Giovanni Francesco Caroto, *Knabe mit Kinderzeichnung*, um 1520, 37 x 29 cm, Museo di Castelveccchio, Verona.

Ausgangspunkt für die ikonoklastische Blickmalerei ist zunächst ein Bildnis des veroneser Malers Giovanni Francesco Caroto¹⁰ (Abb. 1), das einen Knaben mit einer Zeichnung zeigt, und das nun – in Folge elektronischer Impulse, die durch die Blickbewegung des Betrachters ausgelöst werden – verändert, verwandelt und letztlich zerstört wird. Schon das Beispiel, an dem die neue Wahrnehmung demonstriert wird, scheint programmatisch, gilt doch Carotos Porträt eines Knaben, der eine eigene Zeichnung präsentiert, als das erste Bild der Kunstgeschichte, in das eine Kinderzeichnung, vielleicht ein eigenes Produkt des Jungen und vielleicht sogar sein Selbstbildnis – als Bild ins Bild hineingenommen wurde. Der gemalte Junge war selbst aktiv, wie die Zeichnung zeigt, und kommt auch als solcher ins Bild. In vergleichbarer Weise soll nun auch der Betrachter, selbst aktiv, sich in das Bild einmalen, ebenfalls als Maler tätig ein weiteres Bild liefern. Und in gleicher Weise werden durch andere selbst aktive Betrachter immer weitere, andere und neue Bilder entstehen.

Um der Möglichkeit solcher Direkteinschreibung wegen wurde das Kunstbild zunächst medialisiert, d.h. verfügbar gemacht, nämlich auf das

10 Siehe dazu Wittmann, Barbara: „Der gemalte Witz: Carotos ‚Knabe mit Kinderzeichnung‘“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. L, Wien 1998, S. 185ff.

hin sich entwickelt hat und als autonome Bildlichkeit bis in die 1960er Jahre des 20. Jahrhunderts Geltung beanspruchen konnte.¹³ Insofern erweist sich der „Zerseher“ auf den zweiten Blick dann doch als bilderstürmerisches Dokument, da es ihm ja um die Beurteilung von Bildlichkeit und Bildern zu tun ist, insofern das eine durch die vielen anderen ersetzt wird und damit ein qualitativ begründetes Ereignis vorliegt. Dabei treffen konkurrierende Bildvorstellungen aufeinander, die sich bekämpfen, wobei der Streit gegebenenfalls – wie wir gesehen haben – auch gewaltsam ausgetragen werden kann.

Solcherart als bilderstürmerisches Dokument vorgestellt, sollte der „Zerseher“ eigentlich nur zur visuellen Einleitung dienen für die Frage nach den evolutionären und revolutionären Aspekten des medialen Bildersturms, d.h. als Symptom oder Symbol jenes Medienumbruchs, um dessen Beschreibung und Erfassung das Forschungskolleg Medienumbrüche sich bemüht. Wie evolutionär ist der mediale Bildersturm? Wie revolutionär ist sein Auftreten, seine Intention? Lassen sich in der gegenwärtigen Auseinandersetzung um die Bild- und Medienwissenschaft Tendenzen einer evolutionären oder einer revolutionären Lesart des Medienumbruchs ausmachen? Und mit welchem Bildbegriff operieren eigentlich diejenigen, die den Bildersturm und den Medienumbruch als evolutionären oder als revolutionären Prozess auslegen? Eine kurze – und hier kontrastiv eingesetzte – Rückbesinnung auf historische Bilderstreitereien, d.h. auf den historischen Bildersturm, kann vielleicht ein Modell abgeben, um diesen Fragestellungen und den polaren Konzepten der Evolutionäre und der Revolutionäre nachzugehen.¹⁴

Ich beziehe mich zunächst noch einmal auf Lüsebrink/Sauter, und ihren „Zerseher“. Versteht man den „Zerseher“ als bilderstürmerische Gegenüberstellung zwischen dem alten, hoch verehrten, ja zur Ikone stilisierten Kunstbild auf der einen Seite und den vielen, sich stetig verändernden, sich medial transformierenden, sich gegenseitig auch relativierenden Medienbildern auf der anderen Seite, so hat man dieser Video-Arbeit bzw. Installation bereits die historisch belegte Gegenüberstellung

13 Vgl. Belting, Hans: „Echte Bilder und falsche Körper – Irrtümer über die Zukunft des Menschen“, in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 350ff., hier S. 352-356.

14 Zum byzantinischen Bilderstreit siehe Ostrogorsky, Georg: *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreits*, Amsterdam 1964; Bredekamp, Horst: *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt a.M. 1975; Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S.164ff.

von Ikonophilen und Ikonoklasten unterlegt. D.h. wir haben die Gegenüberstellung derer, die das Kunstbild verehren (die Ikonophilen), und derer, die sich gegen die Verehrung der Kunstbilder richten (die Ikonoklasten), wiewohl diese (die Ikonoklasten) – damals wie heute – ihre Bilderstörung offensichtlich selbst aus ikonophilen Gründen betrieben bzw. betreiben, weil sie ja letztlich selbst von der Macht der Bilder überzeugt waren (sind), sie deshalb so heftig bekämpften (und bekämpfen); wobei die Ikonoklasten in der historisch komplizierten Auseinandersetzung, die bekanntlich 726 mit dem vom byzantinischen Kaiser Leo III. ausgesprochenen Bilderverbot ihren Anfang nahm, schließlich selbst ein Bild, nur ein Bild, nämlich die „vera ikon“, als verehrungswürdigen und zugleich immateriellen Gegenstand anerkannten.¹⁵ Offensichtlich sind auch die heutigen Ikonoklasten, die Medien-Ikonoklasten (des „Zersehers“) in vergleichbarer Weise von der Macht des Kunstbildes bewegt; nur so kann man sich ihre zerstörerischen Impulse erklären.

Jedoch scheinen sich in einer eigenwilligen, gleichwohl auffälligen Art und Weise im neuen medialen Bildersturm die Positionen der Ikonophilen und der Ikonoklasten, zumindest was die evolutionären und die revolutionären Aspekte ihres Bildbegriffs betrifft, umgekehrt zu haben. Während im historischen Bilderstreit der byzantinischen Tradition eher die Ikonophilen als die Evolutionäre bezeichnet werden können, die Ikonophilen jedenfalls diejenigen waren, die, weil sie Bilder verehrten, durchaus unterschiedliche Bilder verehren konnten, also die Potenz unterschiedlicher Bildkonzepte anerkannten, traten die Ikonoklasten als Revolutionäre auf, als diejenigen, die die vielen Bilder zerstörten, um letztlich nur das eine Bild, die „vera ikon“ zu verehren, und damit einen Bildtypus, der eben geradezu anti-evolutionär als gleich bleibend, heilig, nicht auslegbar aufgefasst worden ist.

Während also ehemals die evolutionären Ikonophilen und die revolutionären Ikonoklasten aufeinander trafen, scheinen sich im heutigen Bildersturm eher die revolutionären Ikonophilen und die evolutionären Ikonoklasten gegenüberzustehen. Jedenfalls suchen die Medien-Ikonoklasten, die das Kunstbild zerstören, dieses Kunstbild als Ikone auszuweisen, ja in gewisser Weise als Ikone zu denunzieren, seine evolutio-

15 Jede Partei hatte so ihr Bild bzw. ihre Bilder, so dass „die Gegner der Ikonophilen über ihre eigenen Bilder verfügen, und zwar über andere Bilder als diejenigen, welche die triumphierende Orthodoxie unter dem Banner der Ikonophilie versammelt“; Mondzain, Marie-José: „Krieg der Bilder, Krise des Urteils: die byzantinische Moderne“, in: Belting, Hans u.a. (Hrsg.): *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000, S. 250.

näre Potenz zu negieren und seine Macht zu zerstören, indem sie umgekehrt das Moment der steten Veränderung im Sinne der Evolution im Medienbild lokalisieren, die evolutionäre Potenz folglich den neuen Bildern zusprechen wollen. Und sie tun dies bezeichnenderweise vor allem deshalb, weil die neuen Bilder technisch-apparativ aus einer Entwicklung, einem Fortschritt, einer Evolution hervorgegangen sind, die dann im einzelnen medienarchäologisch rekonstruiert und abgeleitet wird.¹⁶

Umgekehrt lässt sich beobachten, dass diejenigen, die das traditionelle Kunstbild favorisieren, die für die Macht des Kunstbildes gegenüber den Medienbildern plädieren – ohne es recht zu wollen oder zu bemerken, und ich schließe mich da durchaus ein –, zu revolutionären Ikonophilen geworden sind, jedenfalls zu solchen Ikonophilen, die die Alterität des Kunstbildes auch jenseits kunsthistorisch-evolutionärer Ableitungen behaupten und eben diese – ikonengleiche – Alterität des Kunstbildes zwar nicht gewaltsam, aber doch mit radikalem/revolutionärem Impetus postulieren.

Ich will diese – zugegebenermaßen etwas gewaltsam zugerichtete – Lesart des medialen Bildersturms und die neue Rolle der revolutionären Ikonophilen und der evolutionären Ikonoklasten noch ein wenig weiter verfolgen, indem ich im Folgenden die neuen Medienbilder im Verständnis von Jonathan Crary als prototypisch für den Bildbegriff eines evolutionären Ikonoklasten befragen werde und dem gegenüber selbst Partei ergreife als revolutionär/radikal Ikonophiler, um an einem Kunstbild, exemplarisch an Gian Lorenzo Berninis Büsten des Scipione Borghese, dessen Bildmacht zu begründen und dessen Alterität aufzuzeigen. In dieser Gegenüberstellung erscheint dann auch konkretisiert, was Hans Belting als Kennzeichen unseres alltäglichen Bildgebrauchs festgestellt und kritisch kommentiert hat: „Es kann kaum überraschen, dass sich Bilder in der Informationsgesellschaft, als die wir uns verstehen, auf ihren Wert als Information reduzieren.“ Dem entsprechend scheinen sich Bildfragen

auf den einzigen Aspekt zu beschränken, wie wir Bilder als Träger von Informationen technologisch und wissenschaftstheoretisch optimieren können. Dabei ist immer von dem Wissen die Rede, das in den Bildern übertragen wird, während das Wissen um Bilder, ihren Nutzen, ihre Probleme, ihre Möglichkeiten außer Betracht bleibt.¹⁷

16 Mit dem erfolgreichsten Konzept tut dies Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Basel 1996.

17 Belting (wie Anm. 13), S. 353.

Eine solche Engführung und einseitige Funktionalisierung des Bildlichen könne aber in keiner Weise dem Sinnpotential der Bilder gerecht werden, das sie in ihrer langen Geschichte eindrucksvoll aufgebaut haben. Deshalb die Bilderfrage aktuell vor allem als Frage nach den Möglichkeiten von Bestimmung und Gewichtung von Bildlichkeit zu stellen wäre, letztlich also nach differenter Bildlichkeit zu fragen ist.

Die Beantwortung dieser Frage setzt freilich voraus, wozu heute in der Medien-, aber auch zum Teil in der Kunstwissenschaft immer weniger Bereitschaft besteht, nämlich die konkrete Auseinandersetzung mit dem Bild zu suchen, die mühselige Arbeit am Bild aufzunehmen. Freilich scheint die schwindende Bereitschaft dann wiederum gerechtfertigt, wenn allgemeine kulturwissenschaftliche Fragestellungen – wie die zu den Formen der Wahrnehmung und den Wahrnehmungsbedingungen – die lästige Auseinandersetzung mit dem konkret Wahrgenommenen überhaupt überflüssig machen. Jedenfalls gelang es z.B. Jonathan Crary mit seinem Erfolgsbuch „Techniken des Betrachters“ eine Bildgeschichte des 19. Jahrhunderts vorzulegen, die bekanntlich ohne Kunstbilder, allein mit Bildern von optischen Demonstrationen auskommt.¹⁸

Crary geht es bei seiner Bestimmung des Betrachters bzw. des Betrachtens nicht um die Repräsentationen oder Darstellungsformen selbst, sondern um „das Feld der Kräfte und Regeln, innerhalb dessen die Wahrnehmung stattfindet“¹⁹, deren modi, die sich für ihn in besonderer Weise in den optischen Geräten materialisieren: Camera obscura und Stereoskop werden so zu Symptomen bzw. Symbolen für Wahrnehmungsformen und akzentuieren eine Geschichte des Sehens, die sich zunehmend anstelle einer Geschichte des Zu-Sehenden, also der optischen Realisierungen etabliert. Von der Arbeit des Auges am Bild befreit, untersucht man stattdessen das Sehen, diskursanalytisch und apparativ, in historischer oder anthropologischer Hinsicht.

Nicht dass die Legitimation und der Sinn solcher Fragestellungen im Zusammenhang der Untersuchung von Werken der Kunst relativiert oder gar bestritten werden soll. Im Gegenteil, Crarys Arbeiten öffnen entscheidende Einblicke in die Prägungen des Betrachters beim Sehen, es werden die dispositiven Strukturen deutlich, die Wahrnehmung auf sehr unterschiedliche Weise steuern. Allerdings gibt zu denken, dass Crary

18 Zur Auseinandersetzung mit Crarys Sichtweisen siehe Dobbe, Martina: „Apparat-Dispositiv-Bild“, in: Bippus, Elke/Sick, André (Hrsg.): *Industrialisierung und Technologisierung von Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld 2005, S. 18ff.

19 Crary (wie Anm. 16), S. 17.

zwar das Betrachten überaus differenziert im Hinblick auf die Struktur seiner Prägungen darstellt, dabei aber jene Strukturen, die eine Prägung des Betrachters durch das Zu-Betrachtende selbst veranlassen, unberücksichtigt lässt. Crary hat sicherlich recht, wenn er schreibt, „dass die Geschichte des Betrachters genauso wenig auf die sich verändernden technischen und mechanischen Praktiken wie auf die veränderten Formen der Kunstwerke und visuellen Repräsentationen reduziert werden (kann)“²⁰, was aber nicht dazu führen darf, dass bei der Bestimmung dispositiver Strukturen des Betrachters auf Kunstwerke und visuelle Repräsentationen überhaupt verzichtet wird. Denn entscheidende Unterschiede in der dispositiven Struktur des Betrachtens gehen von der Bildlichkeit der Bildmedien selbst aus, sollten folglich auch bei der Analyse von Bildern Berücksichtigung finden, nicht zuletzt um die technisch-dispositiven und die gestalterisch-konzeptuellen Anteile von Bildlichkeit verifizieren zu können.

Das Bildmedium, das im Folgenden etwas genauer unter die Lupe genommen werden soll, ist das Bildmedium der Skulptur, das „dreidimensionale Bild“,²¹ das sich vielleicht besser zu einem Bilderstreit eignet als das in den Bild- und Medienwissenschaften so beliebte Bildmedium des Tafelbildes, das durchaus in seinem angemessenen Machtanspruch auf Bildlichkeit und – damit verbunden – deren fälschlicher Weise reklamiertes Dispositiv, die Zentralperspektive, zu relativieren dringend notwendig wäre.²² Tatsächlich haben auch Architektur und Skulptur ihre Bildlichkeit, sind sie Bildmedien, was sich bei der Skulptur oder Plastik bereits an der deutschen Begrifflichkeit festmachen lässt, insofern für Skulptur oder Plastik der Begriff Bildhauerei steht und Bildhauer die Berufsbezeichnung desjenigen ist, der das Bild in eine wie immer auch geartete Materialität einprägt oder aus ihr hervorholt. Das Bild des Bildhauers ist folglich kein Tafelbild, etwas Begrenztes, eine so und nicht anders gegebene Fläche, bedeckt mit Farben und Formen in einer bestimmten Anordnung²³, sondern etwas Virtuelles, das sich im Prozess der

20 Crary (wie Anm. 16), S. 19f.

21 Skulptur soll hier gezielt im Hinblick auf Fragen zur Bildlichkeit betrachtet werden.

22 Zur Tradition einer Gleichsetzung von Bild und Tafelbild siehe Winter (wie Anm. 8), S. 15ff.

23 Um hier Maurice Denis berühmte Bild-Definition zu variieren, dass ein Bild „vor allem eine glatte, mit Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Fläche (sei), ehe es ein Schlachtröss, einen weiblichen Akt oder eine Anekdote (darstelle)“; Rewald, John: *Von van Gogh bis Gauguin. Die Geschichte des Nachimpressionismus*, Köln 1987, S. 343.

künstlerischen Arbeit am materiell Körperlichen als anschauliche Sinn-einheit herausstellt. Und erst das ist das Bild der Kunstmedien, das nicht nur ist, sondern sich herstellt, sich entwickelt aus der Interaktion von Medium und Form als eine eigene Weise optisch anschaulichen Sinns.

Insofern wären im Zusammenhang mit der Frage nach dem Bild auch die anderen Kunstmedien stärker in den Blick zu nehmen, wären ihre dispositiven Strukturen zu befragen, um so ihren Bildstatus im Rahmen der Frage nach differenter Bildlichkeit zu diskutieren. Was nachfolgend am Beispiel der Skulptur geschehen soll, wobei es 1. um eine Auseinandersetzung mit dem Medium der Skulptur in Abgrenzung von und in Bezugnahme auf Bildliches gehen wird, um dann 2. dessen Status als Bild im Rahmen von Skulptur genauer bestimmen zu können. Skulptur und Bild geraten dadurch in einen Zusammenhang, der zumindest deshalb nicht ganz unproblematisch scheint, weil Skulptur und Bild normalerweise polar positioniert sind. Seit Herder den Objektcharakter der Skulptur bzw. Objektivität als ihre Wesensbestimmung betont hat, „Eine Bildsäule kann ich umfassen, dass ich vor ihr knie, ihr Freund und Gespieler werden, sie ist gegenwärtig, sie ist da“²⁴, bestimmt Faktizität das Wesen von Skulptur. Der Objektcharakter, das Faktische von Skulptur, gehörte freilich immer schon zur kategorialen Bestimmung des Mediums. Die Begründung lieferte der Tastsinn, konkret die Hand, die Werke der Skulptur fassen kann und sie solcherart begreift. Was ich anfasse, ist konkret vorhanden, existiert, und zwar in der Weise, wie ich den Gegenstand tastend als diesen begreife. Die Augen können sich täuschen, die Hand nicht.

Ohne auf diese, natürlich in der Paragone-Literatur immer wieder verhandelte Kontroverse mit ihren Auswirkungen auf die beteiligten Kunstgattungen eingehen zu wollen, sei zunächst durchaus zugestanden, dass Gegenständliches primär mit dem Tastsinn erfasst wird, eben das Faktische von Formen. Dieses Erfassen erfolgt freilich Punkt für Punkt, Form für Form, d.h. im Einzelnen und nacheinander. Was ich so erfahre, ist folglich die „Daseinsform“ der Gegebenheiten von Skulptur; was ich tastend aber nicht erfahren kann, ist deren Verhältnis zueinander, d.h. ihr konkreter, so und nicht anders bestimmter Zusammenhang, den Adolf von Hildebrand ihre „Wirkungsform“ genannt hat:²⁵ Tastend beziehe ich

24 Herder, Johann Gottfried: „Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pymalions bildendem Träume“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, hrsg. v. Bernhard Suphan, Hildesheim 1967, S. 17.

25 Zu „Daseinsform“ und Wirkungsform siehe Hildebrand, Adolf von: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* [1893], Straßburg ⁹1918, S. 16f.;

die jeweiligen Formen auf ihre Gegenständlichkeit, z.B. geformten Stein auf die motivische Vorgabe, z.B. bewegtes Bein;²⁶ insofern hat man es bei Skulptur durchaus mit Faktischem zu tun, kann man Bildwerke anfassen, sind sie völlig real;²⁷ was aber nur die eine Seite ist, da man sie als Gesamtheit nur sehend wirklich zu erfassen vermag, d.h. im Verhältnis der Teile zueinander, in ihren Ansätzen, Bewegungen, Proportionen, d.h. in ihrem formfigürlichen Kontext.

Die Visualität ist folglich entscheidend, sie muss als transformierende hinzutreten, denn sie ermöglicht erst das Erfassen des Faktischen als Bild und damit eine Differenzierung zwischen Gegenständen als visuellen Repräsentationen und künstlerischen Gegenständen als gestalteter Visualität. Auch im Medium der Skulptur spielt demnach das Visuelle, und hier als mögliches Bildliches, eine entscheidende Rolle, wie ja auch die Wiederkehr des sehenden Erfassens in den anderen Bildmedien dessen prominenten Part als *cantus firmus* im Konzert der Bild-Medien erweist. Darüber hinaus liefert das Optische und in diesem Sinne Bildliche eines skulpturalen, aber natürlich auch gemalten Kunstobjekts die Voraussetzung zur Unterscheidung von solchen Objekten bzw. ‚visuellen Repräsentationen‘ (im Sinne Crarys), die möglicherweise keine Kunst sind oder sein wollen.

Diese bildspezifischen Unterscheidungen sollen nachfolgend an Hand von Beispielen aus dem Genre des Menschenbildes, konkret der Portraitbüste, näher erläutert werden, einer Bildgattung, mit der wir es ja schon beim „Zerseher“ zu tun hatten. In diesem Zusammenhang möchte ich ein Verfahren vorstellen, mit dem man Skulpturen und – darin eingeschlossen – Portraitbüsten mechanisch herstellen kann, die Fotoskulptur (Abb. 3-4).²⁸

vgl. dazu Dobbe, Martina: „Wie man Skulpturen aufnehmen soll. Konzepte und Kategorien der kunstreproduzierenden Photographie“, in: Winter u.a. (wie Anm. 5), S. 31ff.

26 Vgl. als Resümee Winter, Gundolf u.a. (Hrsg.): *Medium Skulptur: Zwischen Körper und Bild*, in: *Skulptur und Virtualität*, München 2005, S. 12.

27 „Wir müssen sie anzutasten glauben und fühlen, wie sie sich unter unseren Händen erwärmt“, Herder, Johann Gottfried: „Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl“, in: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 24), S. 88.

28 Die Auseinandersetzung mit der Fotoskulptur und nachfolgend den Bernini-Büsten des Scipione Borghese gehen auf eine frühere Arbeit zurück, die unter dem Titel: *Medium Skulptur: Zwischen Körper und Bild* in dem Band *Skulptur und Virtualität* publiziert worden ist (vgl. Anm. 26).



Abb. 3 u. 4: Fotoskulptur in Biskuit, Napoleon III. und seine Gemahlin Eugénie, Höhe ca. 11 cm

Damit ist jene Form zweckgebundener Fotografie gemeint, in welcher die zweidimensionale Bildlichkeit der Fotografie in den Raum erweitert, dreidimensional und damit körperhaft ausgewiesen, d.h. als Skulptur realisiert wird. Erfinder dieser quasi mechanischen Bildnerei ist der französische Bildhauer Francois Willème de Marnihac, der 1862 auf seine Erfindung ein Patent erhielt.²⁹ Seit 1864 wird Willèmes Erfindung kommentiert, wobei eine der frühen Beschreibungen von Theophile Gautier stammt. In seinem am 4. Januar 1864 im „Moniteur universel“ erschienen Bericht äußert Gautier sich begeistert über den, so würde man heute sagen, photorealistischen Realismus der neuen Skulpturen. Diese Form der Wiedergabe musste natürlich um so mehr überzeugen, als sie an

29 Zu Willème de Marnihac und zur Geschichte der Fotoskulptur siehe Kuchinka, Eduard: *Die Photoplastik. Herstellung photographischer Skulpturen und Reliefs und ähnliche Verfahren*, Halle 1926; Drost, Wolfgang: „La Photosculpture entre Art industriel et Artisanat. La Réussite de François Willème (1830-1905)“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 127, Paris 1985, S. 113ff.; Beckmann, Angelika: „Fotoskulptur. Überlegungen zu einem Bildmedium des 19. Jahrhunderts“, in: Reynaud, Françoise u.a. (Hrsg.): *Fotogeschichte*, Jg. 11, H. 39, 1991, S. 3ff.; Sorel, Philippe: „Photosculpture – the Fortunes of a Sculptural Process based on Photography“, in: *Paris in 3D. From Stereoscopy to Virtual Reality 1850-2000*, Paris 2000, S. 8ff.

einem Gegenstand begegnete, bei dem es angeblich immer schon darum zu tun war, Vorgegebenes in naturidentischer Weise zu wiederholen, dem Portrait.³⁰

Um die dispositive Struktur der Fotoskulptur zu beschreiben, empfiehlt es sich, Willèmes Atelier genauer zu betrachten, da es im Hinblick auf die spezifischen, räumlichen und technischen Anforderungen der Fotoskulptur hin entworfen worden war (Abb. 5).³¹

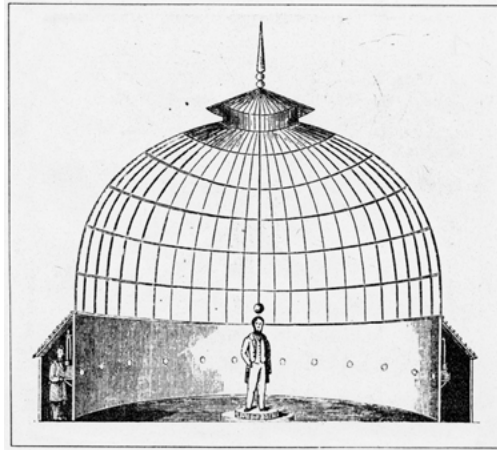


Abb. 5: Atelier Willème, Schemazeichnung

Das Atelier bestand aus einem kreisförmigen Raum von 10 m Durchmesser, der von einer Glaskuppel bekrönt war. Von der Laterne der Glaskuppel fiel ein Bleilicht auf den Mittelpunkt des Raumes, der wiederum von einem runden Holzsockel besetzt war, auf dem das Modell Platz nahm. In der nicht sehr hohen Wand des Raumes waren 24 kreisförmige Öffnungen ausgespart, durch welche die 24 Kameraobjektive auf die Mitte des kreisrunden Raumes, also auf das Modell ausgerichtet waren. Die Kameras hinter der Wand befanden sich in einem Gang, der um den ganzen Raum herumführte und auch als Dunkelkammer genutzt wurde. Der runde Holzsockel, auf dem das Modell platziert wurde, hatte – wie schon der Raum – 24 Unterteilungen, die mit den 24 Kameras und ihren Glasplatten korrespondierten. Auf ein bestimmtes Zeichen hin wurden alle 24

30 Théophile Gautier im Feuilleton des „Moniteur Universel“ vom 04.01.1864.

31 Siehe Drost, Wolfgang: „Die Photoskulptur zwischen Kunst und Industrie“, in: ders: *Recherchen eines Dilettanten zur Kunst und Literatur. Vom Manierismus bis zum ‚fin de siècle‘*, Siegen 2005, S. 371ff.

Platten zugleich belichtet, sodass man 24 Aufnahmen gleichzeitig und von verschiedenen Gesichtspunkten aus erhielt.³²

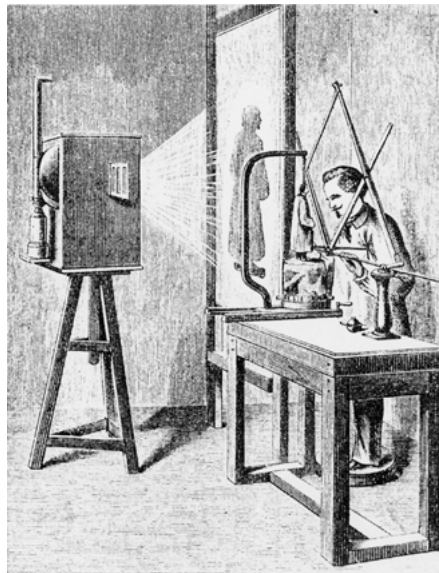


Abb. 6: Reproduktion der Fotoskulptur mit dem Storchenschnabel

Diese Aufnahmen wurden dann mit einer Projektionseinrichtung vergrößert und mittels eines Pantographen auf eine zylindrisch geformte Tonmasse übertragen (Abb. 6). Dabei zeichnete das eine Ende des Pantographen, an dem zwei Männer tätig waren, die Konturen der nun vergrößerten Fotografie nach, während das zweite Ende diese Konturen mittels eines Messers in eine zylindrische Tonmasse einritzte. Fotografie um Fotografie wurde so – auf ihre Umrisse aufgelöst – in den Tonkörper übertragen, bis schließlich alle 24 Ansichten aus der Fläche ins Kubische übertragen waren und damit ein Rundum, eine nach allen Seiten hin gleichmäßig durchgeführte Reproduktion erreicht war. Allerdings war zunächst nur eine Rohform fertig, die überarbeitet und in einem zweiten Arbeitsgang, also mit weiteren Aufnahmen und deren Übertragung differenziert werden musste. Die fertige Tonform wurde dann in Gips abgegossen, wobei von dieser Gipsform beliebig viele Reproduktionen gemacht werden konnten.

³² Zur Aufnahmetechnik siehe Drost (wie Anm. 31), S. 374.

Der springende Punkt bei der Fotoskulptur ist offenbar der Übergang von der Fläche zum Körper, vom Flächenbild zum Objekt. Sprinkend deshalb, weil hier gleichsam mechanisch eine Überführung vom Zweidimensionalen ins Dreidimensionale erfolgt, so dass das mechanische ‚Sehen‘ der fotografischen Bildherstellung (im schwarzen Kasten) im mechanischen ‚Ertasten‘ dreidimensionaler Körper durch den Pantographen weitergeführt wird. Demnach bestimmt das Abtasten und mechanische Überführen das Ergebnis der Fotoskulptur, bei der sich entsprechend weder eine Akzentuierung, noch ein Absetzen oder Innehalten, d.h. kein in irgendeiner Weise gestaltender Eingriff, auch keine Störung feststellen lässt. Folglich zeigt sich auch keine medial vermittelte Bildlichkeit, sondern diese wird im Gegenteil als Abbildlichkeit blind exekutiert. Zwar könnten die Grate und Risse, die zunächst noch sichtbar sind (Abb. 7-9), Bildgrenzen im Sinne von Einzelbildern dokumentieren, könnten sich solcherart Bilder in das Medium der Tonmasse einschreiben, aber diese sind ja anscheinend nicht gewollt, sondern werden als Fehlstellen verstanden, die in der Überarbeitung korrigiert werden. Offenbar soll es keine Bilder von etwas in etwas geben, keine Repräsentation, sondern es soll das Bild als Abbild funktionieren.³³



Abb. 7-9: François Willème, Drei Büsten einer jungen Frau, zusammengesetzt aus 48 Eichentäfelchen der fotografierten Profilansichten des Models

33 Demgegenüber werden diese ‚Fehler‘ bei einer Neuaufnahme der Fotoskulptur mit den neuesten technischen Errungenschaften durch Karin Sander geradezu herausgestellt, um die „ikonische Differenz“ deutlich werden zu lassen.

In dieser Weise aber verfehlt die Fotoskulptur Bildlichkeit in der besonderen Geltung der Bildlichkeit von Skulptur, da sie den Einbildungsprozess als visuelles Ereignis unterschlägt und damit die „ikonische Differenz“³⁴ unterläuft. Genauso wie die Fotoskulptur die Skulptur in ihrem besonderen Status verfehlt, da sie allein durch die Formung als Daseinsform, nicht auch durch ihre Formung als Wirkungsform realisiert wird. Dementsprechend kann man sich den Objekten der Fotoskulptur nähern oder sich von ihnen entfernen, kann sich um sie herum bewegen usw., ohne dass in irgendeiner Weise das Verhalten des Betrachters von der Skulptur her geregelt, eingeschränkt oder erweitert würde. Genau dies aber bestimmt wesentlich die dispositive Struktur von Skulptur, dass sie den Betrachter anweist, wie er die Skulptur, aus welcher Entfernung, in welcher Höhe und von welchen Blickpunkten aus er sie zu betrachten hat; wobei die Anweisung durch die Skulptur wesentlich von ihrer Inszenierung als Bild abhängt, ihren Vorgaben für die Transformation des faktisch gegebenen Kubischen in die Gestaltung des fiktiv Bildlichen³⁵. Wird ein solcher vom Bildlichen der Skulptur veranlasster Blick- oder Standpunkt nicht gegeben, verliert Betrachtung ihren konkreten Ort, wird sie zum Objekt: Das Artefakt erscheint als Fakt und ist als dieses dem Betrachter aufgegeben, ohne doch selbst eine Antwort, einen Sinn anbieten zu können. Genau darin liegt aber der Unterschied zu jenen plastischen (Portrait-)Darstellungen, die mehr sein wollen als visuelle Repräsentationen, nämlich Kunstwerke, was bereits Gautier bei seiner Beschreibung der Fotoskulptur anmerkt. Denn um den so exakt wiedergegebenen Portraits Leben einzuhauchen, bedürfe es – so Gautier – des künstlerischen Genies.³⁶

Berninis Büste des „Scipione Borghese“ (Abb. 10) kann man vielleicht unter solche künstlerisch genialen Werke zählen. Sie entstand 1632 als Auftragsarbeit für den Baberini Papst Urban VIII und befindet sich in der Villa Borghese.³⁷

34 Zur ikonischen Differenz siehe Boehm (wie Anm. 3), S. 29ff.; Müller, Axel: *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick*, München 1997.

35 „Damit bestimmt die Anordnung der Figur den Standpunkt, aus dem sie gesehen werden will“, Hildebrand (wie Anm. 25), S. 69.

36 Vgl. Gautier (wie Anm. 30).

37 Zu Größe, Maßen usw. siehe Faldi, Italo: *Galleria Borghese. Le sculture dal secolo XVI als XIX*, Rom 1954, Kat.-Nr. 36, S. 37ff.; Wittkower, Rudolf: *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1966, Kat.-Nr. 31, S. 199f.; Winter, Gundolf: *Zwischen Individualität und Idealität. Die Bildnisbüste. Studien zum Thema, Medium, Form und Entwicklungsgeschichte*, Stuttgart 1984, S. 177ff.



Abb. 10: Gian Lorenzo Bernini, Scipione Borghese, 2. Version, 1632, Marmor, 99,1 cm, Rom, Galleria Borghese

Wir sehen die 78 cm hohe Marmorbüste, sehen das fein-knittrige Kostüm, den offenen Kragen, den herum geworfenen Kopf, den geöffneten Mund und das schräg auf dem Kopf sitzende Birett³⁸, wobei die Momentaneität und unmittelbare Präsenz der Figur sofort gefangen nehmen. Doch resultiert diese Form des situationalen Erfassens der Büste weniger aus ihrer akzessorischen Oberflächenbildung als vielmehr aus der sehr nachdrücklichen Äquivalenz von motivisch Akzessorischem und formaler Struktur. So kann man in der Büste, auch wenn sie das Aussehen eines konkret bekleideten Oberkörpers besitzt, gleichwohl eine geometrische oder stereometrische Grundform erkennen, die sich aus zwei Segmentbögen zusammensetzt. Dementsprechend findet sich auch eine horizontale Schnitlinie, allerdings nach unten verrutscht, sodass sie die Büste weniger systematisch strukturiert, als dies aufgrund der Kreuzung mit dem vertikalen Saum der Knopfleiste zu erwarten gewesen wäre.

38 Vierkantige, gesteierte, mit drei bogenförmigen Aufsätzen versehene Kopfbedeckung.

Gleichwohl spielt die akzessorische Oberflächenbildung für die Wahrnehmung der Büste die entscheidende Rolle, tastbare Materialität, die den Nachvollzug des plastisch erfahrbaren Einzelnen mit der Hand provoziert, momentan, beweglich, sich ausbreitend. Dagegen richtet sich der Kopf auf, selbstbewusst, aus der Achse gewendet, dabei von den ausgebreitet fleischlichen Bereichen auf die Mittelachse, also auf Nase, Bart mit Mund und Augen hin zusammengefasst. Schließlich das Birett, das, auf dem Kopf leicht verrutscht, den Abschluss bildet. In dieser Weise nehmen wir verschiedene Motive wahr, denotieren unterschiedliche Materialitäten und Formungen, die sich in ihrer tastbar-deutlichen Oberflächenausbildung jeweils spezifisch ausweisen: Fleisch, Stoff, die Haare, die Knöpfe. Fleisch und Stoff erweisen sich als unterschiedliche Formungen von Materialität, die sich in der Spezifizierung von physiognomischen Einzelheiten als Gesicht und in der Konkretisierung von Falten und Knopfformen als Mozzetta³⁹ gegenständlich in Besitz nehmen.

Bis hierher haben wir es mit der konkreten Wiedergabe des Vorgegebenen, Fleisch oder Stoff, in einer anderen Materialität zu tun, erkennen wir die Vorgabe, zeigt sie sich im Anderen des Marmors exponiert. Wir sehen ‚tastend‘ einzelne Motive, wir sehen auch einen Körper, aber wir erkennen keinen Menschen. Dieser, Scipione Borghese, wird erst dann wahrgenommen, wenn wir den Prozess der Bildlichkeit des Skulpturalen, und damit das „fernsichtig“ zu Sehende im „Nahsichtigen“ – um wieder die Begrifflichkeit Adolf von Hildebrands zu verwenden – konkret nachvollziehen.⁴⁰ Und genau von hier an trennen sich dann die Wege, die Portraitbüsten einschlagen können, führen sie entweder zu Werken im Sinne von visueller Repräsentation oder zu solchen im Sinne von künstlerischer Invention. Letzteren, den Weg der Bildwerdung, d.h. der Umwandlung der faktischen Gegebenheiten des Portraitierten in sein unverwechselbares Bild kann man nur bei Scipione nachvollziehen, nicht bei Napoleon III. und auch nicht bei seiner Gemahlin Eugénie (Abb. 3-4); denn nur in Berninis Darstellung werden die infolge eines gleichsam tastenden Sehens erfahrenen Formen nicht als disparate Motive wahrgenommen, sehen wir auch weniger die einzelnen Teile (trotz der materiellen Differenzen bzw. großen Unterschiede), sondern vermögen wir optisch einen Zusammenhang herzustellen, der folglich nicht vom Motivischen aus, natürlich-funktional erfolgt, sondern der gestaltet und damit bildlich vermittelt ist. Dieser Zusammenhang kommt aber in dem Maße

39 Ein bis zum Ellenbogen verkürzter Mantel, vorn geknöpft.

40 Hildebrand (wie Anm. 25), S. 7.

deutlicher in den Blick, wie wir zunehmend von einem tastenden zu einem sehenden Sehen übergehen, von einer nahsichtigen zu einer fernsichtigen Wahrnehmungsweise und dabei von einer gleichsam mit der Hand betriebenen zu einer von den Augen dominierten Analyse fortschreiten.

Das Fernsichtige und damit der Prozess der Bildwerdung beginnt z.B. auf der (vom Betrachter aus gesehen) linken Büstenseite mit Formandeutungen, den zunächst unregelmäßig erscheinenden Fältelungen, die sich zu Formverläufen verdichten und schließlich eine klare Faltenform ausbilden, die dann von der Schulter aus leicht gebogen nach unten fällt. Von dieser Falte zweigt eine weitere rundbogenförmig ab, die gleichfalls nach unten verläuft, um dann in Höhe der breitgelagerten Horizontalfalte wieder nach oben rechts und zur Schulter hin zurück- und auszulaufen. Im Hinblick auf diese korbbogenartige Faltenform und den sie vorbereitenden Steg sind auch die übrigen Formationen angeordnet, die abfolgenden Schrägen links oder die nach oben versetzt gegenläufigen rechts. Sie leiten zur Kragenform über, welche motivisch die Korbbogenform wiederholt und optisch festhält, so dass die gegen diese dominante Faltenform nach links hin verschobene, aber formal gleiche Form des Kopfes unmittelbar ins Auge fällt, was dann durch den Schlussakzent des Biretts, das auf die Vertikalachse, also die Knopfleiste und die damit in Zusammenhang stehende korbbogenartige Formfigur zurückverweist, bestätigt wird.

Die beiden anderen Seiten des Biretts nehmen wieder die Bogenform auf, so dass sich alle Teile als aus einer Idee gewonnen, einem „concetto“ verpflichtet darstellen, entwickelt eben aus jener korbbogenartigen Form, welche als Formfindung die Bildlichkeit und damit die Anschaubarkeit der Büste als Deutung bzw. den dreidimensionalen Körper als Bildidee eines bestimmten Menschen allererst ermöglicht. Das fiktive Sich-Zusammenfinden der unterschiedlichen Gegebenheiten des Faktischen zu einem Ganzen, das dieses Ganze nicht ist, sondern sich als dieses allein optisch in Besitz nimmt, Bildlichkeit realisiert, bestimmt ein Einbildungsverfahren, das solcherart in den verschiedenen Bildmedien dem Prozess von Bildlichkeit zugrunde liegt, d.h. sowohl in Gemälden, Bildern im üblichen Sinn, als auch bei Skulpturen oder Architekturen. In seiner Weise eines sehr besonderen Zusammenspiels von Bildlichkeit und Körper hat dann Bernini beim „Scipione Borghese“ das ‚mediale Gewicht‘ von Skulptur, indem er das Faktische ikonisierte und das Ikoni-sche faktifizierte, als ein Zugleich von Körper und Bild darüber hinaus exemplarisch ausgewiesen.

Der Unterschied zu Willèmes Fotoskulpturen ist deutlich. Bei seinen Büsten bleibt allein das Motivische des Körperlichen optisch entscheidend, ergeben sich keine, aus der plastischen Materialität oder motivischen Faktizität heraus weiterführenden oder übergreifenden Formbezüge, die dem Dargestellten eine neue Ansichtigkeit oder gar imaginäre Existenz verleihen würden: Der Oberkörper bleibt ein in ein modisches Kostüm gekleideter Oberkörper, der Kragen aktuelles Accessoire, der Kopf der leicht aufgerichtete einer extravaganten Dame bzw. eines vornehmen Herrn, so dass wir es hier jeweils mit dem Abbild eines in dieser Weise konkret Vorgegebenen zu tun haben, einer Wiedergabe, aber sicher keiner Deutung einer Person. Bernini gelingt dagegen eine Deutung dadurch, dass er das Faktische mit dem Bildlichen zu einer unlöslichen Einheit verbindet, indem er „aus Wahrheit (Faktischem) und Lüge (Virtuellem) ein Drittes bildet (ein Bild), dessen erborgtes Dasein uns bezaubert“.⁴¹

Wie stark diese Bildlichkeit an (fast) identischem Motivmaterial das Wesen des Portraitierten zu verändern vermag, kann wiederum an Berninis Scipione-Portrait erfahren werden. Natürlich war die Fotoskulptur nicht nur wegen der technischen Vereinfachungen, sondern auch wegen der Möglichkeit mechanischer Vervielfältigung entwickelt worden. Das war sogar entscheidend. So wurde die mechanisch gewonnene Tonfigur in Gips abgegossen und diente als Formmodell für Reproduktionen. Auch Berninis Büste, mit der wir uns bisher befasst haben, ist eine Reproduktion. Bernini hat die Büste des Scipione Borghese zweimal geschaffen, (Abb. 11-12) eine spätere Version, die wir zunächst behandelt haben und die seit einiger Zeit in der Literatur als einzige abgebildet wird und die doch weiter nichts ist als die Replik einer früheren, originalen Darstellung, die nun betrachtet werden soll.⁴²

41 Um hier eine Bemerkung Goethes über Palladio zu variieren; Goethe, Johann Wolfgang von: „Italienische Reise“, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. v. Erich Trunz, Band XI, Autobiographische Schriften, S. 53.

42 Bei der früheren Darstellung hatte sich während der Politur ein Sprung in der Oberfläche gezeigt, so dass Bernini eine zweite Büste innerhalb kürzester Zeit (nach Domenico Bernini in drei Tagen, nach Baldinucci in fünfzehn Nächten) anfertigte; zu Größe, Maßen, Geschichte usw. der ersten Büste siehe Faldi (wie Anm. 37), S. 36f.; Wittkower (wie Anm. 37), S. 199f.



Abb. 11-12: Gian Lorenzo Bernini, *Scipione Borghese*, 1. und 2. Version, 1632, Rom, Galleria Borghese

Sie sehen die beiden Büsten, sehen – das nehme ich jedenfalls an – zunächst kaum Unterschiede. Und wenn doch, dann könnten diese auch den natürlich nicht exakt gleichen Einstellungswinkeln der Kamera geschuldet sein. Dies berücksichtigend wird man gleichwohl bald feststellen müssen, dass das Erscheinungsbild und damit die persönliche Disposition des Dargestellten in den beiden Darstellungen deutlich differiert. Scipione II wirkt distanzierter, stärker herausgehoben, seine Stellung (möglicherweise) durch sein sich ‚Aufstellen‘ betonend, eher offiziell ausgelegt. Scipione I dagegen bleibt unter uns, seine unmittelbare Gegenwartigkeit als Geistesgegenwart ausweisend, damit seine Person betonend, eher privat.⁴³

Dies sind aber, wenn die Beobachtungen zutreffen, erhebliche Unterschiede, die, allein vom Bildcharakter der Büsten veranlasst, über den Einbildungsprozess der Büsten her zu verstehen sein müssten. Setzt man einmal voraus, dass die Darstellung der Köpfe verhältnismäßig gleich ausgefallen ist,⁴⁴ dann wären es vor allem die Bild erzeugenden Formu-

43 Zum Versuch einer prinzipiellen Unterscheidung von offiziellen und eher privaten Darstellungen gemäß einer Herrschaftshierarchie im geistlichen Bereich siehe Zitzlsperger, Philipp: *Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherportraits. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht*, München 2002.

44 Eine tatsächliche Unterscheidung wird erst in der Virtualisierung, d.h. experimentell zu klären sein, was im Rahmen des Teilprojekts: *Virtualisierung von Skulptur. Rekonstruktion, Präsentation, Installation* des Kultur-

lierungen, die für die Bildnisunterschiede verantwortlich sind. Das wiederum bedeutet, dass die Gestaltungsweise genauer in den Blick zu nehmen wäre, bedeutet vor allem Fragen an die groß gemachte, innere Form, jene korbbogenartige Faltenfigur. Dabei fällt auf, dass diese in der Büste I stärker herausgearbeitet ist, auch bis zum unteren Büstenabschnitt reicht und damit für den Büstenbereich als optisch allein bestimmend in Erscheinung tritt. Verbunden mit der reicheren Fältelung der Oberfläche kann man deshalb durchaus behaupten, dass die innere Form hier dominanter, gewichtiger und – im Bogenschwung auch anders konzipiert – das Schwere, das Durchhängen und damit den ‚Korb‘ der korbbogenartigen Faltenform mit dem ‚Boden‘ unten verstärkt zur Geltung bringt. Diese eindeutige Verstärkung der optisch integrierenden Bogenfalte lässt aber den Kopf umso deutlicher in diese optisch dominante Formfigur einbezogen sein, die so gleichsam zur symbolischen Form gerät.

Dies alles bietet sich bei Scipione II (Abb. 13) ganz anders dar. Die Fältelung des Gewandes wurde deutlich reduziert und neu ausgerichtet, auch die bildentscheidende Faltenfigur erhielt eine neue Bestimmung. Im Unterschied zur Büste I ist sie als Form weniger geschlossen, damit auch weniger umgedeutet (auf den ‚Korb‘ hin), sondern eher sich erstellend, aus den Faltenverläufen (Fältelung) heraus, mit dem Beginn der fast schrägen Falte, aus der sich dann erst die Rundbogenform entwickelt, die auch insgesamt (im Schnitt) gespannter gegeben ist als in der ersten Version. Dadurch aber ist das Hängende bzw. Lastende weniger deutlich, dagegen das sich Entwickelnde und damit Prozessuale betont, scheinen weniger der ‚Boden‘ als vielmehr die gespannten Seiten der Faltenfigur optisch bestimmend für die Gesamtform zu sein. Und – die Faltenfigur ist höher angesetzt, liegt auch auf, nämlich auf der Horizontalfalte, die in der ersten Version fehlt, und auf einem ‚Faltensockel‘, der sich um die beiden unteren Knöpfe bildet. Dadurch weist die Faltenform richtungsmäßig eher nach oben, ein Aufragen, sich Entwickeln von unten nach oben wird deutlich, wie auch etwas Geschärftes, Gezieltes in die Deutung der Figur hineinkommt.⁴⁵

wissenschaftlichen Forschungskollegs *Medienumbrüche. Medienkulturen und Medienästhetik zu Beginn des 20. Jahrhunderts und im Übergang zum 21. Jahrhundert* der Universität Siegen durchgeführt werden soll.

45 Wodurch das immer wieder betonte, aber unterschiedlich gewichtete Phänomen des ‚Erhoben-Werdens‘ der Figur mitbegründet wird.



Abb. 13: Gian Lorenzo Bernini, Scipione Borghese, 1. Version, 1632, Marmor, 81 cm, Rom, Galleria Borghese

In der ersten Fassung bereitet die Büste weniger auf den Kopf vor, so dass seine Wendung nach links oben direkter, momentaner und weniger inszeniert erscheint, obwohl seine Form fester gefasst ist. Weshalb auf der anderen Seite die symbolisch-bildliche Ausweisung des Dargestellten mit der nun wirklich zeichenhaft erscheinenden, korbbogenartigen Formfigur eine Intensivierung der bildlichen Ausdeutung durch die Porträtbüste insgesamt erfährt. Insofern scheint die Festlegung eines bildlich gestifteten Ingesamt und damit Bildliches deutlicher in der ersten Fassung realisiert, finden wir eine wirkliche Festlegung bei extremer Momentaneität, Handlungsfähigkeit und Lebendigkeit.

Indem so eher die Verschiedenartigkeit der beiden Scipione-Darstellungen herausgestellt wurde, sollte einerseits der unterschiedliche Prozess des Sich-Einbildens als Wesen des Bildlichen deutlich gemacht und damit die differente Form von Bildlichkeit bei den (traditionellen) Bildmedien, ihre Ikonoziät aufgezeigt werden; andererseits sollte dem Trend, die Replik der Scipione-Büste eindeutig zu bevorzugen, entgegengearbeitet und dabei anschaulich dargelegt werden, dass die erste

Version stringenter ausgefallen ist, weil hier die Umwandlung von Faltenmaterial in Form nicht nur weiter entwickelt, sondern auch im Hinblick auf die bildliche Deutung entschiedener durchgeführt ist: Es ist der Bildcharakter, der über die fraglose Evidenz der gelungenen Ausweisung einer Büste als Mensch entscheidet oder, genauer gesagt, das jeweils gegenseitige Sich-Bedingen von Faktizität und Bildlichkeit.

Das Bildhafte ist folglich entscheidend, das Bildwerden im Prozess des Skulpturalen, weshalb Skulpturen als dreidimensionale Bilder anzusprechen sind, Körper als Bildmedien erscheinen. Dabei bleibt freilich die Differenz wichtig, die Tatsache, dass Bildliches im Materiellen sich in Besitz nimmt, dass Material nicht wegillusioniert wird, sondern sich gerade als Medium ausweist. Es ist folglich die ikonische Differenz,⁴⁶ welche in besonderer Weise die Bildlichkeit der Skulptur von jenen Bildern visueller Repräsentationen unterscheidet, die ohne Bildlichkeit sind bzw. sein wollen und die, wie das eingangs vorgestellte Verfahren der Fotoskulptur deutlich machen konnte, z.B. auf bloße Abbildlichkeit zielen.

In diesem Sinne geht es dann schon um den Aufweis differenter Bildlichkeit und damit um die Alterität des Kunstbildes als einem eminenten Bild, das vielleicht nicht ikonengleich verehrt, dessen Ausnahmestellung aber nachdrücklich betont werden sollte. Diesem Zweck jedenfalls diene die Auseinandersetzung mit Bernini in der Gegenüberstellung seiner Scipione-Büsten und mit der Fotoskulptur. Darüber hinaus könnte die Tatsache, dass, jedenfalls für mich⁴⁷, „Scipione Borghese“ in der ersten Fassung wirksamer, aktueller, lebendiger, in seiner Bildlichkeit stringenter zur Erscheinung gelangt, darauf hinweisen, dass auch für die Bildlichkeit der Skulptur die von Roland Barthes eingeführte Unterscheidung von „punctum“ und „studium“ hilfreich ist: Studium – das meint bei ihm die „Hingabe an eine Sache“, eine Hingabe, die sachlich bleibt, sachlich in ihrer Sicht. Punctum – das meint demgegenüber jenes Zufällige, das besticht, jener Punkt faszinierter Aufmerksamkeit, der nicht in Thema und Aufgabe, in Sujet oder Gegenstand zu benennen ist,

46 Und die damit verbundenen Strategien wie die mediale Selbstreflexion; vgl. Winter (wie Anm. 8), S. 27f.

47 Aber auch Bernini gibt hierzu einen kleinen Hinweis, wenn er ausführt, warum er keine Kopien anfertigen könne: „[...] wenn ich zum Beispiel die vollendete Büste kopieren sollte, wäre ich nicht imstande, genau die gleiche noch einmal zu machen. Denn der Adel der Idee geht dann verloren durch die Knechtschaft der Imitation“; Chantelou, Paul Fréart de: *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*, München 1919, S. 79.

vielmehr plötzlich hervortritt, den Betrachter betrifft.⁴⁸ Vielleicht ist dieses punctum in der ersten Version ja gerade die Fehlstelle, der Bruch des Marmors, der Riss im Gesicht oberhalb der Augenbrauen. Roland Barthes jedenfalls hat seine Semiologie auf einer solchen Erfahrung aufgebaut, als er, ausgehend leider nicht von „Scipione I bzw. II“, sondern von der hier abgebildeten Figur eines chinesischen Mönches (Abb. 14-15) schrieb: „Das Zeichen ist ein Riß, der sich stets nur auf dem Gesicht eines anderen Zeichens öffnet.“⁴⁹

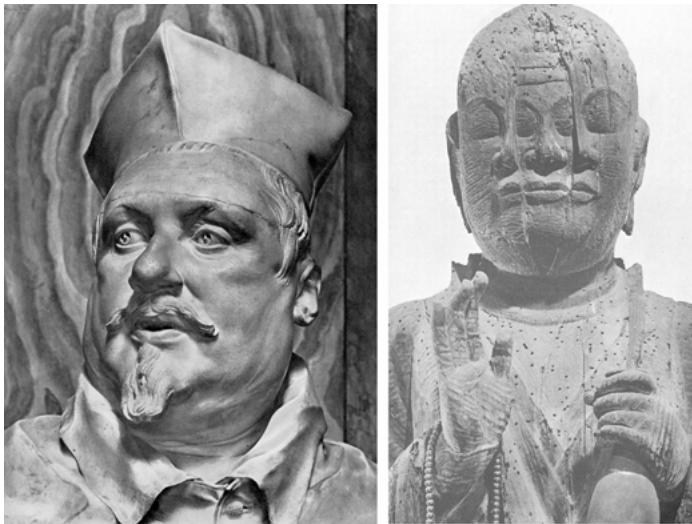


Abb. 14-15: Gian Lorenzo Bernini, *Scipione Borghese*, 1. Version, Detail und Figur eines chinesischen Mönches, nach Roland Barthes

48 Barthes, Roland: „Studium und punctum“, in: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1989, S. 33ff.

49 Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a.M. 1981, S. 76, Abb. S. 77.

JOSEPH GARNCARZ

„MEDIENEVOLUTION‘ ODER „MEDIENREVOLUTION‘?

ZUR STRUKTUR DES MEDIENWANDELS UM 1900

Die neue Medientechnologie Film, die 1895 in den deutschen Markt eingeführt wurde, entwickelte sich noch vor Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 zu einem Massenmedium mit einem klaren kulturellen Profil, von dem ein großer Teil der Bevölkerung Gebrauch machte. Filme wurden in Varietés, Wanderkinos und ortsfesten Kinos eingesetzt, um ein Publikum zu unterhalten. Der Institutionalisierungs- und Diffusionsprozess der neuen Medientechnologie war eng mit etablierten Institutionen wie u.a. dem Variété und dem populären Sprechtheater verknüpft. Die Durchsetzung des Films, die durch die Institution Kino erfolgte, hatte signifikante Auswirkungen auf die Figuration der vor seiner Markteinführung bereits etablierten Medieninstitutionen.

Die Institutionalisierung und Verbreitung einer neuen Medientechnologie sowie die Auswirkungen dieses Prozesses auf die Figuration der etablierten Medieninstitutionen können verkürzt als Medienwandel bezeichnet werden. Man kann sich dem Medienwandel um 1900 in zweierlei Hinsicht nähern: Zum einen kann man danach fragen, wie sich der Medienwandel selbst vollzogen hat. Welche Struktur, welche Dynamik und welche Richtung weist ein solcher Prozess auf, und welches sind seine Antriebskräfte? Zum anderen kann man danach fragen, welche Auswirkungen der Medienwandel auf die Kultur und die Gesellschaft insgesamt hat. Welche Folgen hat der Medienwandel um 1900 für die etablierten Künste, die Kommunikationsstrukturen und die Wahrnehmungsweisen der Menschen? Beide Grundfragen sind bis heute nicht zufrieden stellend beantwortet, da man sich ihnen bisher mehr spekulativ als empirisch genähert hat. Mit diesem Beitrag stelle ich eine Antwort auf den ersten Fragekomplex zur Diskussion.

Im Rahmen des Forschungskollegs „Medienumbrüche“ wird die Antwort auf die beiden skizzierten Grundfragen als „Medienumbruch“ konzeptualisiert. Mit dem Wort „Umbruch“ wird allgemein eine plötz-

liche, radikale Veränderung eines bis dahin kontinuierlich verlaufenden Prozesses bezeichnet. Als Medienumbruch kann somit eine besondere Form des Medienwandels gelten, nämlich ein Wandel, der sich nicht ‚evolutionär‘, sondern ‚revolutionär‘ vollzieht. Man kann den Begriff sowohl für die Struktur des Medienwandels als auch für seine Auswirkungen verwenden. Im ersten Fall geht man davon aus, dass sich die Etablierung einer neuen Medieninstitution als radikale Abkehr des Tradierten vollzieht. Verwendet man den Begriff zur Bezeichnung der Folgen des Medienwandels, dann behauptet man, seine kulturellen Auswirkungen seien so tief greifend, dass sich in der Folge der Etablierung einer neuen Medieninstitution die Kultur und darüber hinaus womöglich auch die Gesellschaft radikal gewandelt habe. Es ist Aufgabe zukünftiger Forschung, auf einer breiten empirisch-historischen Grundlage zu entscheiden, ob die Folgen des Medienwandels um 1900 adäquat als Medienumbruch konzeptualisiert werden können.

Um die Struktur des Medienwandels bestimmen zu können, muss man sich in theoretischer Hinsicht darüber klar werden, wie sich Medien wandeln. Auf dieser Basis lässt sich dann der Medienwandel um 1900 auf einer breiten empirischen Basis in seiner Komplexität rekonstruieren. Abschließend kann man beurteilen, worin die Struktur des Medienwandels um 1900 besteht und entscheiden, ob er sich adäquat als Medienumbruch konzeptualisieren lässt.

Zur Theorie des Medienwandels

Medien sind Mittel, um Informationen zu übertragen. In diesem Sinn bezeichnen wir die Schrift, das Bild, die Sprache, den Körper oder Technologien wie den Film, das Fernsehen oder die DVD als Medien. Neue Medientechnologien werden in geplanten oder ungeplanten Prozessen von Einzelpersonen oder Forschergruppen ‚erfunden‘ bzw. entwickelt, um die Funktionen vergleichbarer älterer Medientechnologien zu verbessern. So reproduziert der Film bewegte Bilder und ermöglicht damit, komplexe Geschichten zu erzählen, was mit der statischen Fotografie, deren Technik er nutzt, nicht im selben Maß möglich war. Eine neue ‚Erfindung‘ allein verändert die Figuration der bereits etablierten Medieninstitutionen nicht.

Durch die Art, wie neue Medientechnologien verwendet werden, entstehen Medieninstitutionen, die klar konturierte soziale und kulturelle Profile haben. Eine Medieninstitution definiert bestimmte Verwendungsweisen der Medientechnologie wie Produktionsweisen, Aufführungs-

praktiken, Programmformen ebenso wie die Formen der kulturellen Produkte. Neue Technologien ermöglichen zwar bestimmte Verwendungsweisen, schreiben sie aber nicht vor. So ermöglicht der Film die Reproduktion der Natur in Bewegung, um Bewegungsabläufe zu studieren oder um Menschen zu unterhalten. Erst durch die Art seiner Verwendung erhielt der Film ein unverwechselbares kulturelles Profil. Wenn wir Film sagen, denken wir in erster Linie an einen abendfüllenden, für das Kino produzierten Spielfilm. Dies ist ein Anzeichen dafür, dass sich eine dominante Verwendungsweise einer Medientechnologie herausgebildet hat. Verwendungsweisen des Films, die nicht in vergleichbarem Maß Standards gesetzt haben, finden sich etwa in Forschung und Lehre, der Werbung oder im Heimkino.

Eine neue Medientechnologie wird in einem vielschichtigen Prozess von unterschiedlichen Kräften des Marktes erst zu einer kulturellen Institution geformt. Aufgrund des Marktmechanismus bringen Experten der Unterhaltungsbranche immer wieder Innovationen wie die Filmnummer im Variété oder ein neues Filmgenre hervor. Einige dieser Angebote werden vom Publikum bevorzugt selektiert und erweisen sich marktwirtschaftlich als die tauglicheren, andere finden keinen Zuspruch (mehr) und verschwinden bald aus dem Unterhaltungsangebot. Dieser Prozess beruht auf der komplexen Interaktion von Angebot und Nachfrage, dem Erfindungsreichtum von Produzenten sowie der Selektion des Publikums.

Der Institutionalisierungsprozess einer neuen Medientechnologie findet immer im Kontext bereits etablierter Medieninstitutionen statt. Bevor es Filme gab, gab es die Presse (Tageszeitungen und Illustrierte), Kaiserpanoramen, Variétés und populäre Sprechtheater. Die neue Technologie muss kulturell und wirtschaftlich im Kontext der Figuration der etablierten Medieninstitutionen positioniert werden, um eine Chance zu haben, institutionalisiert zu werden. Diese Positionierung leisteten im Fall des Films etablierte Berufsgruppen wie Artisten, Variétéleiter, Schankwirte oder Kaufleute, die sich mit der neuen Medientechnologie ein besseres Geschäft versprachen. Indem die etablierten Medieninstitutionen die neue Technologie nutzen, verändern sie sich grundlegend. So wurde aus dem mobilen Variété das Wanderkino.

Hand in Hand mit dem Prozess der Institutionalisierung geht ein Prozess der Verbreitung der neuen Medientechnologie einher. Nur wenn eine Technologie wie der Film zu einem Massenmedium wird, ist eine nachhaltige Rückwirkung auf die bereits vor der Markteinführung des Films etablierten Medieninstitutionen zu erwarten. Eine neue Medien-

technologie wird zu einem Massenmedium, wenn ein Großteil der Bevölkerung Zugang zu ihr hat und sie auf breiter Basis akzeptiert. Dieser Prozess kann von unterschiedlicher Dynamik sein; im Fall des Films vollzog er sich mit großer Geschwindigkeit in einer Zeitspanne von wenigen Jahren.

Nur weil der Film zu einem Massenmedium wurde, kam es überhaupt zu signifikanten Veränderungen der Institutionen, die mit der neuen Institution Kino in unmittelbarer Konkurrenz um die Zuschauergunst standen. Als Konsequenz der Etablierung einer neuen Medientechnologie als Massenmedium können sich ältere Medieninstitutionen in unterschiedlicher Art verändern. Sie können sich auflösen, an Bedeutung verlieren oder ihr Unterhaltungsangebot differenzieren. Darüber hinaus können Medieninstitutionen, die von der jeweils neuen Technologie keinen Gebrauch machen, aufgrund sinkenden Umsatzes bzw. auch aus Gründen der Umsatzsteigerung, sich am Modell der erfolgreichen neuen Medieninstitution orientieren. Zudem können ‚neue‘ Medieninstitutionen einen nachhaltigen Einfluss auf die Kultur, die Gesellschaft, ihre Kommunikationsstrukturen und Wahrnehmungsweisen gewinnen. So könnte die breite Akzeptanz des Films in einem längerfristigen Prozess die Hierarchie der Medien Schrift und Bild zugunsten des Bildes verschoben haben.

Institutionalisierung und Verbreitung des Films

Der Medienwandel um 1900 wird im Folgenden auf der Basis neuester Erkenntnisse zur Geschichte des frühen Films in Deutschland herausgearbeitet.¹ Die Filmtechnologie wurde im Wesentlichen im Rahmen der Institution Kino kulturell geprägt. Als Kino bezeichnen wir einen Raum, der für die Projektion von Filmen eigens eingerichtet und für die Öffentlichkeit zugänglich ist. Was wir derart als Kino bezeichnen, ist durch eine große historische Vielfalt gekennzeichnet. Ob mobil oder ortsfest, ob ein Kurzfilmprogramm gezeigt wird oder ein abendfüllender Spielfilm, ob der Raum groß oder klein, repräsentativ oder unansehnlich ist, ob im Saal getrunken und geraucht werden darf, ob Eintrittsgeld erhoben wird oder nicht, welches Publikum adressiert und angezogen wird – alle diese Aspekte gehören zum kulturellen Profil der Kinos. Vor 1905 waren Varietés und Wanderkinos die zentralen Auswertungsformen früher

1 Soweit nicht anders angegeben, beruhen alle Informationen, auf denen dieser Beitrag basiert, auf einer systematischen Auswertung der Branchenzeitschriften *Der Komet* und *Der Artist* für die Jahre 1895 bis 1924.

Filme. Wanderkinos waren Kinos im definierten Sinn; sie unterschieden sich von den ortsfesten Spielstätten dadurch, dass sie von Ort zu Ort bewegt werden konnten. Varietés wurden durch die Präsentation von Filmen nicht zu Kinos, da die Filme nur ein Bestandteil einer umfangreichen Bühnenschau waren. Ab 1905 entstanden ortsfeste Kinos in immer größerer Zahl.

In den größeren Städten entstanden in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ortsfeste Theater mit einem Nummernprogramm, die in den USA als Vaudevilles, in England als Music-Halls und in Deutschland als Varietés oder Spezialitätentheater bezeichnet wurden. Ihr Programmangebot beruhte in Deutschland im Wesentlichen auf Gesang, Tanz, Komik und Akrobatik. Varietés boten damit eine spezifische Form der Unterhaltung – ein Vergnügen, das nichts mit dem Eintauchen in eine fiktive Welt zu tun hatte, sondern mit einer zerstreuten Wahrnehmung.

Zu unterscheiden sind große, repräsentative Varietés von kleineren Varietés, zu denen das Tingeltangel, Familien-, Vorstadt- und Volksvariétés gehörten.²

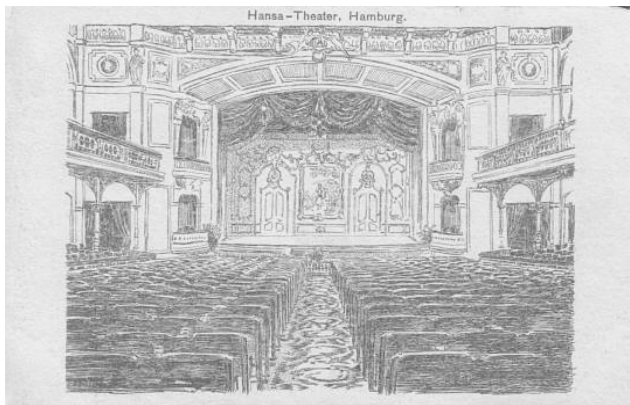


Abb. 1: Zuschauerraum des internationalen Varietés Hansa-Theater in Hamburg um 1900 (Bildpostkarte)

Die internationalen Varietés spielten in den Monaten September bis Mai regelmäßig. Hier versammelte sich die Hautevolée zu einem Publikum, während sich in den Volksvariétés ein Publikum aus den unteren sozialen Schichten einfand. Auch wenn es kaum Statistiken über die Zahl der Va-

2 Buchner, Eberhard: *Variété und Tingeltangel in Berlin*, (Großstadt-Dokumente 22), Berlin u.a. ⁶1905.

riétés in Deutschland gibt, wird man davon ausgehen können, dass einer relativ kleinen Zahl internationaler Varietés eine große Zahl kleinerer Varietés gegenüberstand; in Berlin war das Verhältnis um 1900 etwa 1:20.³ Hatten beide Variétéformen das Nummernprogramm gemeinsam, so unterschieden sie sich grundsätzlich hinsichtlich des Status der Künstler. Die internationalen Varietés wären ohne den Austausch von Stars der Nachbarländer nicht möglich gewesen; die Internationalität der Artisten war ihr Kennzeichen. Eine deutschsprachige Variété-Fachzeitschrift wie *Das Programm* druckte ihre wichtigsten Artikel daher auch zugleich in französischer, englischer und russischer Sprache. Verpflichtete das internationale Variété internationale Stars, die zwischen den Variétébühnen der europäischen Großstädte zirkulierten, so traten in den kleineren Varietés so gut wie ausschließlich Künstler aus der jeweiligen Region auf.

Der Film wurde ab 1896 regelmäßig in internationalen Varietés als Teilprogramm eingesetzt. Filme fanden aus zwei Gründen schnell Einzug ins internationale Variété: Zum einen war der Film eine technische Neuerung, und technische Neuerungen wurden traditionell gerne in Varietés präsentiert. Zum anderen diente er als Ersatz für die bei den Artisten unbeliebte Schlussnummer, die unbeliebt war, weil die Zuschauer zu diesem Zeitpunkt ihre Getränke bezahlten bzw. bereits den Saal verließen. Nach anfänglicher technikbegeisterter Euphorie zunächst als Rauschmeißer eingesetzt, entwickelte sich der Film in den internationalen Varietés schnell zur beliebtesten Nummer, die in keinem internationalen Variétéprogramm fehlen durfte – und dies zumindest über einen Zeitraum von 20 Jahren. So sahen 1904 etwa 70.000 Menschen pro Woche die Filmprogramme in den internationalen Varietés, was gut 2,5 Millionen Zuschauer pro Saison bedeutet.⁴

Das Filmprogramm der internationalen Varietés bestand so gut wie ausschließlich aus einer aktuellen Filmberichterstattung, der so genannten ‚optischen Berichterstattung‘.⁵

-
- 3 Günther, Ernst: *Geschichte des Varietés*. Berlin: Henschelverlag, 1981, S. 140.
 - 4 Die Modellrechnungen über die Reichweite der Varietés, Wanderkinos und ortsfesten Kinos, auf die ich mich in diesem Beitrag beziehe, entstammen: Garncarz, Joseph: „Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896-1914“, in: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, H. 11, 2002, S. 144-158.
 - 5 Garncarz, Joseph: „Filmprogramm im Variété: Die ‚Optische Berichterstattung‘“, in: Jung, Uli/Loiperdinger, Martin (Hrsg.): *Geschichte des doku-*

BIOGRAPH

10.35 ..

Deutsche Mutoskop- u. Biograph-Gesellschaft

- 1) Se. Kaiserliche Majestät am Tage der Rekruten-Vereidigung verlässt nach dem Frühstück das Kaiser Alexand. Gren.-Regim
- 2) Ihre Kaiserliche Majestäten. Se. Kaiserliche Hoheit der Kronprinz und Ihre königliche Hoheiten das Grossherzogliche Paar von Baden unter Führung von Admiral v. Tirpitz und Geheimrath Krupp auf der Germania-Werft in Kiel
- 3) Der Riesen-Dampfschneepflug der New-York-Central und Hudson-River Eisenbahn eine Bahnstrecke freilegend

Unsere Marine:

Einlagen: Das Deutsche Flaggenlied,
Stehende Bilder: S. M. S. „Brandenburg“, „Kurfürst Friedrich Wilhelm“, „Aegir“, „Deutschland“

- 4) S. M. Grosser Kreuzer „Fürst Bismarck“ vor seiner Abreise nach China
- 5) „Schotten dicht“ auf Deck des „Fürsten Bismarck“
- 6) Gefechts-Exerzieren auf S. M. Küstenpanzerschiff „Aegir“
- 7) Schnellladekanonen an Bord S. M. Küstenpanzerschiff „Aegir“
- 8) „Mann über Bord“ („A“ Torpedo-Division)
- 9) Die „A“ Torpedo-Division in Angriffstaffel
- 10) Torpedoboot „G 89“ im Angriff
- 11) S. M. Küstenpanzerschiff „Odin“ im Gefecht

Einlagen: Deutschland, Deutschland, über Alles,
Stehendes Bild: Se. Majestät Kaiser Wilhelm II., Se. Königl. Hoheit Prinz Heinrich von Preussen, Se. Excellenz General-Feldmarschall Graf von Waldersee,

- 12) Der Höchstkommandirende der verbündeten Truppen Oberbefehlshaber in Ost-Asien, Se. Excellenz General-Feldmarschall Graf von Waldersee auf der Abreise nach China.

Abb. 2: Filmprogramm der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft im Hansa-Theater vom 20. September 1900 (Archiv des Hansa-Theaters)

Der Begriff bezeichnete seinerzeit eine Programmnummer, die eine abwechslungsreiche Folge ‚lebender Photographien‘ von aktuellen Ereignissen des öffentlichen Lebens zeigte, die bei Filmherstellern, Variété-Direktionen und dem Publikum als gesellschaftlich relevant galten. Im Vergleich zur Fotografie war die Innovation des Films, dass er alles das, was Menschen mit eigenen Augen sahen, technisch in Bewegung reproduzieren konnte. Damit konnten Zuschauer, die an einem Ereignis nicht teilgenommen hatten, mittels Filmvorführung daran teilnehmen, als seien sie tatsächlich dabei gewesen. Die Filmzuschauer waren virtuell bei Er-

eignissen wie Empfängen des Kaisers bzw. Kriegen wie dem Boxeraufstand in China dabei, die in der Regel bereits aus der Zeitungslektüre bekannt waren. Was die Zuschauer bestenfalls bereits in den illustrierten Wochenzeitschriften als Foto gesehen hatten, sahen sie nun filmisch reproduziert „nach der Natur“ in Bewegung.

Da die Macher der Länder, in denen sie aufgewachsen waren, selbst über das beste Wissen verfügten, was in ihrem eigenen Land kulturell akzeptiert war, konnten gerade sie Filme herstellen, die die Chance hatten, beim Publikum der internationalen Varietés begeistert aufgenommen zu werden. Dieser kulturell-ideologische Standortvorteil ist neben der großen Präsenz vor Ort der Grund, warum deutsche Filmfirmen wie die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft oder Messter in Deutschland im Marktsegment der internationalen Varietés marktführend waren.

Beruhete die Unterhaltung der internationalen Varietés mit der ‚optischen Berichterstattung‘ auf einer virtuellen Teilhabe an Haupt- und Staatsaktionen, so bot das Filmprogramm der kleineren Varietés eine Fülle unterschiedlicher, nicht dem Anspruch der Aktualität verpflichteter Attraktionen. In Volksvarietés war eine bunte Mischung unterschiedlicher Filmgenres zu sehen, unter anderem fiktionale Filme ebenso wie Alltagszenen und Schaunummern. Im Unterschied zu den internationalen Varietésbühnen wurden Filme in Volksvarietés nicht-kontinuierlich eingesetzt. In den Volksvarietés, deren Programme ausgewertet werden konnten, liefen Filme so gut wie ausschließlich in den Sommermonaten, wobei sie eher ein Ersatz für Bühnenauftritte als eine eigenständige Attraktion gewesen zu sein scheinen.

Das Variété war sicherlich ein wichtiger Motor für die Verbreitung früher Filme in Deutschland. Das Wanderkino war jedoch die Institution, die den Film breiten Bevölkerungsschichten zugänglich machte und zugleich das kulturelle Modell für die späteren ortsfesten Kinos lieferte, die den Film als Massenmedium durchsetzten.

Wanderkinos entstanden im Kontext der entwickelten Kultur des Schaustellergewerbes. Anders als die ortsfesten Varietés wurzelte das Schaustellergewerbe nicht nur in der großstädtischen, sondern vor allem auch in der ländlichen Kultur. Schausteller nutzten die kulturelle Infrastruktur der Feste, Märkte und Messen, die in regelmäßigen Zyklen stattfanden. Die Feste, Märkte und Messen, auf denen die Wanderkinos gastierten, dauerten zwei bis drei Tage; nur die großen Veranstaltungen wie das Münchner Oktoberfest, der Hamburger Dom oder die Leipziger Schaumesse brachten es auf zwei bis drei Wochen. Die Schausteller zo-

gen mit ihren Attraktionen von Ort zu Ort und von Veranstaltung zu Veranstaltung, wobei sie bis in die entlegene Provinz kamen.

Diese für die Wanderkinos zentrale Festkultur entstammte überwiegend den Traditionen der katholischen Kirche, die auch nach der Reformation erhalten blieben. Im Unterschied zur protestantischen Ethik, die zu Recht als „Geist des Kapitalismus“ und damit als Katalysator eines effektiven Wirtschaftslebens angesehen wird⁶, hat die katholische Kirche eine Ethik ausgebildet, die – wie noch zu zeigen ist – die Unterhaltungskultur um 1900 und damit auch das Geschäft der Wanderkinos stark befördert hat. Im Unterschied zur protestantischen Arbeitsethik beruht die katholische Vergnügungsethik auf einer besonderen Wertschätzung des Feierns, die in der Regel mit großen Inszenierungen und einer besonderen optischen Prachtentfaltung einhergeht.

Ab den 1870er Jahren kam es zu einer Professionalisierung des Schaustellergewerbes, das auf die beschriebene kulturelle Infrastruktur angewiesen war. 1883 wurde die erste deutschsprachige Fachzeitschrift der Schausteller gegründet, *Der Komet*, die als wichtiges Kommunikationsorgan dieser Branche diente und heute als Quelle der Wanderkinoforschung unverzichtbar ist. Eigene Firmen entstanden, die den Schaustellermarkt mit Produkten wie Karussells, Orgeln und Wohnwagen bedienten.

Mit Karussells, Schiffsschaukeln, Spiegelkabinetten etc. konnte ein Bedürfnis der Bevölkerung nach Unterhaltung gestillt werden, das so gut wie alle Sinne einbezog. Neben solchen Fahr-, Belustigungs-, und Geschicklichkeitsgeschäften gab es auf den Festen und Märkten auch Schaugeschäfte, bei denen die Besucher allein als Zuschauer gefragt waren. Hierzu gehörten die mobilen Varietés, die vergleichbar den ortsfesten Spielstätten ein Nummernprogramm mit Artisten, Sängern, Tänzern und Komikern anboten.

6 Weber, Max: *Die protestantische Ethik I: Eine Aufsatzsammlung*, hrsg. v. Johannes Winckelmann, Tübingen 1972.



Abb. 3: Robert Melichs Specialitätentheater auf dem Kopstadtplatz während der Essener Kirmes 1889 (Stadtbildstelle Essen)

Das Wanderkino entstand ab 1896 aus den mobilen Varietés der reisenden Schausteller, die umgerüstet wurden, indem in die Theaterbauten eine Leinwand und ein Projektor installiert wurden.



Abb. 4: Leilichs Cinematograf 1904 (Stadtarchiv München)

Im Unterschied zu den ortsfesten Varietés zeigten Wanderkinos immer und ausschließlich Filme. Der Film konnte kostengünstig als Speicher- und Verbreitungsmedium eingesetzt werden, indem Schaunummern technisch reproduziert bzw. Geschichten in Szene gesetzt wurden. Die Besitzer der ehemaligen mobilen Varietés sparten so Arbeitskräfte ein und konnten rentabler wirtschaften. Wie bei allen Schaustellungen war auch der Besuch der Wanderkinos aufgrund ihrer Mobilität nicht kontinuierlich und zudem saisonabhängig – die Saison dauerte wetterabhängig in der Regel von März bis November. Kleinere Wanderkinos aus Holz fassten 200 Personen, größere 600 – Zeltkinos, die zahlenmäßig keine große Rolle spielten, 2000 Menschen.

Die Wanderkinos waren außerordentlich erfolgreich; die Zahl der Standorte vervielfachte sich innerhalb weniger Jahre, bereits 1904 erreichten sie wöchentlich mehr als eine Million Zuschauer, also über 36 Millionen Zuschauer in der Saison. Damit zogen sie pro Jahr etwa 15-mal so viele Zuschauer wie die internationalen Varietés an. Das Publikum bestand aus allen sozialen Schichten, die entsprechend ihren Bedürfnissen nach sozialer Distinktion sowie ihren finanziellen Möglichkeiten in Rängen voneinander getrennt saßen. In überwiegend katholischen Regionen fand das Wanderkino jedoch deutlich mehr Zuspruch als in protestantisch dominierten Gegenden. In absoluten Zahlen ausgedrückt kamen zwar die katholisch dominierten Bundesstaaten bzw. Provinzen Preußens auf die gleiche Menge an Wanderkinogastspielen wie die protestantisch dominierten Bundesstaaten bzw. Provinzen. Da es jedoch doppelt so viele Protestanten und beinahe viermal so viele protestantisch dominierte Bundesstaaten bzw. Provinzen gab, müssen die katholischen Regionen des Deutschen Reichs als die eigentlichen Hochburgen des Wanderkinogeschäfts angesehen werden.⁷

Als Konsequenz des Erfolgs wurden immer mehr mobile Varietés zu Wanderkinos, stiegen immer mehr Schausteller, die auf andere Geschäfte spezialisiert waren, um, entstanden aus der zunehmenden Konkurrenz immer neue Theaterbauten, die immer größer und prächtiger wurden. Oft kauften die Wanderkinobesitzer für die neue Saison ein neues mobiles Kino, das über mehr Sitzplätze und ein vollständig neues Design verfügte. So ersetzte Heinrich Hirdt 1904 ein Kino im Stil eines

7 Vergleich der Informationen über die Standorte der Wanderkinos in den Jahren 1896-1914 aus der Rubrik „Fest-, Meß- und Marktberichte“ (in: *Der Komet*) mit den Daten über die Religionsverhältnisse der deutschen Bevölkerung nach Bundesstaaten bzw. Provinzen (in: *Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich*).

orientalischen Palastes durch ein Gebäude im modisch-dekorativen Jugendstil.⁸ Aus diesem Prozess der zunehmenden Konkurrenz gingen einige wenige Unternehmer als Gewinner hervor; sie verfügten über mehr Wanderkinos als andere. Je größer die Unternehmen waren, desto länger waren die Reisewege und desto größer war damit auch das Gebiet, das von ihnen befahren wurde. Das Reisegebiet großer Wanderkinos erstreckte sich über mehrere Bundesstaaten bzw. Provinzen und umfasste sogar oft die europäischen Nachbarländer. Um die schweren Wanderkinos transportieren zu können, bedienten sich die Schausteller der Eisenbahn, deren Schienennetz um 1900 so ausgebaut war, dass beinahe jeder kleine Ort erreicht werden konnte. Für den Transport vom Bahnhof zum Festplatz besaßen die Wanderkinobesitzer oft eine eigene Zugmaschine, die sogenannte Lokomobile, mit der zudem der Strom zur Beleuchtung der Kinopaläste erzeugt wurde.

Von den mobilen Varietés, aus denen sie sich entwickelt hatten, übernahmen die Wanderkinos den Anspruch, ihr Publikum zu unterhalten. Dabei setzten sie nicht nur auf Kontinuität, sondern erwiesen sich als innovativ. Die Wanderkinos übernahmen von den mobilen Varietés das Nummernprogramm, das sich als publikumsattraktiv erwiesen hatte.

Die Programme dauerten nicht mehr als 15 bis 20 Minuten, weil das Zeitkontingent, das die Jahrmarktsbesucher hatten, zwischen einer Vielzahl von Angeboten aufgeteilt werden musste. Die Wanderkinos programmierten Filme unterschiedlicher Machart abwechslungsreich, wobei der fiktionale Film bereits ab 1902 zum tragenden Bestandteil der Programme wurde.⁹ Es entstanden spezifische Filmformen wie Zauber- und Märchenfilme sowie auf physischer Aktion beruhende Komödien. Darüber hinaus entwickelten sich in Anlehnung an die Berichterstattung der illustrierten Wochenzeitschriften spezifische Formen des nicht-fiktionalen Films wie die Reise- und Industriebilder.

8 Garncarz, Joseph: „Die schönsten und elegantesten Geschäfte dieser Branche: Wanderkinos in München 1896-1913“, in: Lerch-Stumpf, Monika (Hrsg.): *Für ein Zehnerl ins Paradies: Münchner Kinogeschichte*, München 2004, S. 36-46, hier S. 41.

9 Garncarz, Joseph: „Der nicht-fiktionale Film im Programm der Wanderkinos“, in: Jung/Loiperdinger (wie Anm. 5), S. 108-119, hier S. 113-115.



Abb. 5: Theater L. Praß. Phono-Kinematograph: Wanderkinoprogramm aus dem Jahr 1902 (Stadtarchiv Düsseldorf)

Diese Vielfalt der Filmformen wurde von einer zunehmenden Zahl an Filmfirmen unmittelbar in Reaktion auf die Nachfrage auf dem Wanderkinomarkt realisiert. Die in deutschen Wanderkinos gezeigten Filme kamen zu etwa 85% aus dem Ausland, der überwiegende Teil aus den europäischen Nachbarländern, wobei der französische Anbieter Pathé der Hauptlieferant war.¹⁰ Die europäische Dominanz des Filmangebots erklärt sich aus dem prosperierenden Wanderkinomarkt in Europa, der ein relativ homogener Markt war. Wanderkinos in der beschriebenen klassischen Form, also mobile Kinobauten aus Holz, die auf Festen, Märkten und Messen gastierten, waren ein genuin europäisches Phänomen.¹¹ Im

10 Birett, Herbert: *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, München 1991, S. XVI.

11 Aurora, Blaise: *Histoire du Cinéma en Lorraine: Du cinématographe au cinéma forain 1896-1914*, Metz 1996; Scrivens, Kevin/Smith, Stephen: *The Travelling Cinematograph Show*, Tweeddale 1999; Convents, Guido: *Van*

Unterschied zu Europa blieb das Wanderkino in den USA in dieser Form marginal; stattdessen gastierten Wanderschausteller in den USA mit Filmprogrammen oft in Gemeindesälen und Kirchen.¹²

Ab 1905 setzte in Deutschland ein Boom der Gründung ortsfester Kinos ein. Versuche, ortsfeste Kinos vor 1905 zu gründen, scheiterten an der zu geringen Zahl und Variabilität des Filmangebotes. Da der Wanderkinomarkt in Europa in wenigen Jahren expandierte, gab es um 1905 ein großes und reichhaltiges Filmangebot, das eine Zunahme der Programmlänge sowie einen häufigen Programmwechsel möglich machte. Damit war eine Voraussetzung für einen ortsfesten Spielbetrieb gegeben. Das Geschäft der internationalen Varietés sowie der Wanderkinos blühte, so dass beide Berufsgruppen nicht motiviert waren, das Filmgeschäft zu diversifizieren. Die ersten Kinogründungen erfolgten durch Einzelhandelskaufleute, die durch den entstehenden Warenhausboom in wirtschaftliche Probleme geraten waren und ihre Ladenlokale aufgeben mussten.¹³

Die ersten Kinos wurden in die leer stehenden Ladenlokale eingebaut (daher der Name Ladenkinos), die sich in den Zentren der Städte befanden. Die Ladenkinos glichen Unterhaltungskneipen, in denen etwa 200 Zuschauer Platz fanden und neben dem Filmprogramm auch Bier genießen konnten (daher der Name Kintopp, wobei Topp ein Berliner Getränkemaß bezeichnet). Im Unterschied zu den Wanderkinos konnten die ortsfesten Kinos Filme kontinuierlich und das heißt saisonunabhängig zeigen. Die Warenhäuser, die an den Verkehrsadern der Großstädte mit ihren modernen Verkehrsmitteln lagen, belebten das neue Filmgeschäft, da sie den Ladenkinos ein großes Laufpublikum zuführten.

Die ortsfesten Kinos verbreiteten sich von den Zentren der Großstädte an die Peripherie und von den Großstädten über die Mittelstädte zu den Kleinstädten. Ihre Zahl nahm stetig zu; 1911 gab es bereits mehr als

kinetoscoop tot café-ciné: De eerste jaren van de film in België 1894-1908, Leuven 2000; Bernardini, Aldo: *Cinema italiano delle origini: Gli ambulanti*, Gemona 2001; Kieninger, Ernst: „Das ‚Klassische Wanderkino‘ 1896-1914: Filmkommunikation auf dem Weg zur Institution am Beispiel Niederösterreich und Umland“, Universität Wien 1992 (Diplomarbeit).

12 Musser, Charles/Nelson, Carol: *High-Class Moving Pictures, Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920*, New Jersey 1991; Fuller, Kathryn H.: *At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*, Washington/London 1996, S. 1-27; Lowry, Edward: „Edwin J. Hadley: Traveling Film Exhibitor“, in: Fell, John L. (Hrsg.): *Film Before Griffith*, Berkeley u.a. 1983, S. 131-143.

13 Garncarz (wie Anm. 4).

2000 Kinos.¹⁴ Aufgrund ihrer allseitigen Präsenz und ihrer Preispolitik – sie unterboten die Preise anderer Unterhaltungsangebote, auch die der Wanderkinos – führten ortsfeste Kinos zu einer Vervielfachung des Zuschaueraufkommens. Der Kinobesuch wurde zu einer potentiell täglichen Routine. Im Vergleich zu den Wanderkinos zogen die ortsfesten Kinos bereits 1908 beinahe viermal so viele Menschen an – 171 Millionen Zuschauer in der Saison. Ins Kino ging keineswegs nur die Arbeiterschicht, gerade in den ab 1910 gegründeten Kinoneubauten versammelte sich ebenso die Mittelschicht.



Abb. 6: Zuschauerraum des UT Friedrichstraße/Union-Theater im Bavariahaus in Berlin, 1913¹⁵

Die Entstehung eines Massenpublikums für Filme verdankt sich jedoch nicht nur der Preispolitik der Kinos, sondern auch dem schnellen Wachstum der Städte, der Zunahme an Realeinkommen sowie der Zunahme an Freizeit breiter Bevölkerungsschichten.

Die in Unterhaltungsfragen unerfahrenen neuen Kinobesitzer orientierten sich am erfolgreichsten Modell der Filmauswertung. Dabei adaptierten sie nicht nur dieses Modell, sondern entwickelten es für ihr Publikum innovativ weiter. Von den Wanderkinos übernahmen die ortsfesten Spielstätten, dass ausschließlich Filme gezeigt wurden und dass

14 Birett, Herbert: *Lichtspiele: Der Kino in Deutschland bis 1914*, München 1994, S. 74.

15 Hänsel, Sylvaine/Schmitt, Angelika (Hrsg.): *Kinoarchitektur in Berlin 1895-1995*, Berlin 1995, S. 105.

die Filme abwechslungsreich in der Form eines Nummernprogramms arrangiert wurden, wobei eine Mischung aus verschiedenen fiktionalen und nicht-fiktionalen Genres typisch war.

Union-Theater

Weiden, Lürzgasse 66.

**Verbesserter Kinematograph und
Tonbild-Theater**

Programm für 27. Mai und 28. Mai

1. **Das Angeluslanten.** Span. Drama.
2. **Rentier Hases Wasserfurcht.**
Hochkomisch.
3. **Großmut u. Dankbarkeit.** Drama.
4. **Piefte macht eine Kaltwasserkur.**
Komisch.
5. **Für die Ehre einer Arbeiter-
frau.** Drama.
6. **Die geheimnisvollen Künste.**
Trüffilm.
7. **Büffelkampf.** Natur.
8. **Behmann geht aufs Rennen.**
Hochkomisch.
9. **Tonbild: Wir Weiber.**

Preise der Plätze:

1 Platz **40** Pfg., 2. Platz **30** Pfg.
3. Platz **20** Pfg.

Kinder auf allen Plätzen die Hälfte.

Duzend-Karten 1 Platz **4.—** M.
" 2 " **3.—** M.

Veränderungen im Programm behält sich
die Direktion vor.

**Um 9 Uhr Beginn des letzten
Programms.**

Abb. 7: Programm des Union-Theater, Weiden, vom 27. und 28. Mai 1911 (Weidener Anzeiger, 28.5.1911)

Da die ortsfesten Kinos im Unterschied zu den mobilen einen Unterhaltungsabend allein bestreiten mussten, wurden die Programme als solche länger und dauerten statt 15 bis 20 nun 60 Minuten oder mehr. Weil die Kinos nun den Status des Alleinunterhalters hatten und weil sie sich in einer großstädtischen Kultur entwickelten, zu deren populärer Kultur Schauspiele gehörten, entstanden zwei zentrale Innovationen. Die erste ist die Zunahme der Filmlänge, da so längere Programme einfacher zu bestreiten waren, und die zweite ist die Etablierung einer neuen Film-

form, des Dramas, das im Wanderkino marginal geblieben war, weil die Filme zu kurz und Dramen zudem der Jahrmarktstradition fremd waren. Diese Dramatisierung der filmischen Form fügte der Unterhaltung eine neue Qualität hinzu: Zuschauer bewegten sich nun virtuell in eigens erdachten und inszenierten Welten, wie sie es vom populären Sprechtheater gewöhnt waren.

Als Wanderkinos Filme in ganz Europa zeigten, waren die Themen der Filme wenig kulturspezifisch. Filme, die auf Märchenstoffen beruheten oder menschliche Handlungen zeigten wie Bestrafungen von Lausbuben, trafen den kleinsten gemeinsamen kulturellen Nenner der europäischen Publika. Als die Filme jedoch im Kontext des ortsfesten Kinos länger wurden und die jeweiligen nationalen Märkte an Bedeutung gewannen, bedienten die jeweiligen nationalen Filmfirmen zunehmend stärker eigene kulturelle Traditionen. Auch wenn Deutschland im Vergleich zu Frankreich über keine quantitativ große Filmproduktion verfügte, so sind es unter der Bedingung eines sich differenzierenden Filmmarktes spätestens ab 1911 daher überwiegend deutsche Filme, die das große deutsche Publikum anzogen.¹⁶ Die Präferenz des deutschen Publikums für deutsche Filme war die Basis für die Entstehung einer erfolgreichen deutschen Filmproduktion, die erst in den 1920er Jahren erfolgreich die Lücke zwischen der starken Nachfrage nach und dem mangelnden Angebot an deutschen Filmen geschlossen hat.¹⁷

Der enorme Erfolg des ortsfesten Kinos wirkte auf die Institutionen Varieté und Wanderkino zurück. Nicht zuletzt aufgrund der höheren Preise unterlagen insbesondere die kleineren Varietés im Konkurrenzkampf schließlich den ortsfesten Kinos, schlossen ihre Häuser bzw. wurden in Kinos umgewandelt. Die internationalen Varietés hatten einen besseren Stand am Markt, da sie mit der Hautevolee ein anderes Publikum als die Ladenkinos ansprachen. Wanderkinos konnten sich zunächst auch nach dem Kinoboom halten und erlebten sogar ihrerseits einen Boom, wobei sie allerdings zunehmend in kleinere Städte ausweichen

16 Analyse der Häufigkeit, mit der Filme in den Jahren 1905-1914 in neun repräsentativ ausgesuchten deutschen Städten gelaufen sind, auf der Basis der Programmdatenbank des Teilprojektes A5 im SFB/FK 615 „Medienumbrüche“ an der Universität Siegen. Zum gleichen Ergebnis kommt für die Stadt Mannheim im Jahre 1912: Altenloh, Emilie: *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena 1914, S. 57f.

17 Garncarz, Joseph: „Art & Industry: Germany Cinema of the 1920s“, in: Grieveson, Lee/Krämer, Peter (Hrsg.): *The Silent Cinema Reader*, London/New York 2004, S. 389-400.

mussten, in denen es noch keine ortsfesten Kinos gab. Erst als ortsfeste Kinos in größerer Zahl auch in Kleinstädten gegründet wurden, begann der Niedergang des mobilen Filmgewerbes. Allein 1911 sank die Zahl der Standorte der Wanderkinos um 36% gegenüber dem Vorjahr. Bis zum Ersten Weltkrieg ging die Reisefrequenz auf das Niveau von 1898 zurück. Der Erste Weltkrieg beschleunigte diesen Trend – nicht nur durch Einberufungen von Schaustellern, sondern vor allem, weil viele Feste wie das Münchner Oktoberfest abgesagt wurden.

Mit der flächendeckenden Verbreitung ortsfester Spielstätten verlor das Wanderkino nach einer außerordentlichen Erfolgsgeschichte jede wirtschaftliche Bedeutung. Weniger als 4% der 700 nachweisbaren Wanderkinobesitzer gründeten, nachdem sie ihr Geschäft aufgegeben hatten, ortsfeste Kinos. Die meisten Schausteller blieben ihrem Beruf treu und wechselten, als das Schaustellergewerbe nach dem Ersten Weltkrieg wieder gefragt war, nur ihr Schauobjekt und traten fortan mit Tierdressurnummern, Russenrädern oder dergleichen auf. In den 1920er Jahren war das Wanderkino in seiner beschriebenen klassischen Form (bewegliche Kinobauten aus Holz, die auf Festen, Märkten und Messen gastierten) bedeutungslos geworden. Allerdings lebte das Phänomen des Reisekinos in der Form eines Saalkinos wieder auf: Anstatt mit eigenen Kinos auf Festen, Märkten oder Messen zu gastieren, bespielten Schausteller, die vorher in der Regel keine Wanderkinos betrieben hatten und sich in Berufsverbänden neu organisierten, bestehende Räumlichkeiten wie Gaststätten und Schulen.

Zur Struktur des Medienwandels um 1900

Ich komme auf die Ausgangsfrage zurück: Welche Struktur hat der Prozess der Institutionalisierung und Diffusion der neuen Medientechnologie Film im Kontext der bereits etablierten Medieninstitutionen? Vergleicht man die Zeit vor der Einführung des Films in den Markt mit dem Jahr 1914, als der Film ein Massenmedium mit einem klaren kulturellen Profil war, dann erscheint dieser Medienwandel als plötzlicher Bruch einer kontinuierlichen Entwicklung. Betrachtet man jedoch den Medienwandel, indem man der Chronologie der Ereignisse sukzessive folgt, dann zeigt sich die Etablierung des Films als ein komplexer Prozess mit vielen Zwischenstufen, der dennoch eine klare Struktur aufweist. Die Innovation, die die neue Medieninstitution Kino darstellt, entstand nicht durch einen Bruch mit der Tradition, sondern gerade dadurch, dass tradierte Unterhaltungsinstitutionen die neue Medientechnologie Film genutzt ha-

ben. Die kulturellen Formen früher Filme entstanden ebenso wenig durch eine radikale Abkehr von der Tradition, sondern durch eine systematische Ausbeutung der in anderen Medieninstitutionen bereits entwickelten kulturellen Formen. Die Veränderungen in der Figuration der bereits vor der Markteinführung des Films etablierten Medieninstitutionen, die der Aufstieg des Films zu einem Massenmedium nach sich zog, vollzogen sich weder plötzlich noch waren sie radikal. Ihre marktwirtschaftliche und kulturelle Bedeutung verschob sich allmählich zugunsten der neuen Medieninstitution Kino.

Wie gezeigt wurde der Film nicht institutionalisiert, indem er einseitig gegen die etablierten Traditionen abgegrenzt wurde. Im Gegenteil waren das Vertrauen der Produzenten in und die Präferenz des Publikums für das Altbewährte der Schlüssel zum Erfolg. Die Technologie Film, die von verschiedenen Erfindern in einem ungeplanten Prozess entwickelt wurde, traf auf eine existierende Figuration etablierter Medieninstitutionen. Die für die Institutionalisierung des Films wichtigste Medieninstitution war das Variété. Artisten bzw. Variétéleiter integrierten die neue Medientechnologie Film als einen Programmbestandteil in ihre umfangreiche Bühnenschau – zunächst nur, weil es zur Tradition der Varietés gehörte, technische Innovationen zu präsentieren, und weil sie einen Ersatz für die bei Artisten unbeliebte Schlussnummer suchten. Da der Filmbetrieb rentabler als der Theaterbetrieb war, machte es für die Schausteller wirtschaftlich Sinn, dass sie ihre Varietés auf Filmbetrieb umstellten. Aufgrund des zu geringen Filmangebots hatten ortsfeste Varietés in den ersten Jahren, in denen sich ein eigener Markt für Filme erst entwickelte, jedoch keine Chance, ihre Spielstätten in Kinos umzuwandeln. Was die ortsfesten Theater nicht konnten, stand den Schaustellern offen, die mobile Varietés leiteten, da sie nur ein deutlich kürzeres Filmprogramm bei ständig wechselndem Publikum anbieten mussten und dafür nur ein vergleichsweise schmales Filmangebot benötigten.

Der Film wurde in nur wenigen Jahren durch die neue Institution des ortsfesten Kinos zu einem Massenmedium, das von einem Großteil der Bevölkerung genutzt wurde. Weil die Einzelhandelskaufleute aufgrund des Warenhausbooms in einer tiefen wirtschaftlichen Krise steckten, bauten sie ihre Läden zu Ladenkinos um, die ihr Vorbild in den erfolgreichen Wanderkinos fanden. Die Gründung von dauerhaften ortsfesten Spielstätten wurde aufgrund des großen und reichhaltigen Filmangebots möglich, das der prosperierende europäische Wanderkinomarkt zur Verfügung stellte. War das Publikum der Wanderkinos noch weitgehend mit dem Publikum der mobilen Varietés identisch, so vollzog sich

mit der flächendeckenden Ausbreitung der ortsfesten Spielstätten ein grundlegender Wandel in der Publikumsstruktur. Die ortsfesten Kinos offerierten ihren Zuschauern nicht nur täglich ein Filmangebot; sie erschlossen auch ein neues, ständig wachsendes Publikum, das sich zum Teil aus dem ehemaligen Publikum der Varietés und populären Sprechtheater rekrutierte. Mit den ortsfesten Spielstätten gab es erstmals eine Unterhaltungsinstitution, die flächendeckend verbreitet, allzeit zugänglich und für alle Bevölkerungsschichten bezahlbar war.

Diverse Erfolgsmodelle älterer Medieninstitutionen prägten den Film. Der Film barg die Möglichkeit, die Natur in Bewegung zu reproduzieren, wurde jedoch bald von bereits etablierten Berufsgruppen überwiegend zu dem Zweck benutzt, Geschichten zu erzählen. Der immense Erfolg des Films bei breiten Bevölkerungskreisen, vielleicht mit der Ausnahme großer Teile des Bildungsbürgertums, beruhte gerade darauf, dass die spezifische Qualität des Films, das Sichtbare in Bewegung reproduzieren zu können, für den traditionellen Zweck des Geschichtenerzählens genutzt wurde, wobei auf eine Vielzahl bereits vor dem Film etablierter Genres und Repräsentationsformen zurückgegriffen wurde. Die Filme, die in verschiedenen Spielstättentypen liefen, waren funktional optimal den Erwartungen des jeweiligen Publikums angepasst; sie griffen erfolgreiche Traditionen etablierter Medieninstitutionen auf und bildeten doch zugleich innovative Anreize, um die Zuschauer zu Filmzuschauern zu machen. Betrachtet man die Entwicklung der Genres, so fällt zunächst eine mediale Kontinuität ästhetischer Praktiken auf: Die ‚optische Berichterstattung‘ ging auf die fotografische Berichterstattung der illustrierten Wochenzeitschriften sowie die Berichterstattung des Kaiserpanoramas zurück; die Wochenschau der Kinos orientierte sich wiederum an der ‚optischen Berichterstattung‘; die Zauber- und Märchenfilme schlossen nahtlos an Theatertraditionen der Zauber- und Märchenstücke an; die Dramen der Kinos adaptierten Dramen des populären Sprechtheaters. Zugleich kam es im Rahmen der sich wandelnden Institutionen, vom mobilen Variété über das mobile zum ortsfesten Kino, zu einer Ausdifferenzierung der Filmgenres: Im Verhältnis zum mobilen Variété waren fiktionale Filme der Wanderkinos eine neue Qualität, im Vergleich zum Wanderkino stellten die Dramen der ortsfesten Kinos eine Innovation dar. Diente der Rekurs auf die Genres älterer Medieninstitutionen wie des Theaters marktwirtschaftlich dazu, an deren Erfolg anzuknüpfen, so machte die Ausdifferenzierung der Filmgenres die jeweils neuen Institutionen gegenüber ihren Vorläufern konkurrenzfähig und attraktiver.

Der Aufstieg des Films zu einem Massenmedium führte dazu, dass die Figuration der etablierten Medieninstitutionen neu aufeinander abgestimmt wurde. Die marktwirtschaftliche und kulturelle Balance zwischen den Medieninstitutionen wurde verschoben, ohne dass eine ältere Medieninstitution ganz vom Markt verschwand. Das Kino gewann an Bedeutung, während Varietés an Bedeutung verloren. Als direkte Folge der Entstehung der Wanderkinos sank die Zahl der mobilen Varietés auf den Jahrmärkten drastisch. Institutionen, die ein den Kinos vergleichbares abendfüllendes Unterhaltungsangebot machten wie ortsfeste Varietés oder populäre Sprechtheater, verloren an Zuspruch, ohne jedoch ganz ihre Existenz einzubüßen. Ebenso büßten die Kaiserpanoramen aufgrund der partiellen Konkurrenz zum Filmangebot Zuschauer ein, da sie wie die Varietés bzw. Kinos in der Regel Bilder aktueller Ereignisse bzw. Reisebilder zeigten.

Der Institutionalisierungsprozess der neuen, innovativen Medientechnologie Film funktionierte über den ständigen Rekurs auf das, was bereits aus etablierten Medieninstitutionen vertraut war. Der immense Erfolg des Films beim Publikum, der sich dieser ‚konservativen‘ Haltung verdankte, führte aufgrund des Konkurrenzdrucks zu Veränderungen einzelner tradierter Medieninstitutionen und auf einer höheren Integrationsebene auch zu signifikanten Verschiebungen in der Figuration und Hierarchie der Medieninstitutionen. Der Film wurde in diesem Prozess in seiner kulturellen Verwendungsform im Rahmen der Institution Kino zu einem neuen Leitmedium des 20. Jahrhunderts. Die Struktur des Medienwandels um 1900 ist jedoch nicht durch radikale Brüche von bis dahin kontinuierlich verlaufenden Prozessen, sondern durch graduelle, über viele Zwischenstufen laufende Veränderungen charakterisiert, deren Struktureigentümlichkeit der ständige Rekurs auf das aus der Tradition Vertraute war.

JOACHIM PAECH

FILM AM ENDE DER KINEMATOGRAFIE

Im Kino beginnt der Hauptfilm. Zu sehen ist eine starre Einstellung, die von der Einmündung einer Straße aus die gegenüberliegende Häuserzeile zeigt. Wenig Bewegung im Bild, ab und zu ein Passant oder ein vorbeifahrendes Auto. Wenig Geräusche. Auf dieses Bild schreibt sich der Vorspann, dessen Schrift zu zwei Dritteln das Bild bedeckt, bis sie mit dem Namen des Regisseurs und Drehbuchautors Michael Haneke endet. Jetzt sind Stimmen zu hören, die deutlich aus einem anderen als dem dargestellten Raum kommen. Das Bild läuft im Schnelllauf zurück, die Synchronspuren zeigen, dass es sich um eine Videoprojektion handelt. Die nächste Einstellung zeigt den Raum, aus dem die Stimmen kommen. In einem Wohnzimmer betrachtet ein Ehepaar auf einem Fernsehmonitor dasselbe Bild des Filmanfangs, das von einer Videokassette abgespielt wurde. In der weiteren Filmhandlung wird es darum gehen, dass das Haus des Ehepaars mit versteckter (*caché*) Videokamera beobachtet wird, ohne dass erkennbar wird, wer und mit welcher Absicht diese Aufnahmen macht.

Wir Kinozuschauer sehen, wie ein Film offenbar ‚als Film‘ beginnt, jedenfalls ist kein Zweifel angebracht, dass die erste Einstellung, die uns der Film zeigt, auch einen ‚Film‘ zeigt. Eine mediale Differenz wird erst erkennbar, als der ‚Film‘ deutliche Videospuren aufweist. Was da auf die Kinoleinwand projiziert wird, ist sicherlich ein Film (was in der Projektionskabine überprüft werden könnte), aber was wir ‚mit dem Film‘ sehen, entpuppt sich als elektronische Videoaufzeichnung, die zuerst im Rahmen der Kinoleinwand und danach ‚im Film‘ auf einem Fernsehmonitor betrachtet wird. Michael Hanekes Film *CACHÉ* (2005) beginnt mit einer medialen Täuschung. Hinter dem, was wir für die Sache selbst, den ‚Film‘, den wir zu sehen bekommen sollen, halten, ist ein anderes Medium verborgen, das sich nicht (mehr) wie üblich dadurch zu erkennen gibt, dass ein kleines Bild mit geringer Auflösung im deutlichen Kontrast zum Kinofilm sich selbst als minderwertiges ‚mediales Bild‘ in einer scheinbar unvermittelten Präsenz perfekter kinematographischer Illusions-Darstellung outet. Filmbild und Videobild sind ununterscheidbar

geworden, darauf beruht der Überraschungseffekt am Anfang des ‚Films‘, dessen verwirrende Handlung mit einer medialen Irritation beginnt, die ebenfalls bereits Teil der Handlung ist, weil auch die Protagonisten immer weniger ihre Realität (des ‚Films‘) und deren mediale Darstellung im Video, die zu ihrer eigenen Realitätswahrnehmung zunächst nur geringe Differenzen aufweist, unterscheiden können, weshalb sie z.T. gewaltsam Differenzen (der ‚andere Film des Anderen‘) konstruieren. Am Ende wird die mediale (Täuschung über die) Differenz im Innern der Erzählung des Films zum Zeichen des traumatischen Wahrnehmungsbruchs der zentralen Figur, des Ehemanns, werden: Derselbe Blick, dieselbe Einstellung, mit denen er als Kind seinen Verrat an einem (auch ethnisch) ‚anderen‘ Kind beobachtet hat, kehren in der Videobeobachtung seines eigenen Lebens wieder, wo sie in der Erinnerung den Bruch mit der selbstgewissen Identität des eigenen Lebens herbeiführen. Hinter einem Blick ist ein anderer, verdrängter Blick verborgen, hinter einem Bild lauert ein anderes Bild, dessen täuschende Wiederkehr umso folgenreicher ist, als es trotz seiner medialen Differenz ohne weiteres an dessen Stelle treten kann. Das zu kaschieren besteht im Kino offenbar kein Grund mehr.

Dieser irritierende Anfang von Michael Hanekes Film *CACHÉ* ist deshalb so bemerkenswert, weil er das andere Medium Video nicht nur im Film thematisiert¹, sondern es mit dem Film im Kino selbst austauscht: Die Täuschung funktioniert nur, wenn wir den Film ‚als Film‘ an seinem Ort, dem Kino, sehen, wo wir noch immer erwarten, einen Film gezeigt zu bekommen. Die Video- (oder DVD-) Kopie des ‚Films‘ ist dann nur noch die Wiederholung dieses Mediums ‚Film‘ als Form in einem anderen Medium, Video (oder DVD), das sich von vornherein doppelt, als Aufzeichnungsmedium des Films und mediale Form im Film ‚formuliert‘ und deshalb als vorausgesetzte (hier bereits unsichtbare) Differenz des Mediums selbst nivelliert. Der Film ist historisch zur medialen Form in der kinematographischen Aufzeichnung und Darstellung von Bewegung(sbildern) und deren Projektion im Dispositiv des Kinos geworden. Aber der Film als mediale Form ist mit seiner kinematographischen Herkunft nicht identisch, Film gibt es auch per Video und DVD, und nicht einmal das Kino kann noch die Differenz zur Kinematographie aufrecht erhalten, sie wird selbst zum täuschenden Schein. Am Ende der Kinematographie bleiben ein Kino, das nicht mehr kinematographisch sein muss, und ein Film zurück, der schon lange nicht mehr nur im Kino

1 Video ist zum Beispiel in Hanekes Film *BENNY'S VIDEO* (1992) Thema.

seinen Ort hat und seinen kinematographischen Ursprung nur mehr als ‚mediale Form‘ im elektronischen Medium überliefert.

Was ist Kinematographie?

In der Mitte des 20. Jahrhunderts war das ‚Cinéma‘ nach fünfzig Jahren seiner beispiellosen Erfolgsgeschichte in André Bazins *Mythe du cinéma total* (1946) angekommen. ‚Cinéma‘, das ist die vollkommene Realisierung eines Menschheitstraums nach einer zweiten kinematographischen Wirklichkeit, der „totalen und vollständigen Darstellung der Realität in der perfekten Illusion der äußeren Welt mit Ton, Farbe und Dreidimensionalität.“² Mit Siegfried Kracauer teilte Bazin die Überzeugung, dass das fotografische Medium Film in der Lage ist, die Spur des Realen selbst aufzuzeichnen und wiederzugeben. Es (das fotografische Medium Film) bezeugt, dass etwas vor der Kamera gewesen sein muss (Roland Barthes³), was der Film zur „Errettung der physischen Realität“⁴ (Kracauer) (auf-)bewahrt.

Der Euphorie des Glaubens an eine ‚ontologische‘ Beziehung des fotografischen Mediums Film zur (dokumentarisch oder fiktional) dargestellten Wirklichkeit stand allerdings nach dem Zweiten Weltkrieg und seinen Propagandaschlächten, die wesentlich mit dem Film geschlagen wurden, die Skepsis gegenüber, dass die Wirklichkeit zumal in ihrem Abbild manipulierbar sein könnte, was die Beobachtung einer Unterscheidung zwischen der Realität und ihrer filmischen Darstellung zur Folge hatte. Bazin formuliert diesen Vorbehalt am Ende seiner *Ontologie des fotografischen Bildes* mit äußerster Zurückhaltung: „Andererseits ist der Film eine Sprache“⁵ heißt es da, was den Film als symbolische Artikulation oder Zeichensystem in die Relationen ihres Gebrauchs zur bedeuteten Wirklichkeit stellt. Diese scheinbar einfache Bemerkung vollzieht den Bruch innerhalb des „Mythos vom totalen Kino“, der die kinematographische Darstellung vom referentiell Dargestellten unter-

2 Bazin, André: „Le Mythe du Cinéma Total“ [1946], in: ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1981, S. 22.

3 Es „lässt sich in der Photographie nicht leugnen, dass die Sache dagewesen ist.“ (Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1985, S. 86.

4 Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a.M. 1973, S. 389f.

5 Bazin, André: „Ontologie des photographischen Bildes“ [1945], in: ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln 1975, S. 27.

scheidet und über Jean Mitry⁶ (der Film als symbolische Artikulation des außerfilmisch Realen) zur Filmsemiotik von Christian Metz⁷ und Peter Wollen⁸ führt. Eine viel grundsätzlichere Unterscheidung dagegen führte André Malraux in direkter Anspielung auf Bazin am Ende seines *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946) ein. Hier heißt es lapidar: „Par ailleurs, le cinéma est une industrie“⁹. Damit zerfällt das ‚Cinéma‘ endgültig in die zwei Seiten seiner technischen, institutionellen etc. Bedingungen einerseits und seiner ästhetischen Erscheinung und symbolischen Formen andererseits. Das ‚Cinéma‘ beruht von nun an auf der Unterscheidung eines *fait cinématographique* und eines *fait filmique*, einer kinematographischen und einer filmischen Ebene seiner Konstitution. Diese Unterscheidung, die von Christian Metz in seiner Filmsemiotik wieder aufgenommen und einseitig zugunsten des *fait filmique*, des Films als Text und System, forciert wurde, stammt ebenfalls aus dem Jahr 1946 und dem ‚filmologischen‘ Versuch, ein theoretisches Vokabular für die Filmwissenschaft zur Beschreibung des *univers filmique* (!) einzuführen. Der überkomplexe Begriff ‚Cinéma‘ wurde zunächst aus methodischen Gründen in seine Bestandteile des Kinematographischen und des Filmischen zerlegt, wobei im interdisziplinären Herangehen an den Film die internationale Forschergruppe der Pariser Filmologie das Kinematographische zur Sache der soziologischen, ökonomischen etc. und das Filmische zur Sache der ästhetischen, psychologischen etc. Forschung gemacht wurde¹⁰. Das eine konnte ohne das andere nicht sein und die Schnittmengen der filmologischen Analysen haben sich immer wieder verschoben, bis die Filmsemiotik sich ‚medienvergessen‘ ganz auf den ‚Film‘ als Text und System konzentriert hat. Filmgeschichte, Filmanalyse, Filmtheorie etc. haben bis auf wenige Ausnahmen (vor allem Barry Salt¹¹) künftig von der Kinematographie mehr oder weniger abgesehen. Technische und ökonomische (oder politische und institutionelle) Bedingungen des Films haben gegenüber textueller Struktur und Syntagmatik, Semantik oder Narrativik keine Rolle (mehr) gespielt. Daher blieb der Medienwechsel des Films vom Kino zum Fernsehen und Video fast un-

6 Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma. 1. Les structures*, Paris 1963, hier S. 119f.

7 Metz, Christian: *Sprache und Film*, Frankfurt a.M. 1973.

8 Wollen, Peter: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London 1982.

9 Malraux, André: *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris 1946, o.S.

10 Vgl. Château, Dominique: *Cinéma et philosophie*, Paris 2003, hier S. 31-33.

11 Salt, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*, London 1983.

bemerkt, im Gegenteil, das Fernsehen wurde als Lieferant und der Videorekorder als Aufzeichnungs- und Lesemaschine von Filmen gerne in Anspruch genommen, im Glauben, dass es sich nach wie vor um denselben ‚Kino‘film handelt, den man nun statt im Kino auf dem Monitor per Videorekorder ansehen und analysieren konnte. Zugleich sind neue Filme entstanden, die primär für den Vertrieb per Fernsehen und Video hergestellt und auch im Kino ausgewertet wurden. Gerade weil die mediale Seite zunehmend komplex wurde, hat sich die Filmwissenschaft bereitwillig auf die vermeintliche Konstante ‚Film‘ (im Kino, Fernsehen, Video, DVD) zurückgezogen. Es ist bezeichnend, wie wenig soziologische (Edgar Morin¹², Dieter Prokop¹³) und ökonomische Analysen der kinematographischen Seite (Produktion, Vertrieb und Konsumtion) des Films angefertigt wurden. Sie hätten schließlich die mediale Differenz der Kinematographie zu den ‚neuen Medien‘ berücksichtigen müssen¹⁴. Die großartigen komplexen Untersuchungen des Hollywood-Films durch David Bordwell, Kristin Thompson und Janet Staiger¹⁵ vermeiden genau diesen Schritt, weshalb sie das Spezifische des kinematographischen Films gegenüber seiner (multi-)medialen (elektronischen) Neudefinition nicht in den Blick bekommen.

Was also ist das Spezifische des kinematographischen Films? Die Kinematographie ist am Ende des 19. Jahrhunderts Inbegriff, Wesen und Ausdruck des mechanischen Zeitalters, seiner optischen, chemischen, mechanischen und technisch-apparativen etc. Wissenschaften und der Industrialisierung auch der menschlichen Sinne, die wiederum mit denselben Apparaten psychotechnischen Forschungen zugänglich gemacht wurden.¹⁶ Der Kinematographie als technisch-apparativem Verfahren der Aufzeichnung und Darstellung von figurativen Bewegungen voraus ging im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts (gleichzeitig zum fotografischen Aufzeichnungsverfahren) die Beobachtung des strobosko-

12 Morin, Edgar: „Conditions d'apparition de la ‚Nouvelle Vague‘“, in: *Communications*, Nr. 1, 1961, S. 139-141.

13 Prokop, Dieter: *Soziologie des Films*, Frankfurt a.M. 1982.

14 Dass die Pariser Filmologie in den 1950er und 1960er Jahren das Fernsehen als Zukunft des Films durchaus wahrgenommen hat, zeigt Paech, Joachim: „Von der Filmologie zur Mediologie? Film und Fernsehtheorie zu Beginn der 60er Jahre in Frankreich“, in: Winter, Scarlett/Schlünder, Susanne (Hrsg.): *Körper – Ästhetik – Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague*, München 2004, S. 31-46.

15 Bordwell, David u.a.: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985.

16 Vgl. Rieger, Stefan: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2000.

pischen Wahrnehmungseffektes, einer Sinnestäuschung über Scheinbewegungen, die zwar an mechanischen Bewegungsabläufen gemacht wurde, aber keineswegs durch die Mechanik bedingt ist. Es handelt sich um den Effekt, der aus einer relationalen Bewegung für den Beobachter entsteht, wenn zwei Zahnräder oder Speichenräder etc. mit einer bestimmten Frequenz gedreht werden oder wenn der Beobachter an zwei Lattenzäunen vorbeigeht: Die tatsächliche Bewegung scheint sich zu verändern, umzukehren oder stillzustehen, während das Objekt (Zahnräder oder Speichen) deformiert wird. Derartige Beobachtungen waren wie üblich Anlass für die experimentelle Wiederholung ihrer Voraussetzungen, um schließlich induktiv zu Gesetzmäßigkeiten zu gelangen, die nicht den Charakter der objektiv unveränderten Bewegung, sondern die Bedingungen ihrer täuschenden Wahrnehmung als Scheinbewegung betrafen. Da über die Wahrnehmung wieder nur indirekt und außerhalb der *black box* des Kopfes experimentell mit denselben stroboskopischen Verfahren Aussagen gemacht werden konnten, wurde die technisch induzierte täuschende Scheinbewegung grundsätzlich dem Wahrnehmungsapparat (in der Tradition der *camera obscura* dem Auge) als Fehler angelastet. Umgekehrt konnte nun die bewusste Herstellung einer technisch-apparativen Scheinbewegung mit der Täuschung des Auges als Überlistung der Wahrnehmung erklärt werden. Immerhin entsteht für die Wahrnehmung der täuschende Eindruck einer Bewegung, die sich von der tatsächlichen Bewegung an derselben Stelle erkennbar unterscheidet, was letztlich dazu geführt hat, dass Bewegung als visueller Effekt Aufmerksamkeit gefunden hat. Mit der Kinematographie hat das (fast) nichts zu tun, da die Stroboskopie auf die *Wahrnehmung* einer Scheinbewegung beschränkt ist, während die Kinematographie (als Bewegungsschreiber) wesentlich in der Mechanik zur *Darstellung* von Bewegung besteht. Das bedeutet, dass wir das filmische Bewegungsbild auf der Kinoleinwand nicht deshalb ‚in Bewegung‘ sehen, weil es sich um die Wahrnehmung einer stroboskopischen Scheinbewegung handelt, sondern weil dieselbe Bewegung, die wir in der Realität wahrnehmen, nach Gesetzen der Mechanik auf der Leinwand dargestellt werden kann, was nicht ausschließt, dass auch andere Verfahren zur Darstellung von Bewegung möglich sind. Erst indem sich von der Stroboskopie zur Kinematographie der Ort der Konstruktion von Bewegung vom Körper eines Wahrnehmungssubjekts zur Oberfläche einer Lichtprojektion auf einer Leinwand (im Kino) verschoben hat, wo die aufgezeichnete und dargestellte sichtbare Bewegung gesehen werden kann, spielt das technisch-apparative Medium ihrer

Konstruktion die ihr zukommende entscheidende Rolle. Erst mit der Kinematographie beginnt die Mediengeschichte der Bewegungsdarstellung.

Zur bloßen Darstellung einer Bewegung braucht es nicht mehr als deren Wiederholung (jede Darstellung von Bewegung ist bereits deren Wiederholung), die aber analog zur gesprochenen Sprache an das Hier und Jetzt ihrer Darstellung transitorisch (in der Theateraufführung zum Beispiel) gebunden bleibt. Die orts- und zeitversetzte Darstellung von Bewegung (ihre schriftliche Form gewissermaßen) setzt ihre Aufzeichnung voraus. Es hat immer Versuche gegeben, Bewegung dadurch darzustellen, dass sie als ‚Figuration von Bewegung‘ in dargestellten Figuren (Posen) oder Figuren ihrer Darstellung (Verwischungen z.B.) statisch oder diagrammatisch als Abfolge von Figuren der Bewegung (bei Marey z.B.) abgebildet wurde¹⁷. Bewegung ‚selbst‘ dagegen kann nur durch Bewegung aufgezeichnet und zeitversetzt dargestellt werden, was erst durch die Verbindung figuraler Darstellung mit der mechanischen Induktion von Bewegung möglich wurde („Sollen sich die Bilder beleben, so muss irgendwo Bewegung sein. Und in der Tat ist hier Bewegung durchaus vorhanden, sie steckt im Apparat“¹⁸). Die Aufzeichnung von figuraler Bewegung für ihre wiederholte Darstellung setzt ihre Transformation voraus analog zur Transformation von Energie in Arbeit. Die Energie zum Beispiel, die im Strömen eines Flusses ist, kann für die Arbeit des Mahlwerkes einer Wassermühle gewonnen werden, wenn sie aus der fließenden in eine Drehbewegung transformiert wird: Jedes Eintauchen der Schaufeln des Wasserrades ist ein Einschnitt in den (Energie-)Strom des Flusses, der dadurch in Arbeit transformiert wird.¹⁹ In den Strom der Zeit greift die Hemmung des Uhrwerks ein, damit bloßes Zeitvergehen in die Regelmäßigkeit der Uhrzeit bzw. die Darstellung von Zeit in einer Uhr umgewandelt werden kann²⁰. Jede (figurale) Bewegung ist ein Raum-Zeit-Kontinuum, dessen Aufzeichnung ‚als Bewegung‘ transformiert und an das Medium ihrer Darstellung angepasst werden muss (wie die Zeit an die Uhr). Die Mechanik der kinematographischen Kamera als

17 Vgl. Paech, Joachim: *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*, Berlin 2002.

18 Bergson, Henri: *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1921, S. 308.

19 Im Anschluß an die ‚Theoretische Kinematik‘ Reuleaux‘ heißt es: „Bewegungen sind daher nichts anderes als Serien von Strom-Einschnitt-Sequenzen.“ (Schäffner, Wolfgang: „Technologie des Unbewussten“, in: Balke, Friedrich/Vogl, Joseph (Hrsg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996, S. 218.)

20 Vgl. Gendolla, Peter: „Zeit-Stationen. Über Beschleunigungen und die Kunst, anzuhalten ...“, in: Synema (Hrsg.): *Zeit*, Wien 1999, S. 91-102.

Aufzeichnungsmedium von Bewegung ‚taucht‘ 16 bis 24 mal in der Sekunde in den optisch übertragenen Fluss der Bewegung ein, der Kameraverschluss schneidet entsprechend Momentaufnahmen der Bewegung (‚beliebige Momente‘) ab und zeichnet sie fotografisch auf (Fotografie ist keine Bedingung der Kinematographie, da auch ‚animierte‘ Zeichnungen etc. als Bewegungen dargestellt werden können). Auf die gleiche Weise wird die aufgezeichnete Bewegung im Projektor dargestellt, Einschnitt für Einschnitt, weshalb in den Anfängen der Kinematographie zunächst Kamera und Projektor derselbe Apparat waren. Wenn sich auch der Film mit seinen 16-24 Bildern/Sek. durch Kamera und Projektor bewegt, die Aufzeichnungen der Momentaufnahmen werden bewegungslos als Abfolge ‚unbewegter Schnitte‘ projiziert²¹, so dass die Frage bleibt: Wie kommt mit einer Folge unbewegter Bilder der Bewegungsfluss zurück in das projizierte Bewegungsbild des Films auf der Leinwand? Bewegung wird als ‚Figur der Differenz‘ zwischen den unbewegt projizierten Bildern mit übertragen. Diese Differenz ist der Quotient aus der regelmäßigen Schaltung der Bilder (der unbewegten Schnitte) z.B. 24 mal in der Sekunde (das ist die Bewegung der kinematographischen Darstellung) und der Veränderungen in der dargestellten Bewegung (beliebiger Momente) von Bild zu Bild. Als die darstellende (apparative) Bewegung durch Aufnahmen mit der Handkurbel stark geschwankt hat, hat sich das auch in der dargestellten Bewegung (als Zappelerei z.B.) bemerkbar gemacht. Ist die Differenz der dargestellten Bewegung groß, kommt es zur Beschleunigung (Zeitraffer), ist sie sehr klein, kommt es zur Verlangsamung (Zeitlupe). Geht die Differenz gegen Null ist keine Bewegung mehr wahrnehmbar, obwohl der Film nach wie vor mit z.B. 24 Bildern/Sek. weitergeschaltet wird. Dieser Bezug auf die kinematographische Aufzeichnung und Darstellung von Bewegung als Differenzfigur hat über deren mechanische Konstruktion hinaus Folgen für jede multimediale Konstruktion filmischer Bewegung. Denn grundsätzlich ist die Darstellung von Bewegung als Differenzfigur algorithmisch anschreibbar und daher für ihre Konstruktion in jeder medialen Umgebung berechenbar. Die Bewegung als Differenzfigur ist ein wesentlicher intermedialer

21 ‚Unbewegte Schnitte‘ und ‚beliebige Momente‘ sind Termini, die Gilles Deleuze im Anschluß an Henri Bergson für die Beschreibung der kinematographischen Bewegung verwendet: „Wir definieren also den Film als ein System, das die Bewegung reproduziert, indem es sie auf den beliebigen Moment bezieht.“ (Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M. 1989, S. 19.)

Faktor der Transformation des Films aus seiner mechanischen in andere mediale Umwelten.

Optik, Fotochemie und Mechanik bestimmen die filmische Bewegungsdarstellung im ‚mechanischen Zeitalter‘. Dabei könnte es sein Bewenden haben, wenn nicht der Film am Beginn des 20. Jahrhunderts zum Leitmedium der Unterhaltungsindustrie geworden wäre und erst im Kino seinen Siegeszug antreten konnte. Die Erfinder der fotografischen Aufzeichnung des filmischen Bewegungsbildes auf Zelluloid hatten zunächst andere Vorstellungen von der Zukunft des Films, der zum Beispiel (ganz im Sinne Mareys) zur wissenschaftlichen Analyse von Bewegungsvorgängen in Medizin, Psychotechnik etc. dienen könnte.²² Auch Thomas Edison hat keineswegs an die Filmprojektion in einem Kino gedacht, er zeigte zunächst im Kinetoskop (Bewegungsbetrachter) den ‚Film selbst‘ jeweils einem einzelnen Zuschauer. Das Filmband wurde elektrisch kontinuierlich am Betrachter vorbeigezogen. Damit die darstellende Bewegung des Films auch ohne Einzelbildschaltung in die dargestellte Bewegung transformiert werden konnte, wurde nicht die Bewegung des Films unterbrochen, sondern das Licht, das jedes Bild einzeln beleuchtete, wodurch die Beziehung zwischen den Bildern wieder über die Figur ihrer Differenz zur dargestellten Bewegung werden konnte. Weil der Film im (Licht-)Bild seiner Bewegung direkt betrachtet wurde und nicht die mechanische Schaltung, sondern die Modulation von Licht für die Differenz in der Bewegungsdarstellung figurierte, ist das Kinetoskop dem heutigen Monitorbild näher als die Kinoprojektion des Lumièreschen Kinetographen (Bewegungsschreiber auf der Kinoleinwand), durch die der Film überhaupt erst zum Bestandteil der zeitgenössischen Unterhaltungsindustrie mit ihren populären Theatern, Varietés und Jahrmärkten werden konnte. Mediengeschichtlich gesehen ist die Verbindung der Kinematographie mit dem traditionellen Veranstaltungsort Theater im Kino (dem Film,theater‘) eher zufällig. Um so erstaunlicher ist es, wie lange (ein ganzes Jahrhundert) diese Verbindung von Theatertradition und technisch-apparativem Medium Film vorgehalten hat, bis mit den elektronischen Bildern (Fernsehen und Video) multiple Übermittlungs-, Darstellungs- und Veranstaltungsformen möglich geworden sind, die sich aus den medialen Eigenschaften von Fernsehen und Video selbst entwickelt haben (was nicht bedeutet, dass nicht auch diese Medien wieder intermediale Beziehungen zu den traditionellen Künsten verwirklicht haben). Im Kino ist der optisch/fotografisch/mechanische Film zum

22 Rieger (wie Anm. 16).

prägnanten Ausdruck des zu Ende gehenden mechanischen Zeitalters geworden, an dessen Ende Film und Kino wie wir sie bisher gekannt haben, verschwunden sein werden. Bis dahin (und noch immer) bilden Film und Kino eine zweckmäßige Einheit ihrer technisch-apparativen Bedingungen und dispositiven Struktur der Darstellung und Betrachtung von Bewegungsbildern und ihren Erzählungen. Fotografische Filme und ihr projiziertes Bewegungsbild benutzen die *black box* des Kinos, um ihre Zuschauer analog zum Theater (das noch lange zusammen mit dem Film aufgeführt wurde) anzuordnen und auf die beleuchtete Fläche der Leinwand im dunklen Raum des Kinos zu konzentrieren. Die Zerstreuung, von der Walter Benjamin spricht²³, manifestiert sich mehr in dem, was der Zuschauer sieht, d.h. in der montageförmigen Ästhetik des Films (die oft genug besondere Konzentration erfordert) und ihrer Schockwirkung als in der Art und Weise, wie er im Kino einen Film sieht. Eine Haltung der Zerstreuung wird der Zuschauer tatsächlich erst gegenüber dem Massenmedium Fernsehen einnehmen können, das ihn zu Hause vor dem elektronischen Bild des Monitors viel weniger strikt als im Kino anordnet²⁴, ihn dafür aber zunehmend mit seiner „lückenlose(n) Bilderwelt umstellt“²⁵ und mit dem Schock dargestellter Ereignisse in der Konkurrenz der Bilder um die Aufmerksamkeit der Zuschauer kämpft. André Bazins Traum von einer totalen zweiten, kinematographischen Wirklichkeit, nämlich die Welt in ihrem „Abbild noch einmal zu haben“, nähert man sich durchs Fernsehen und nicht bereits im Kino, wo – wie im Theater – die Leinwand nur die Welt bedeutet, die sich im (verborgenen) Rattern des Projektors nur als Darstellung und Projektion und nicht (wie in einer ‚Live-Übertragung‘ des Fernsehens) als unmittelbares Sein der Wirklichkeit präsentiert.

The End of Cinema as We Know It ...²⁶

Seit Ende der 1940er Jahre hat Hollywood den Filmstock seiner Studios an das Fernsehen verkauft. „Bis 1961 hatten die Großfirmen fast 10.000 Filme an das Fernsehen abgegeben“ und dabei enorme Gewinne erzielt.

23 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1963, S. 48.

24 Meyrowitz, Joshua: *Die Fernsehgesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*, Weinheim/Basel 1987.

25 Adorno, Theodor W.: „Prolog zum Fernsehen“, in: ders.: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*, Frankfurt a.M. 1970, S. 72.

26 Lewis, Jon (Hrsg.): *The End of Cinema as We Know It. American Film in the Nineties*, New York 2001.

„Dagegen bedeutete dies den Ruin der kleineren, billigen Vorortkinos, die hauptsächlich von den unteren Schichten besucht wurden.“²⁷ Als Hollywood sich noch im Kino mit spektakulären Breitwandfilmen gegen das Fernsehen zu behaupten versuchte, nahmen die Filme der großen Studios bereits „1960 im Abendprogramm der drei großen Fernsehgesellschaften 80 Prozent des Programms ein“²⁸. Der Film hat seitdem das Kino verlassen und je besser die Bildqualität des Fernsehens (durch Farbe und größere Bildschirme mit höherer Auflösung) wurde, desto weniger Grund gab es, dorthin zurückzukehren. Film ist nicht mehr gleichbedeutend mit Kino, und Kino ist weniger eine spezifische Form der Öffentlichkeit als ein Ort der Öffnung des Marktes für den Film, der mehrheitlich in anderen medialen Umgebungen konsumiert wird. Filme haben sich diesen neuen medialen Umgebungen angepasst, die nicht mehr kinematographisch, sondern elektronisch sind. Die Zeit des Übergangs der elektronischen Abtastung kinematographischer Filme im Fernsehen (für Video und DVD) geht allmählich zu Ende, wenn Filme zunehmend elektronisch/digital produziert werden. Gerade weil Film und Kino sich durchaus unterscheiden, können (und müssen) sie auch getrennte Wege gehen, so dass das Ende der Kinematographie keineswegs auch das Ende des Kinos bedeuten muss. Die Rede vom „End of Cinema as We Know It“ meint daher auch eher Veränderungen der (gewohnten) Beziehung innerhalb des gesamten ‚Cinema‘, zu dem nun auch die elektronischen Medien gehören, Veränderungen die sich an den Filmen, ihrer Ästhetik und ihren Geschichten, an den Kinos und deren Bild/Ton-Technik und an den Vertriebssystemen der Filme ablesen lassen. Alle diese Veränderungen zusammen bedeuten zwar das ‚Ende der Kinematographie im Zeitalter der Mechanik‘, nicht aber des (elektronisch/digitalen) Films und auch nicht des Kinos, das sich ebenfalls als transformierbar erweisen muss.

Die Filme (die in der Regel ‚postmodern‘ ihre Medialität symptomatisch mitreflektieren) sind dabei, den Schritt vom kinematographischen zum elektronischen Film zu vollziehen, entweder durch den ständig erhöhten Anteil computerisierter digitaler Bildproduktion, z.B. der *special effects*, oder weil sie bereits vollständig digital produziert wurden (wie die letzte Folge des STAR WARS-Sequels REVENGE OF THE SITH,

27 Prokop, Dieter: *Soziologie des Films*, Frankfurt a.M. 1982, S. 144-145. Am Ende der Kinematographie sind fast nur noch die Erstaufführungskinos der Multiplexe übrig geblieben, während die Filmgeschichte längst ohne das Kino im und mit dem Fernsehen stattfindet.

28 Ebd.

2005) oder weil sie ihren Umsatz längst zu über 70 Prozent im elektronischen medialen Umfeld erreichen – und doch ist gegenwärtig die Verbindung zwischen Film und Kino nach wie vor wesentlich kinematographisch. Projiziert werden in den Kinos in der Regel 35mm oder 70mm Zelluloidfilme von mechanisch arbeitenden Projektoren. Das Kino stemmt sich konservativ und nostalgisch gegen das Ende der Kinematographie und den Transformationsprozess zu einer elektronischen medialen Umwelt.

Tages- und Fachzeitungen sind voll vom Gerede über die Krise des Kinos, die zwar an der Kinokasse diagnostiziert, aber ohne weiteres auf die Filmproduktion übertragen wird. So hat im Anschluss an die Berliner Filmfestspiele 2006 die Filmkritikerin²⁹ der FAZ zunächst festgestellt, dass der „Verlauf der Berlinale es nahe legt, dass das Kino sich eine Bedeutung wiederer kämpft hat, die es einst ans Fernsehen verloren hatte“. Unmittelbar anschließend heißt es, dass „das geringe Interesse der Zuschauer am Film jenseits des Festivals eine schwarze Nachricht“ für die Branche sei, weil die Menschen zwar vor die „Kamera treten, aber niemand hinschaut“. Dass sich die Menschen wohl immer weniger im Kino, um so mehr per Fernsehen und DVD Filme anschauen, die u.a. bei den Filmfestspielen Öffentlichkeit erlangt haben und die sie sich holen, wo sie ihre Filme bekommen können (z.B. im Internet), bleibt in ihrer Klage unberücksichtigt. Tatsächlich geht es den Filmen gut, nur dem Kino als traditionellem Ort des kinematographischen Films geht es schlecht, weil sich das Kino zu langsam an die neuen medialen Bedingungen (und die damit einher gehenden Veränderungen in den Strukturen gesellschaftlicher Kommunikation) anzupassen bereit ist. Die Zukunft des Kinos wird zur ‚existenziellen Frage‘ für das Kino überhaupt stilisiert, wobei der Kampf um die Erhaltung der Kinos längst nicht mehr dem ‚kleinen Kino und der dunklen Höhle unserer einsamen Filmträume‘ gilt, sondern den Multiplex-Kinos, die mit großen Leinwänden und Popcorn-Tüten den Verfall der Kinematographie nicht aufhalten können.

Wenn es überhaupt noch eines deutlicheren Zeichens für die sich vollziehende Veränderung bedarf, dann ist es die Studie der FFA (Filmförderungsanstalt) über die ‚Auswirkungen der digitalen Zukunft der Kinobranche‘, die zu dem Schluss kommt: „Digitales Kino kommt [...]“³⁰

29 Lucken, Verena: „Im Kampf der Bilder“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.02.2006, Kommentar S. 1.

30 Staden, Inga von/Hundsdoerfer, Beate: „*Digitales Kino kommt... Auswirkungen der digitalen Zukunft in der Kinobranche*“, Berlin 2002 (www.ffa.de).

Damit gemeint ist

die Vision einer komplett digitalen Produktions- und Wertschöpfungskette, angefangen bei der Pre-Production über die Produktion, Distribution bis hin zur Projektion von Kinofilmen, Trailern, Werbespots und anderen audiovisuellen Inhalten für Kinos. Dies bedeutet in letzter Instanz auch die digitale Archivierung und Bereitstellung von ursprünglich analogem Filmmaterial.³¹

Das bedeutet ebenfalls das Ende der Kinematographie, wenn auch von Filmen der Filmgeschichte nur noch die Daten gespeichert werden, die möglich machen, einen Film in seiner kinematographischen Gestalt zu wiederholen, ohne noch den Film ‚als Film‘ zu überliefern.³² Die treibende Kraft bei der Verwirklichung einer postkinematographischen Kinostruktur ist, wen wundert's, das Kapital, weshalb der Druck auf Veränderung von der Seite der Distribution kommt. Statt weltweit tausende von Zelluloid-Kopien von einem Film zirkulieren zu lassen, reicht es, von einem *Digital Source Master* per Kabel oder Satellit die Kinos in der ganzen Welt zu beliefern und auch noch regionale Besonderheiten zu berücksichtigen. Was die Realisierung auch verzögert ist die Unsicherheit des Weges, auf dem es zu illegitimen Kopien kommen kann, weshalb derzeit vor allem an Copy-Schutz-Systemen gearbeitet wird (das technisch Machbare ist nicht immer der Freund des großen Geschäftes, kann aber der Demokratisierung der Kultur entgegen kommen). Wenn die Daten eines Films im Kino angekommen sind und es das Kino wie auch immer architektonisch als Ort kollektiver Konsumtion von (Film-)Programmen noch gibt, auf welche Kinolandschaft könnten Filme treffen?

Man kann davon ausgehen³³, dass sich ‚das Kino‘ in drei Ebenen differenzieren wird, die sich im Angebot der Bildqualität, des Programms und des Zugangs (ihrer Öffentlichkeit) unterscheiden. Das voll digitale D-Cinema wird in einer bisher nicht gesehenen und nicht gehörten Bild- und Tonqualität digital produzierte Filme und wohl auch global inszenierte Großveranstaltungen gleichzeitig als spektakuläre Ereignisse zeigen. Was die Form des Kinos rechtfertigt ist in erster Linie die Qualität

31 Ebd., S. 10.

32 Zu den erheblichen kulturgeschichtlichen Problemen digitaler Archivierung vgl. Griep, Karl: „Ein digitales Filmarchiv?“, in: Slansky, Peter C. (Hrsg.): *Digitaler Film – digitales Kino*, Konstanz 2004, S. 337-354, man sollte jedoch gleich weiter lesen und auch die Chancen der digitalen Restaurierung von Filmen für deren Rettung vor dem Verfall zur Kenntnis nehmen: Kreitl, Martin: „Filmrestaurierung – Die digitale Auferstehung der ‚Lola Montez‘“, in: ebd., S. 355-362.

33 Vgl. hierzu die Beiträge in Teil 2 des Buches von Slansky a.a.O.

der Bilddarstellung und Projektion, deren Auflösung den Zelluloidfilm übertrifft und die Grenzen vor allem in der Kapazität der Übertragungsmedien hat. Diese Qualität und ihre Kosten produzieren zugleich die entscheidende Differenz unter den Produzenten von Filmen, da nur wenige Majors diese Exklusivität finanzieren und amortisieren können. Die Bildqualität aller anderen Darstellungsmedien muss von diesem Niveau heruntergerechnet werden. Das mittlere Segment im globalisierten ‚Cinema‘ ist das elektronische E-Cinema, das bereits auf technisch sehr niedrigem Niveau gestartet ist. Es kommt dem Kinoladen in der Mall und der Konsumtion von Programmen³⁴ ‚en passant‘ am nächsten. Dass es das E-Cinema rudimentär schon gibt, verdankt es der Tatsache, dass die Kinowerbung auf die Umstellung auf elektronische, möglichst schon digitale Produkte und Projektionen gedrungen hat. Werbung will schnell für lokale Interessen eingesetzt werden, was mit der Adressierung von lokalen Abnehmern und der elektronischen Projektion am besten zu machen ist. Inzwischen kommt, wie auch im Fernsehen und Teilen der online-Fenster ein entsprechendes Programm zur Werbung hinzu, dass nicht nur kinematographische, elektronisch analoge und digitale Filme, sondern auch Video und Fernsehprogramme im engeren Sinne vorsieht. Spielfilme, Kurzfilme, special-interest-programs, Sportereignisse, News und vor allem Werbung wechseln sich ab. Das technische Niveau wird, damit es bezahlbar bleibt, das angehobene HDTV nicht übersteigen. Bleibt die dritte, wahrscheinlich komplexeste Ebene des ‚postkinematographischen Kinos‘, das ‚Home Cinema‘. Das ‚Home-Cinema‘ schließt deshalb die beiden anderen Ebenen ein, weil im Anschluss an dasselbe Netz auch individuell technisch eine überdurchschnittliche Bild- und Tonqualität bei adäquaten räumlichen (und finanziellen) Voraussetzungen möglich ist und die private Darstellung von Fernseh- und online-Programmen das E-Cinema ohne weiteres übertreffen kann. Das konsumierbare Ereignis, Teil eines Massenpublikums zu sein (in Rockkonzerten etc.), kann ohnehin durch die Vorstellung, individuell und privilegiert an die Welt angeschlossen zu sein, abgelöst werden, was jeder online-Junky längst für sich vollzogen hat.

34 Paech, Joachim: „Das ‚Programm der Moderne‘ und dessen postmoderne Auflösungen: Vom Werk zum Text zu Multimedia“, in: ders. u.a. (Hrsg.): *Strukturwandel medialer Programme. Vom Fernsehen zu Multimedia*, Konstanz 1999, S. 13-29 und Paech, Joachim: „Film, programmatisch“, in: Kreimeier, Klaus u.a. (Hrsg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004, S. 213-223.

Was also bedeutet ‚Film‘ am Ende der Kinematographie und ihres ‚mechanischen Zeitalters‘ nach einer MedienRevolution, die alle Veränderungen innerhalb der Kinematographie durch ihre Grundsätzlichkeit bei weitem übertrifft? In erster Linie bedeutet es wohl, dass Film und Kino in ihrer erfolgreichen Symbiose während des 20. Jahrhunderts aus ihren traditionellen Kontexten herausgerissen werden, aus ihrer Technik der Mechanik, der sich das kinematographische Bewegungsbild verdankt, und aus der traditionellen Veranstaltungsform und dispositiven Struktur des Theaters, die sich sowohl in die Massenveranstaltung als auch ins individuelle Heimkino auflöst. Das Kino wird Anschluss finden an den digitalen Bilderstrom und ein Ort unter vielen anderen sein, an dem sich Daten in Bilder und Töne verwandeln. Man kann das bedauern, so wie die Liebhaber des Theaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts um das Theater meinten trauern zu müssen. Das Theater hat sich verändert und deshalb gibt es das Theater auch heute noch neben Kino und Fernsehen etc. Auch das Kino wird sich verändern.

LORENZ ENGELL

EIN MAUERFALL – VON DER RÜCKKEHR ZUM ANFANG

UMBRUCH UND SERIE IN DEN MEDIEN – REVOLUTIONEN DES 20. JAHRHUNDERTS

Das Siegener Forschungskolleg, dessen Jahrestagung den Anlass für unser Kolloquium bereitgestellt hat, befasst sich zentral mit zwei historischen Medienumbrüchen, nämlich dem auf die Zeit um 1900 anzusetzenden zum einen, dem gegenwärtig sich vollziehenden, also auf die Zeit um 2000 zu datierenden, zum anderen. Der erste wird markiert in Sonderheit von der Entstehung, der Entwicklung und der raschen Ausbreitung des Films und seines Dispositivs, des Kinos. Der zweite dagegen wird markiert von der Durchsetzung des Digitalen in allen bestehenden und in verschiedenen neuen Dispositiven. Dabei scheint hier besonders das Aufkommen des rechnergenerierten und rechnergestützten Bildes interessant, weil es doch offenbar mit dem kinematographischen Bild durch eine gemeinsame Entwicklungslinie verbunden ist, die die Bilder und Bildmedien insgesamt umgreifen würde.

Mein folgender Beitrag vertritt jedoch die denkbar einfache These, dass diese beiden Umbrüche trotz der gängigen Annahme kaum etwas miteinander zu tun haben. Dieses „kaum“ zeigt einerseits an, dass die beiden Umbrüche Vorgänge jeweils völlig verschiedener Verlaufsform und auch fast gegensätzlichen Selbstverständnisses sind. Andererseits jedoch berühren sie sich doch, ganz marginal, in einem winzigen Überschneidungsbereich; winzig, aber doch groß und bedeutend genug damit das eine Verständnis vom Umbruch in das andere, scharf kontrastierende, dennoch hinüberwechseln kann; und groß genug auch als Raum für das wichtigste Leitmedium des 20. Jahrhunderts überhaupt, nämlich das Fernsehen.

1 Revolutionskonzepte

In einem engeren Sinne und in seinem eigenen Selbstverständnis handelt es sich nur bei dem ersten der beiden epochalen Umbrüche, dem kinematographischen, überhaupt um einen Umbruch im Sinne eines Umsturzes. Dagegen begreift sich die Digitale Revolution zwar als grundlegend und folgenreich, aber dennoch weniger als ereignishafter Umsturz denn als kontinuierlicher, genauer: als serieller Prozess. Das liegt daran, dass das digitale Bild ohnehin Ereignisse, also auch Umstürze, immer nur als Kette, immer nur im Rahmen ganzer Serien aus Ereignissen begreifen kann. Es handelt sich demnach um zwei voneinander unterscheidbare und sich gegeneinander differenzierende Formen des Wandels, die auf je verschiedenen Konzepten dessen aufruhren, was Wandel und was umwälzender Wandel sei und sein könne. Grob vorformuliert, vertritt dabei der revolutionäre Umbruch um 1900 eine kinematographische Auffassung vom Wandel, die serielle Revolution um 2000 dagegen eine digitale Auffassung vom Wandel. Aus dieser Differenz zwischen zwei verschiedenen Konzepten des Wandels und der Umwälzung leitet sich eine dritte Form des Wandels ab, die nämlich das frühere Konzept des Wandels in das jüngere überführt oder zu ihm hinüberführt. Dieses dritte Konzept des Wandels ist weder mit dem einen noch mit dem anderen identisch. Das 20. Jahrhundert ist dann mediengeschichtlich nicht nur durch die zwei deutlich erkennbaren Schwellen um 1900 und um 2000 eingegrenzt, sondern es ist auch dadurch geprägt, dass es von einem Konzept einer solchen Schwelle oder eines solchen Umbruchs in ein anderes überwechselt. Diese dritte Auffassung vom Wandel, die also zugleich ein Wandel der Auffassung ist, kann zumal als eine televisive Auffassung gekennzeichnet werden, sie vollzieht sich, so die These, im Fernsehen und durch das Fernsehen.

Für die Plausibilisierung dieser Hypothese – um mehr kann es hier vorerst nicht gehen – ist die Präzisierung der Konzepte hilfreich. Das gilt besonders für das Verhältnis von „Umbruch“ und „Revolution“. „Revolution“ oder „Umwälzung“ soll im Folgenden der allgemeinere Begriff sein, „Umbruch“ oder „Umsturz“ dagegen der speziellere, nämlich eine bestimmte Form der Revolution. Die andere Form der Revolution, von der der Umbruch sich unterscheidet, soll dagegen mit dem Begriff der „Serie“ modelliert werden. Umbruch und Serie sind also gleichermaßen Umwälzungen. Sie folgen jedoch grundverschiedenen Verlaufsmustern. Mit Rücksicht auf den vom Siegener Forschungskolleg geführten Begriff des Umbruchs hätten wir auch „Umbruch“ als Oberbegriff und dann ent-

sprechend „Revolution“ und „Serie“ als Unterbegriff führen können, im weiteren Untersuchungsgang wird sich aber zeigen, warum es im vorliegenden Zusammenhang nahe liegt, „Umwälzung“ oder „Revolution“ als den Oberbegriff zu führen. Für den Anfang soll die Annahme genügen, dass auch die Digitale Revolution der Gegenwart eine Revolution ist, aber eben kein Umbruch, sondern ein serieller Prozess.

Revolutionen in diesem sehr allgemeinen und beide Formen gleichermaßen abdeckenden Sinn sind nämlich Verlaufsformen historischer Prozesse; sie vollziehen sich in historischen Formationen. Damit ist vor allem gesagt, dass sie sich als ein Modus der Beschreibung dingfest machen lassen.¹ So wenig wie die Geschichte selbst sind ihre Revolutionen am Geschehen auszumachen. Aus bloßen Vorgängen oder Prozessen wird Geschichte erst im Zuge ihrer Beobachtung und Beschreibung. Auch die Revolution ist deshalb nicht an mehr oder weniger raschen und radikalen Wandel gebunden, sondern an dessen Wahrnehmung, Beobachtung oder gar Beschreibung. Die historische Beobachtung und Beschreibung gilt gewöhnlich dem grundlegend Abwesenden, nämlich dem Vergangenen.² Diese Reflexion, diese Brechung der historischen Beschreibung an dem, was sie als anwesende nicht ist, nämlich am Abwesenden, ist das spezifische Merkmal historischer Repräsentation und macht genau die Spannungsbreite aus, in der Geschichtsschreibung sich vollzieht. Im Fall der Revolution jedoch ist das grundsätzlich anders. Hier geht das Paradigma historischer Fremdbeobachtung als Beobachtung des Abwesenden über in Selbstbeobachtung. Revolution als geschichtliche Form vollzieht eine Beschreibung des Anwesenden; jedoch, da es sich ja um eine historische Form handelt, die Beschreibung des Anwesenden, Gegenwärtigen als Abwesendes. Revolution heißt Selbstwahrnehmung der gegenwärtigen Geschehnisse als geschichtliche.

Revolutionen sind demnach an Formen der Rede vom Wandel gebunden; sie sind von anderen Wandlungsprozessen unterscheidbar dadurch, dass es sich bei ihnen um Wandlungsprozesse handelt, die sich selbst als Wandlungsprozesse begreifen, mitteilen oder behaupten. Sie werden nicht von den Verhältnissen hervorgebracht, sondern durch Beobachtung und Repräsentation der Verhältnisse. Wie viele unmerkliche

1 Übergreifend dazu: Crivellari, Fabio u.a.: „Einleitung: Die Medialität der Geschichte und die Historizität der Medien“, in: dies. (Hrsg.): *Die Medien der Geschichte*, Konstanz 2004, S. 9-45. Spezieller für den vorliegenden Zusammenhang siehe Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1999, S. 569-576.

2 Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1991, S. 66-77.

Umstürze sich schon vollzogen haben, in der Medienentwicklung oder anderswo, können wir nicht sagen; sonst wären die Umstürze ja nicht unmerklich.

Revolutionen zeichnen sich also dadurch aus, dass sie erstens das, was geschieht, überhaupt unter die Prämisse des Wandels stellen – im Gegensatz etwa zu derjenigen des Zustands oder der Stagnation, wie das historiographisch ebenfalls leicht möglich wäre. Sie machen Wirklichkeit als Wandel und nur so wahrnehmbar. Dies ist eine notwendige, aber noch keine hinreichende Bedingung für eine Revolution. Indem Revolutionen aber zweitens iterativ oder rückkoppelnd ihre Wahrnehmungen wiederum der Wahrnehmung zur Verfügung stellen, also zur Wahrnehmung als Wandel freigeben, steigern sie die Dynamik des beobachteten Wandels. So erzeugen sie, was sie behaupten, selbst, nämlich – die Revolution. Sie sind folglich selbstreferentiell, da sie alles, was sie benötigen und voraussetzen, selbst produzieren. Revolutionen enden folglich genau dann, wenn sie aufhören zu behaupten, was sie erzeugen. Aufgrund ihrer Selbstreferenz operieren sie immer in einem präsentischen Modus; sie beschreiben sich als Revolution, während sie ablaufen und andauern. Mit Niklas Luhmann kann man nachvollziehen, dass dies für die Französische Revolution zutrifft.³ Dass es zweihundert Jahre später auf die mitteleuropäischen Revolutionen zutrifft, haben wir selbst miterlebt. Die Funktion des Fernsehens als Katalysator der Umwälzung ist wenigstens in Ansätzen bekannt, die Wiedereinspeisung der Beobachtung in die Kette der Geschehnisse hat den Wandel bedeutend beschleunigt und ihm unvorhergesehene Richtungen verliehen.⁴

Das alles heißt nicht, dass Revolutionen nicht auch ex post, im historischen Rückblick erst entdeckt, d.h. verfertigt werden können. Zunächst unbemerkt, werden sie erst viel später historiographisch als Revolutionen bemerkt. Dabei ist denkbar, dass die Erfahrung einer Revolution, also der wirksamen Wiedereinspeisung der Beschreibung eines Geschehens als Wandel in das Geschehen selbst, solche Beschreibungen auch in der Rückprojektion auf frühere Fälle erleichtert oder plausibler macht. In diesem Sinne ließe sich dann vielleicht sagen, dass die industrielle Revolution erst die neolithische Revolution möglich gemacht hat oder auch die kinematographische Revolution diejenige des Buchdrucks. Derart zurückdatierte Revolutionen müssen dann auf einer eigenen Dis-

3 Luhmann (wie Anm. 1), S. 1071f.

4 Hoff, Peter: *Medien in der Ex-DDR in der Wende*, Berlin 1991 und von Amelunxen, Hubertus (Hrsg.): *Television – Revolution. Rumänien im Dezember 1989*, Marburg 1990.

kursebene, nämlich im historischen oder in unserem Fall speziell im medienhistorischen Diskurs beschrieben und verhandelt werden. Dabei schaltet dieser Diskurs zwar, wie gesehen, vom selbstreferentiellen auf den fremdreferentiellen Modus um. Dennoch entdeckt er in aller Regel in der beobachteten Revolution Aspekte ihrer Selbstbeschreibung. Von außen oder vom späteren Zeitpunkt aus sind Revolutionen mindestens auch als selbst beobachtende Wandlungsprozesse beobachtbar. Das ist hier eigentlich nicht unser Thema, aber gerade die Buchdruckrevolution dürfte dafür Belege bereithalten.⁵

2 Das kinematographische Konzept des Wandels

Betrachten wir etwas näher die Auffassung, die der Film vom Wandel hegt, d.h. von der Bewegung, und zwar am Beginn der Filmentwicklung, nämlich in der Zeit um 1900. Diese Auffassung wird zentral dafür sein, welche Art der Revolution sich mit dem Film verbindet, wenigstens vom Film selbst aus gesehen. In den frühen Filmen der Lumières scheinen zwei Auffassungen von der Bewegung gegeneinander zu stehen. Wir können nämlich Aufnahmen ausmachen, die mit der Differenz von Vorher und Nachher operieren, und solche, die das nicht tun. *LE DÉJEUNER DE BÉBÉ*, *LA PARTIE D'ÉCARTES* und *VUE DE LA MER* etwa operieren nicht mit dieser Differenz. Selbstverständlich zeigen auch und gerade diese Filme zeitliche Abläufe, aber sie gestalten sie nicht über den Gegensatz von Anfang und Ende. Entweder zeigen sie zwar einen Anfang, einen Auftritt etwa, aber keinen Schluss; oder sie haben weder Anfang noch Ende; oder genauer: ihr eigener Anfang und ihr eigenes Ende bleiben dem Gezeigten äußerlich. Vor dem Beginn der Aufnahme und nach ihrem Ende besteht das Gezeigte fort; die zeitlichen Grenzen des Films haben mit denjenigen der gezeigten Bewegungen nichts zu tun, sie reflektieren sich nicht in ihnen.

Dagegen haben etwa *LA SORTIE DES USINES*, *L'ARROSEUR ARROSÉ* und *L'ARRIVÉE DU TRAIN* sehr wohl Anfang und Ende in einem strengen Sinne. Gerade, indem sie die leere oder nicht ausgefüllte Szenerie des Anfangs zeigen, in die dann die Handlung, d.h. die Bewegung, eintritt und die sie am Schluss wieder verlässt, reflektieren sie ihre eigene Begrenzung in der Zeit in dem, was sie zeigen. Sie zeigen zwischen Anfang und Ende eine grundlegende Differenz, sie beobachten den Unterschied, den die Beobachtung macht, nämlich den zwischen Anfang und Ende, im

5 Luhmann (wie Anm. 1), S. 291-302.

Beobachteten. Was vorher war, ist etwas anderes, als was nachher sein wird.

Besonders schön, ja zentral in diesem Zusammenhang ist natürlich der Lumière-Film *LA DÉMOLITION D'UN MUR*⁶. Wir sehen in der typischen Manier des Lumièrefilms Arbeiter beim Umstürzen einer Mauer. Die Mauer steht genau senkrecht zur Blickachse, so dass wir auf ihre Schmalseite sehen. Die Arbeiter hacken auf den unteren Teil der Mauer ein und stemmen sich oben gegen die Mauer, wobei sie noch eine kurbelbetriebene Stemmhilfe zur Hand nehmen. Die Mauer neigt sich und beginnt zu stürzen; die Arbeiter ziehen sich in sicheren Abstand zurück. Der Fall der Mauer löst eine große Staubwolke aus, die die ganze Szene komplett einhüllt. Während sich der Staub noch legt, eilen die entfernter stehenden Arbeiter bereits wieder „ins Bild“, und alle beginnen, die Mauerreste mit Spitzhacken zu zerkleinern. Der Film existiert in zwei Fassungen. Die zweite unterscheidet sich von der ersten dadurch, dass sie sie verdoppelt: unmittelbar im Anschluss an die beschriebene Szene wird eine Rückwärtskopie derselben Szene angefügt. Die Mauer ersteht wieder aus ihren Ruinen, von Staub umwölkt, bis sie schließlich wieder gerade dasteht. Dieser zweite, umgekehrt verdoppelnde Film beobachtet genau die Differenz zwischen den beiden kinematographischen Bewegungsauffassungen. Er speist seine Auffassung vom Wandel wiederum in den beobachteten Wandel ein. Eben das macht ihn zum ersten Revolutionsfilm der Filmgeschichte, und zwar präzise dem ersten Film, in dem die Revolution, die der Film selbst ist, sichtbar gemacht wird. Einerseits handelt es sich, und zwar genau bis zu seiner Mitte, um einen Film mit Anfang und Ende. Andererseits aber wird im zweiten Teil des Films, in dem die umgeworfene Mauer wie von Geisterhand sich wieder aufrichtet, die veränderte Situation des Endes wieder zurück genommen und die Situation des Anfangs wieder hergestellt. Die Differenz wird erst aufgemacht, dann aber wieder eingezogen. Dies erfordert aber, dass der Film in zwei Teile zerfällt, einen, in dem die Mauer niederfällt, und einen anderen, in dem sie aus den Ruinen wieder aufersteht. Es erfordert, dass das Ende des einen zugleich der Anfang des anderen Teils ist, also eine rekursive Beziehung zwischen den beiden Teilen.

Vielleicht ist es genau dieser ganz frühe Film, in dem das Prinzip der Differenz, das Prinzip vom Ende, das vom Anfang verschieden ist, in filmisch paradoxer Weise siegt über die ungegliederte, kontinuierliche Auffassung vom Wandel ohne Anfang und Ende. Denn der Effekt einer

6 Aubert, Michelle/Séguin, Jean Claude: *La production cinématographique des Frères Lumière*, Lyon 1996, S. 690f.

Rückkehr zum Anfang erfordert die Verdoppelung der Unterscheidung von Anfang und Ende: Jeder Teil hat jetzt nämlich einen Anfang und ein Ende; und genau dadurch werden sie voneinander unterscheidbar. Sie markieren damit sogar die größtmögliche Differenz, denn der eine ist ja nichts anderes als die genaue Umkehr des anderen; was Anfang war, wird Ende, und umgekehrt; aber das geht nur, wenn man Anfang und Ende sauber und scharf voneinander trennt. Der Witz, der in der Aufhebung des Gegensatzes besteht und an die Möglichkeit erinnert, ohne ihn auszukommen, funktioniert nur, wenn der Gegensatz nicht nur vorausgesetzt, sondern maximal ausgedehnt wird. Die Umkehrung bestätigt das Umgekehrte. Der Film beobachtet hier nicht nur den Wandel durch Wandel, sondern er speist die Beobachtung wiederum als Beobachtetes in die Beobachtung ein und beobachtet sie ein zweites Mal. Das genau ist eine Revolution. Mit und seit *LA DÉMOLITION D'UN MUR* nimmt der Film den Wandel als Umbruch wahr, nämlich als Differenz von vorher und nachher.

Systematisch wird der Film dann bei Méliès auf diese Differenz gegründet, auf den Einschnitt in das Kontinuum und damit auch auf die Differenz nicht nur zwischen dem Vorher und dem Nachher, sondern auch zwischen Einschnitt und Kontinuum⁷. Was bei *LA DÉMOLITION D'UN MUR* begonnen worden war, die Wiederholung der Differenz von Anfang und Ende im Innenraum des Films selbst, also genau zwischen Anfang und Ende, wird jetzt vervielfacht und reflektiert. Der Stoptrick, *LA DISPARITION D'UNE DAME*, lebt von der Maximierung der Differenz von Vorher und Nachher: Wo eben noch etwas war, ist jetzt nichts mehr, oder etwas anderes; wo vorher nichts war, ist jetzt etwas. Auch die Aufgliederung eines Films in mehr oder weniger geschlossene *Tableaus*, Szenen je eigener Dauer und eigener Dramaturgie, die Méliès vornimmt, verfestigt und vervielfältigt die Unterscheidung von Anfang und Ende und die sich damit selbstgebende von Kontinuum und Einschnitt⁸. Die bipolaren oder binomischen Figuren, die *große Form*, die *kleine Form* und die *Transformationen*, die nach Gilles Deleuze das klassische Kino als Handungskino dann dominieren werden, haben hier bereits ihren Ursprung⁹. Aber auch das Kino der Großaufnahme und des Affekts, das

7 Sadoul, Georges: *Georges Méliès*, Paris 1961.

8 Vgl. dazu Nagel, Josef: *Frühe Entwicklungstendenzen einer medienspezifischen Filmsprache*, Erlangen 1988 (Diss.); Burch, Noël: *La lucarne de l'infini. La naissance du langage cinématographique*, Paris 1990.

9 Deleuze, Gilles: *Kino*, Bd. 1: *Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt a.M. 1989, S. 193ff., hier S. 217ff.

Kino des „Gesichts der Dinge“ ruht auf dem Gegensatz von Kontinuum und Schnitt auf, nur dass der Schnitt hier ein räumlicher ist, der in einen zeitlichen Schnitt eingekleidet wird, in das Nacheinander der Einstellungen¹⁰. Der Film macht, anders gesagt, den Wandel aus als Differenz von Vorher und Nachher. Sein Begriff von der Revolution ist dann folglich ebenfalls einer des Umbruchs, der zwischen vorher und nachher einen Unterschied oder gar den Unterschied überhaupt ausmacht. Vor der Revolution ist nicht nach der Revolution. Wir haben es also mit dem verblüffenden und paradoxen Resultat zu tun, dass ausgerechnet der Film, das Medium des Kontinuums, das den Wandel eben nicht durch Stillstand, sondern durch fließenden Wandel codieren kann, die Revolution dennoch immer als Umbruch markieren muss.

3 Das digitale Konzept des Kontinuums

Von ganz anderer Art dagegen ist die Digitale Revolution. Allerdings können wir über sie, da sie ja gerade noch andauert, nicht so viel und vor allem nichts Abgeschlossenes sagen. Als Leitparadigma des digitalen Bildes soll hier das Bild des Computerspiels angenommen werden. Das Spielbild ist zumindest eine, wenn nicht sogar überhaupt die entscheidende populäre Form, in der das digitale Bild sich durchsetzt¹¹. Digitale Bilder sollen hier zudem in denjenigen Eigenschaften begriffen werden, die sie über andere, nicht rechnergestützte Bilder hinaus ausmachen. Natürlich können und werden digitale Bilder sich auch verhalten wie Photographien oder Filmbilder oder sich zumindest an ihnen orientieren. Gerade in dieser Anpassungsfähigkeit liegt vermutlich eine ihrer größten Stärken, aber diese intermedialen Beziehungen sollen hier erst einmal unbeachtlich bleiben.

Die Digitale Revolution arbeitet nicht mit dem Gegensatz von Vorher und Nachher und zwischen Kontinuum und Einschnitt. Vielmehr definiert sie das Kontinuum als eine unendliche und sogar unendlich steigbare Zahl von Einschnitten. Jeder Zeitpunkt der Spielhandlung ist, wie das charakteristisch auch für die Bildpunkte des digitalen Bildes ist, einzeln adressiert. Jeder Punkt der Bildfläche und jeder Zeitpunkt der Bildfolge kann einzeln angesteuert werden und dann in Raum und Zeit,

10 Balázs, Béla: „Das Gesicht der Dinge“, in: ders.: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], Frankfurt a.M. 2001, S. 59-64.

11 Neitzel, Britta: *Gespielte Geschichten. Struktur- und prozessanalytische Untersuchungen der Narrativität von Videospiele*, Bauhaus Universität Weimar 2000 (Diss.).

Ort und Stelle entweder einer Veränderung oder aber einer Nicht-Veränderung werden. Dadurch wird jede Bildhandlung in zahllose einzelne Schritte zerlegbar. Das Kontinuum der Handlung wird dabei jedes Mal unterbrochen, aber dafür bildet sich ein Kontinuum der Unterbrechungen, der Bearbeitungsschritte heraus. Zwischen je zwei Orte oder Stellen, sowohl des Bildes als auch der Bilderfolge in der Zeit, kann immer noch ein anderer Ort, eine andere Stelle eingeschoben werden. Dabei ist von entscheidender Bedeutung, dass dieser Einschub als identische Reproduktion des Selben, als Wiederholung, durchgeführt werden kann oder aber als Variante. Um Serialität handelt es sich einmal im Sinne unerschöpflicher Reproduktivität, zum anderen aber auch im Sinne einer Serie von Veränderungsschritten. Jeder Schritt in diesem Veränderungsprozess ist zudem seinerseits entweder reproduzierbar oder revidierbar. Was für das kinematographische Bild, wie hier bei den Lumières sichtbar, ein Extremzustand ist, nämlich die Rückkehr auf Anfang, ist für das digitale Bild selbstverständlich. Das kinematographische Bild repräsentiert den Abbruch der Mauer und kann ihn als Repräsentation dann auch umkehren, das digitale Bild dagegen reproduziert ihn; genauer: es reproduziert die bildliche Repräsentation des Abbruchs. Von Umkehr zu sprechen ist dann eigentlich nicht mehr möglich.

Neben die identische Reproduktion und die abweichende Variation tritt dabei jedoch, erneut grundlegend anders als im Film, die Revision. Jeder missglückte Versuch kann wiederholt werden, jeder gelungene kann optimiert werden, jedes Spiel prinzipiell unendlich oft wiederholt werden. Für die Ereignisse im digitalen Bild des Spiels – und vielleicht in digitalen Bildern überhaupt – gilt nicht mehr, was Niklas Luhmann festhält, dass Ereignisse nicht veränderbar sind¹². Das rechnergenerierte oder rechnergestützte Bild hat deshalb auch keinen Anfang und kein Ende. Nach dem Spiel ist vor dem Spiel. Und so, wie das kinematographische Bild seine eigene Setzung der Anfänglich- und der Endlichkeit reflektiert, im Gezeigten wieder aufnimmt – wir haben es an Lumière beobachtet –, so reflektiert auch das Spielbild seine Nichtunterscheidung von Anfang und Ende, es wechselt von der Differenzperspektive zur Perspektive ihrer Einheit. Als Spielbild geht es ihm vor allem darum, den Abstand zwischen Anfang und Ende ständig neu zu bestimmen und dabei zu verändern. In vielen Fällen geht es sogar darum, beide immer weiter auseinander zutreiben. Das digitale Bild, mindestens als Spielbild, vermutlich aber auch in anderen Varianten, besteht überhaupt

12 Luhmann (wie Anm. 1), S. 1009.

nur als Möglichkeitsraum, als unendliches Potential der Veränderung.¹³ Es zeigt stets an, dass es auch anders sein und anders werden könnte. Es ist ein Bild stets im Zustand der Verfertigung. Deshalb repräsentiert es auch nicht mehr, genauer: Es hat diese Möglichkeit noch, aber es hat daneben auch andere Möglichkeiten, etwa solche bloßer Wiederholung. Die Besorgnisse eines nicht mehr zwingend repräsentativen Bildes treiben deshalb zu Recht alle Theorien des Digitalen um, die dafür Konzepte wie solche der Simulation oder der Hyperrealität geprägt haben.¹⁴

Anders als im kinematographischen Bild wird ein einmal vollzogener Wandel nicht mehr festgeschrieben. Die Festschreibung selbst wird vielmehr nahezu unendlichem Wandel ausgesetzt. Das Spiel generiert eine Erzählung, indem es tendenziell unendlich viele Varianten der Erzählung durchspielen lässt. Die Differenz zwischen den einzelnen Varianten kann dabei nahezu beliebig klein werden. Genau das aber, die Minimierbarkeit und unendliche Vermehrbarkeit der Differenzen, ist das, was, so Gilles Deleuze, das Grundcharakteristikum der Serie ausmacht.¹⁵ Die Serie handelt nicht mehr von Differenzen, sondern tritt auf als Einheit aller Differenzen.¹⁶ Die Einheit der Differenz ist keineswegs die Aufhebung der Differenz, sondern, im Gegenteil, Bedingung der Möglichkeit von Differenz überhaupt. Auch darin entpuppt sich das digitale Bild als ein Feld der Möglichkeit; weniger als eine Form denn als Feld der Einheit der differenten und varianten Formen, also in einem strengen, d.h. systemtheoretischen Sinn als Medium. Damit ist auch klar, dass das digitale Bild keinen punktuellen Umbruch markiert, sondern den Prozess des Umbrechens selbst in die Zeit hinein projiziert. Anders als für die Rede vom Umbruch gibt es für das digitale Bild dabei kein Vorher und kein Nachher.

13 Dazu ausführlicher Engell, Lorenz: „Die Liquidation des Intervalls. Die Entstehung des digitalen Bildes aus Zwischenraum und Zwischenzeit“, in: ders.: *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*, Weimar 2000, S. 183-206.

14 Baudrillard, Jean: *Die Agonie des Realen*, Berlin 1978; Eco, Umberto: „Reise ins Reich der Hyperrealität“, in: ders.: *Über Gott und die Welt*, München 1978, S. 36-99.

15 Deleuze, Gilles: *Kino*, Bd. 2: *Das Zeit-Bild*, Frankfurt a.M. 1991, S. 191ff.

16 Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, München 1992, S. 58ff., hier S. 84 u. S. 329ff.

4 Mediengeschichtliche Denkfiguren

Die Revolution, so haben wir anfangs festgehalten, ist eine Form der Rede, und zwar genauer: der Erzählung. Offensichtlich kennt sie – mindestens – zwei Formen, nämlich den Umbruch und die Serie. Der Umbruch zeichnet sich dadurch aus, dass in ihr erstens der Strukturkern der Erzählung, nämlich die Differenz von Vorher und Nachher, zum eigentlichen Erzählgegenstand wird und dass sie zweitens die Erzählung selbst im Wege der Rückkopplung in das Erzählte wieder einspeist. Dasselbe gilt auch für die Serie, aber mit dem gravierenden Unterschied, dass sie nicht mit der Differenz von Vorher und Nachher operiert, sondern mit der Einheit oder der Möglichkeit dieser Differenz. Sie leistet dies, indem sie diese Differenz pluralisiert, minimalisiert und sich schließlich mit dem Übergang von einer zur anderen Differenz identifiziert. Paradoxerweise konnten wir feststellen, dass die kinematographische Rede von der Revolution nach dem Modell des Umbruchs, dagegen die digitale Rede nach demjenigen der Serie gearbeitet ist. Das analoge Medium also begreift in einer seltsamen Kreuzung den Wandel als diskret, das digitale dagegen als Kontinuum.

Interessanterweise scheint es, vorsichtig vermutet, diesen Unterschied in den beiden Revolutionserzählungen, der umbruchartigen und der seriellen, nicht nur in den beiden Bildtypen, die wir hier untersucht haben, zu geben, sondern auch in der historiographischen Rede von der jeweiligen Revolution. Die umstürzlerische Rede folgt hauptsächlich dem Schema des Vorher und Nachher, sie arbeitet mit den dichotomischen Vorstellungen des *Bislang* und des *Nunmehr*. Was *bis jetzt* gewesen ist, ist *ab jetzt* nicht mehr oder soll nicht mehr sein. Je nach den Verhältnissen kann diese Rede auch variieren; sie kann den alten Zustand bis gestern oder bis heute und entsprechend den neuen ab heute oder ab morgen andauern lassen. Immer aber arbeitet sie mit dieser Differenz. Sie operiert also mit der Eigenschaft des Jetztpunkts, zugleich als letzter Punkt des Vergangenen wie auch als erster Punkt des Zukünftigen zu dienen, mit der charakteristischen Doppelgesichtigkeit der Gegenwart, deren eines Gesicht zurück- und deren anderes vorausweist. Dagegen folgt die serielle Rede von der Revolution einem anderen Schema, nämlich dem des *schon längst*, das dem *noch nicht* entgegensteht. Diese Dichotomie lässt sich steigern bis zum *immer schon* im Gegensatz zum *niemals*; Grenzwerte, die dann auf die Leugnung des Wandels hinauslaufen und also auch die Revolution negieren.

Diese zweite Rede ermöglicht also ein Kontinuum zwischen Revolution und Nicht-Revolution. Den eigentlichen Wandel lokalisiert sie nicht in der Gegenwart, sondern bezeichnet ihn entweder als noch ausstehenden oder aber schon stattgehabten. Es ist der Typ der Rede von der Zukunft, die schon begonnen hat oder deren Beginn sogar in der Vergangenheit liegt. Sie macht das Jetzt nicht als Scheidepunkt zwischen Vorher und Nachher, zwischen Gestern und Morgen aus. Für sie ist das Jetzt vielmehr eine andauernde Gegenwart von eigener Erstreckung, die sich noch dazu selbst durch die Zeit bewegt und dabei andauernd Zukunft in Vergangenheit verwandelt. Gegenwart erscheint dann als Vergangenheit der Zukunft und Zukunft der Vergangenheit. Es kann nicht erstaunen, dass dieser Typ in der Rede von der Digitalen Revolution besonders häufig und markant anzutreffen ist oder wenigstens war, in den späten 1980er und den frühen 1990er Jahren. Norbert Bolz etwa, in geringerem Umfang auch Friedrich Kittler, ist dadurch aufgefallen, dass er die Revolution als bereits stattgehabte, aber unbemerkt gebliebene beschrieb und immer wieder die Wendung des *schon längst* bediente.¹⁷ Auch bei Vilém Flusser findet sich dieser Typ der Rede, aber auch bei deutlich weniger weit spannenden Autoren, wie etwa Florian Rötzer.¹⁸ Dagegen lassen sich dann beruhigendere Diskurse ausmachen, die die Komplementärform aufspannen. Sie fassen als Apokalyptiker im Sinne Ecos die Veränderungen der Digitalen Revolution mindestens als noch bevorstehende, als Integrierte jedoch vorzugsweise als gar nicht mögliche, jedenfalls nicht zu befürchtende.¹⁹

5 Das televisive Konzept der Serie

Das 20. Jahrhundert scheint als Medienzeitalter also von zwei Schwellen eingegrenzt zu sein, zwei Revolutionen, die sich aber dadurch unterscheiden, welches Konzept der Revolution sie ausbilden. Deshalb sind die beiden Schwellen verschieden, die eine ist als Umbruch, die andere als Serie zu charakterisieren. Diese Vermutung zieht sofort eine weitere

17 Bolz, Norbert: *Theorie der Neuen Medien*, München 1989; Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986.

18 Flusser, Vilém: *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen 1985; Rötzer, Florian: *Digitale Weltentwürfe. Streifzüge durch die Netzkultur*, München 1998; vgl. auch Rötzer, Florian: „Zurück in die Höhle der Schatten?“, in: ders./Weibel, Peter (Hrsg.): *Strategien des Scheins. Kunst, Computer, Medien*, München 1991, S. 298-312.

19 Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a.M. 1984, S. 15-35.

Frage nach sich. Wie konnte es zu diesem Wandel in der Auffassung vom Wandel kommen? Wie hat sich der Umschwung von der Wahrnehmung der Revolution als Umbruch zur Wahrnehmung der Revolution als Serie vollzogen, etwa: Ist er seinerseits als Umbruch oder aber als Serie zu kennzeichnen?

So, wie der Film als Medium des Umbruchs und das digitale Spielbild als Medium der Serie ausgemacht werden konnte, so scheint der Umschwung vom einen zum anderen ein drittes Medium zu erfordern. Unter dem Einfluss des Digitalen scheint zunächst auch der Film übergehen zu können zu einer seriellen Sicht der Dinge; und er scheint die Serialität, die minimale Differenz sogar thematisieren zu können, d.h. sie im Rahmen seiner Epistemologie aufschließen. Filme wie *SMOKING – NON SMOKING* (Resnais), wie *DER ZUFALL MÖGLICHERWEISE* (Kiesowski) und wie *LOLA RENNT* (Tykwer) leisten genau dies.²⁰ Und schon lange vorher scheint der Film nicht binäre, nicht binomische Konzepte des Wandels und des Bildes vom Wandel aufgebracht zu haben, in den Plansequenzen des französischen Films²¹, in den *optischen Situationen* des Neorealismus²², in Tarkowskij's Konzept des *Zeitdrucks*.²³ Schließlich muss beachtet werden, dass ein Moment des Seriellen schon den ganz frühen Film geprägt hat, auch wenn es sich dann nicht dauerhaft durchsetzen konnte. Der Stummfilm kennt bereits die Serienformen mit z.T. wöchentlichen, z.T. monatlichen Fortsetzungen und insgesamt meist 10 bis 20 Episoden. Pearl White war zwischen 1914 und 1924 der wichtigste Star dieses Genres mit Serien wie *THE PERILS OF PAULINE*, *THE EXPLOITS OF ELAINE* und *THE HOUSE OF HATE*²⁴; in Frankreich gab es *FEUILLES PHANTOMAS*, *VAMPIRES*, *JUDEX* und *PARISETTE*.²⁵ Hier besteht zweifellos ein frühes Vorläuferpotential; und wenn wir oben die Repräsentationslogik des Films gegen die Repetitionslogik des Digitalen

20 Zu *SMOKING-NON SMOKING*: Heller, Heinz B.: „Ou bien ou bien. Differenz und Wiederholung in Alain Resnais ‚Smoking/Non-Smoking‘“, in: Felix, Jürgen u.a. (Hrsg.): *Die Wiederholung*, Marburg 2001, S.479-490; *LOLA RENNT* ist wegen seiner Wiederholungsstruktur ausdrücklich in die Nähe zum Videospiel, dem digitalen Spielbild, gerückt worden von Schuppach, Sandra: *Tom Tykwer*, Mainz 2004, S. 54ff.

21 Bazin, André: „Schneiden verboten!“, in: Bazin, André: *Was ist Film?*, Berlin 2004, S. 75-89.

22 Deleuze (wie Anm. 15), S.12ff., hier S. 26ff.

23 Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Berlin/Frankfurt a.M. 1985, S. 136.

24 Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films*, Bd. 1, Berlin 1979, S. 133.

25 Buchka, Peter: *Ansichten des Jahrhunderts. Film und Geschichte in zehn Portraits*, München 1988, S. 17-28.

abgesetzt haben, so muss doch daran erinnert werden, dass Benjamin gerade im Film die Logik der Reproduktion am Werk sah.²⁶ Trotz solcher Hellsichtigkeit setzt sich aber die Serialität im Film letztlich nicht durch und prägt sich nicht aus; und die reproduktive Funktion des Films, immer wirksam z.B. in der flächenhaften Durchdringung eines Marktes durch Hunderte und Tausende gleichzeitig gestarteter Kopien, wird durch seine Repräsentationsfunktion stets überlagert. Die Revidierbarkeit, die beliebige Minimierung der Differenz und die Ununterscheidbarkeit des Vorher vom Nachher etwa, wie sie die entfaltete Serialität kennzeichnen, können mit den Mitteln des Films nie erreicht werden. Der Film enthält bereits einen funktionalen Kern jenes neuen Verständnisses von der Revolution, die ihn schließlich ablösen wird, aber er trägt dieses Verständnis nicht aus und entwickelt diesen Kern nicht weiter. Deshalb scheint der Ort, an dem das Umbruchkonzept des Wandels sich zum Konzept des Seriellen wandelt, weniger der Film zu sein, der auf diese Entwicklung möglicherweise eher reagiert als sie vorantreibt. Dies geschieht vielmehr im Fernsehen.

Zunächst einmal können im Fernsehen relativ leicht beide Formen nebeneinander beobachtet werden, und zwar nicht nur da, wo das Fernsehen entweder das kinematographische Muster aufnimmt und überformt oder sich dem es wiederum überformenden Muster des Digitalen Bildes seinerseits unterwirft und anpasst. Vielmehr bestehen beide Formen der Auffassung vom Wandel gerade dort nebeneinander, wo das Fernsehen genuine eigene Formen ausbildet. Das Fernsehen scheint geradezu kenntlich zu sein daran, dass es im Bereich der Repräsentation einerseits fußt und bleibt²⁷, den Bereich der Repetition und der Reproduktion andererseits, der dann ins Serielle jenseits der Repräsentation münden wird, aber schon eröffnet.²⁸ Das gilt etwa für die klassische Fernsehserie.²⁹ In der klassischen Fernsehserie als Episodenserie besitzt jede Folge, wie ein winziger Film, eine abgeschlossene Handlung und markiert genau eine

26 Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 471-508.

27 Vgl. dazu: Fahle, Oliver: „Das Bild und das Sichtbare. Eine Bildtheorie des Fernsehens“, in: ders./Engell, Lorenz (Hrsg.): *Philosophie des Fernsehens*, München 2005, S. 77-90, hier S. 88f.

28 So entwickelt: Heath, Stephen: „Representing Television“, in: Matzl, Siegfried u.a. (Hrsg.): *Bild und Geschichte*, Wien 1997, S. 129-170.

29 Buxton, David: *From The Avengers to Miami Vice: Form and Ideology in the Television Series*, Manchester 1990; Kreuzer, Helmut/Prümm, Karl (Hrsg.): *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*, Stuttgart 1979.

Differenz von Anfang und Ende. Im Binnenbereich der Episoden gilt, sogar in besonders in unerbittlicher Schematik, die ganze Mechanik der Bipolarität und des Binoms von Held und Gegenspieler, Gut und Böse, Totale und Großaufnahme, Reiz und Reaktion. Gegenüber dem Film und dem Kino wird dieser Aspekt sogar noch dadurch verstärkt, dass die Folge Teil eines Programmablaufs ist und hinsichtlich ihres Beginns und ihres Endes chronometrisch ganz genau datiert.

Andererseits aber stehen die Episoden nicht oder nur sehr schwach in einem zwingenden Folgeverhältnis zueinander. Im Zwischenraum zwischen den Episoden vergeht keine Zeit, aber es besteht auch keine Gleichzeitigkeit. Zwischen zwei Folgen kann bei der strikten Episodenserie, wie sie die 1950er bis 1970er Jahre kennzeichnet, immer eine weitere eingeschoben werden. Allerdings bleibt dieses Moment im Zwischenraum zwischen den Episoden enthalten, es bleibt fremdreferentiell, dringt nicht in den Binnenraum der Episoden ein und wird dort nicht reflektiert. Die Episoden gehorchen also je für sich und in ihrer programmlichen Einbindung einem Umbruchprinzip, ihre Anordnung jedoch gehorcht, wenn sie nicht überhaupt gänzlich a-temporal bleibt, eher einem seriellen Prinzip.

Die Hereinnahme der seriellen Anordnung in das Innere der Serie geschieht jedoch in einer anderen Form der Fernsehserie, nämlich in der Soap Opera.³⁰ Die Daily Soap Opera kennt einen kontinuierlichen und einsinnigen Fortgang in der Zeit, aber sie gestaltet ihn so, dass er in nahezu beliebig kleine Schritte zerlegbar ist und damit nahezu beliebig verlangsamt werden kann. Dieses Prinzip der kleinstmöglichen Differenz wird aber nicht nur zwischen den Folgen der Daily Soap Opera angewandt, sondern auch in den Folgen selbst. Das Prinzip der abgeschlossenen Episode wird aufgeweicht. Durch die Konvention der mehrsträngigen Erzählung wird in jeder Folge etwas begonnen, etwas anderes weitergeführt und etwas Drittes abgeschlossen. So schwebt jede Folge in charakteristischer Weise zwischen dem *schon längst* des Begonnenen und dem *noch nicht* des Bevorstehenden; sie ist in eigentümlicher Weise von Gegenwart entleert. Was immer geschieht, es hat immer schon begonnen und ist noch nicht zu Ende. Weder die einzelne Folge noch die Serie im Ganzen führen irgendwie auf einen Abschluss hin.

Die Usance, immer wieder neue Figuren einzuführen, deren Verbindung zu den bereits bekannten Figuren in einer zeitlich vor dem Beginn der Serienerzählung liegenden Vergangenheit zu suchen ist, deutet

30 Morton, Robert (Hrsg.): *Worlds without End: The Art and History of the Soap Opera*, New York u.a. 1997.

zudem an, dass die Serie auch keineswegs da beginnt, wo sie beginnt, sondern sich so, wie sie sich unendlich in die Zukunft vorarbeitet, zugleich auch in die Vergangenheit ausdehnt. Was sich dann mitteilt, ist der Fluss der Zeit selbst, ist jene berühmte „unendlich hervorquellende Mitte ohne Anfang und Ende“, von der Cantor und Pingree sprechen.³¹ Hinzu kommt natürlich der enorme Redundanzanteil, der sowohl die einzelne Folge wie auch die Serie im Ganzen kennzeichnet. Dies betrifft das Verhältnis von Wort und Bild, schließt Gestik und Mimik des serientypischen Darstellungsstils ein und kehrt bei der unentwegten Wiederaufnahme immer gleicher Handlungsmuster der Soaps wieder. Dennoch handelt es sich nicht um schiere Wiederholung, sondern eben um ein serielles Verhältnis zur Zeit.

Interessanterweise konvergiert hier die Soap Opera mit einer anderen fernsehtypischen Grundform, nämlich mit der Live-Sendung.³² Auch die Livesendung operiert mit dem Zwischenraum zwischen dem *schon längst* und dem *noch nicht*, eher jedenfalls als mit dem ereignistypischen *bislang* und *nunmehr*. Das liegt daran, dass der ereignishaft Minimalzeitpunkt vorübergeht und nicht wiederholbar ist. Das Fernsehen dagegen bemüht sich nach Kräften, solche Umbruchsituationen innerhalb des andauernden Live (der entscheidende Treffer z.B.) durch Auflösung in Zeitlupen und durch Wiederholungen in den seriellen Raum zwischen dem *schon längst* und dem *noch nicht* einzubauen, in dem zwischen die Ursache und die Folge, zwischen Anfang und Ende der Aktion eben immer neue und tendenziell unendlich viele Zwischenschritte eingelegt werden können. Das Kontinuum der Liveübertragung, der Echtzeit, wird immer wieder verlassen und zerlegt und gerade dadurch als serielles Kontinuum erst geschaffen. Erneut taucht die Paradoxie auf: Gerade in seinen analogen Formen wie in der Liveübertragung arbeitet das Fernsehen mit der Zerlegung in diskrete Schritte, gerade in seinen diskreten Formen wie der Serie in Folgen arbeitet es kontinuierlich. Kurz, es inszeniert den Umbruch als Serie und die Serie als Umbruch, genauer: Es reflektiert eins im anderen, es setzt sie in eins.

Gerade weil es an der Veränderung selbst interessiert ist – und nicht nur an ihrem Ergebnis –, kann das Fernsehen umbruchhafte Punkt-

31 Cantor, Muriel/Pingree, Suzanne: *The Soap Opera*, Beverly Hills u.a. 1983.

32 Eco, Umberto: „Zufall und Handlung. Fernseherfahrung und Ästhetik“, in: ders.: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M. 1977, S. 186-211.

ereignisse nicht stehen lassen. Es serialisiert sie.³³ Ereignisse nämlich sind, wie Luhmann feststellt, so rasch vorüber, dass sie sich nicht verändern können: Ihnen bleibt dazu keine Zeit.³⁴ Erst das Fernsehen verschafft ihnen diese Zeit. Insofern die markantesten Ereignisse immer der Beginn von Etwas oder das Ende von Etwas sind, generiert das Fernsehen stets weitere Ereignisse, weitere Schnitte, die noch vor dem Anfang oder nach ihm, nach dem Ende oder vor ihm eingreifen. Das ist das eigentümliche Konzept, das das Fernsehen vom Wandel und folglich von der Revolution hegt und ermöglicht; ein reflexiver Wandel, der alles Punktuelle umwandelt in Serielles. Damit erfordert das Fernsehen natürlich andererseits, dass es Punktuelles gibt, das es fortlaufend in Serielles verwandeln kann. Das Fernsehen markiert deshalb selbst immer wieder aufs neue den Punkt, an dem das Konzept des Wandels umschlägt vom Bild des Umbruchs oder des Umsturzes, wie es der Kinematograph vertritt, zu demjenigen der Serie, wie es das Digitale Bild vertritt. Je näher es aber diesen Punkt ins Auge fasst, desto mehr muss es ihn stets aufs Neue als Serie sehen.

6 Von der Rückkehr zum Anfang

Als selbstreferentielle Prozesse sind Revolutionen dann allerlei Paradoxierungen ausgesetzt. Solche Paradoxierungen können entweder durch Selbstreferenzunterbrechungen normalisiert und kontrolliert werden. Die Revolution zum Beispiel kann an einem bestimmten Punkt der Entwicklung darauf verzichten, sich mitzuteilen, den Wandel also durch Bezeichnung zu katalysieren. Sie erklärt sich dann letztlich als beendet oder als institutionalisiert und macht normalem, unthematischem Wandel Platz. Im politischen Raum kann sie sich dann auch als gefährdete Revolution thematisieren. Oder aber eine immer stärker beschleunigte, zunehmend kurzschlüssige und ungebremste Selbstreferenz führt wie ein Strudel zur Selbstversenkung der Revolution. In jedem Fall ist die Revolution nicht so sehr eine Frage des Wandels als vielmehr eine nach dem Bild des Wandels, also eine Medienfrage. Medien-Revolutionen, wie die von 1900 und die von 2000, können dann sogar in doppelter Weise selbstreferentiell sein, also selbstreflexiv: Sie setzen sich selbst als Wandel der Auffassung vom Wandel an, als Revolution der Revolution.

33 Zur Logik der Serie: Öhner, Vräath: „Von der Gewöhnlichkeit des Unheimlichen. Serielle Ordnungen und Ordnungen des Seriellen im Fernsehen“, in: Fahle/Engell (wie Anm. 27), S. 173-180.

34 Luhmann (wie Anm. 1), S. 1009.

Am Film und an der Medien-Revolution um 1900 wird das besonders deutlich. Denn der Film, der sich hier als Agent des Wandels durchsetzt, ist ja seinerseits nichts anderes als eine Form der Wahrnehmung des Wandels. Der Film ist das erste Bild, das den Wandel anders fassen kann als durch ein Nebeneinander oder eine Aufeinanderfolge von Stillständen. Auch wenn dies nur durch einen physiologischen Trick gelingt, so erzeugt doch der Film ein Bild des Wandels mithilfe des Wandels, er macht Bewegung durch Bewegung wahrnehmbar. Genau das ist der vielleicht nur minimale, aber dennoch große Unterschied zwischen bloßer Chronophotographie und Kinematographie. Dies nicht erkannt zu haben ist Henri Bergsons Fehleinschätzung des Kinematographen³⁵. Mit der Medienrevolution um 1900 setzt sich also ein gewandeltes Bild, aber auch ein wandelndes durch; nicht nur wandelt sich das Bild, sondern zugleich entsteht auch ein neues Bild des Wandels. Dabei liegt der besondere Clou des Films darin, dass die einmal durch Bewegung wahrgenommene Bewegung ihrerseits stabil ist, nicht oder nur im Ausnahmefall wandlungsfähig. Sie begreift sich selbst als Aufzeichnung und bezieht ihre Spezifik daraus, dass die Aufnahme tendenziell beliebig oft reproduziert werden kann. Ganz anders dagegen ist die Auffassung, die das digitale Bild vom Wandel vertritt. Das digitale Bild nämlich setzt sich selbst dem Wandel aus, es begreift sich nicht mehr als Aufzeichnung eines Wandels, sondern als sein Ort und seine Quelle. Selbst wenn die digitalen Bilder als Aufzeichnungen und wie Aufzeichnungen eingesetzt werden, etwa als DVD, so besitzen sie doch ihre Besonderheit darin, dass sie als Bilder veränderbar sind. Während der Film die Revolution erstmals mithilfe von Revolution bildlich begreifbar macht, gestaltet sich im Digitalen das Bild selbst als Revolution. Das Verdienst des Films liegt darin, den Wandel als Normalfall begriffen zu haben, wo er noch stets als Abweichung vom Stillstand gesehen wurde. Für den Film ist Stillstand jedoch nichts als abwesende Bewegung. Das digitale Bild aber löst die Dichotomie von Stillstand und Bewegung ganz auf, es gibt gar keinen Stillstand mehr. Das Digitale Bild wird 25 mal pro Sekunde neu errechnet, und selbst als gespeichertes Bild, etwa als digitale Photographie, ist es so lange eine bloße Errechnungsanleitung, wie es nicht beispielsweise auf Papier ausgedruckt wird und sich dann wie ein konventionelles Photo verhält. Wenn jedenfalls die beiden entscheidenden Medien, die die Schwellen des 20. Jahrhunderts markieren, so unterschiedliche Auffassungen vom Wandel haben, dann haben sie auch unterschiedliche Auf-

35 Deleuze (wie Anm. 9), S. 13-26.

fassungen von der Revolution, die sie jeweils selbst auslösen oder gar sind. Folglich handelt es sich in beiden Fällen um je verschiedene Revolutionen; die Revolution des Films – oder nach Maßgabe des Films – ist eine ganz andere als diejenige des digitalen Bildes oder nach seiner Maßgabe.

Der grundlegende Unterschied, der zwischen dem Digitalen und dem Kinematographischen besteht und der im Fernsehen ausgetragen wird, wird vielleicht am deutlichsten, wenn wir noch einmal zum Anfang zurückkehren. Lumières Film *LA DÉMOLITION D'UN MUR* lädt aufgrund seiner zweiteiligen, in einem wörtlichen Sinne rekursiven Struktur zu einem Serialisierungsexperiment ein. Wenn wir seinen Ende als Anfang nehmen, ihn zu einer Schleife zusammensetzen, dann wird die Mauer in endloser Wiederholung umstürzen und sich wieder aufrichten. Immer wird dann zwischen zwei Umstürze eine Wiedererstellung eingefügt sein. Aber im Ganzen wird sich der filmische Wiederholungsprozess als Kurzschluss erweisen, er wird, zur Schleife verkürzt, keine Umwälzung markieren, kein selbstreferentielles Bild des Wandels, keine Revolution. Er wird sich nicht auf ein Ziel zu bewegen oder sich von einem Anfang entfernen; schon gar nicht, wie beim Seriellen des Fernsehens und beim Digitalen des Spiels, ohne dieses Ziel je zu erreichen oder sich an dem Anfang je befunden zu haben.

TOM HOLERT

„MY PHONE’S ON VIBRATE FOR YOU“

ÜBER INNERVATION UND VIBROTAKTILE KOMMUNIKATION NACH WALTER BENJAMIN

Und sobald unserer Anruf erklingen ist, – mitten
in der bilderreichen Nacht, die sich nur unseren
Ohren auftut, ein Geräusch leise – abstrakt – das
Geräusch der unterdrückten Entfernung – und
die Stimme des lieben Wesens kommt zu uns.

Marcel Proust, in der Übersetzung von
Walter Benjamin und Franz Hessel¹

1 Zuckungen eines tönenden Stummels

„Vibrate“, 2003 veröffentlicht auf der CD *Want One* (Dreamworks/Universal) des kanadischen Sängers und Komponisten Rufus Wainwright, ist eine mit klagender Stimme vorgetragene Ballade, die das Proust’sche Drama der telekommunikativ gestützten Erwartung paraphrasiert, wie es der junge Marcel in Doncières erlebt, als er dem Anruf seiner Großmutter aus Paris entgegenfiebert. Wainwright erzählt singend von einem Mann, der durch die Nacht zieht und dabei ein Mobiltelefon bei sich trägt, das auf den Vibrationsmodus eingestellt ist. Auch hier kann dem Drama der Antizipation der plötzlichen Aufhebung der Distanz durch die Ankunft der Stimme des geliebten oder auch begehrten Wesens beige-wohnt werden. Wainwright ergänzt die akustische durch eine haptische

1 Proust, Marcel: „Guermantes“, in: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Supplement III, hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1987, S. 128. Den Hinweis auf Proust verdanke ich Volker Roloff und Peter Gendolla. Zu Dank bin ich auch und vor allem dem SFB/FK „Medienumbrüche“ verpflichtet, dessen Einladung zu einem Aufenthalt als Gastwissenschaftler im November 2005 die Entstehung dieses Textes ermöglicht hat.

Komponente, doch freilich hat auch Proust diese Dimension schon berücksichtigt. Denn der erste Versuch seiner Großmutter, ihn telefonisch zu erreichen, schlug fehl: Als Marcel die Telefonzelle betrat, „sprach jemand, der offenbar nicht wußte, daß niemand da war, ihm zu antworten, denn als ich den Hörer an mich nahm, fing dieses Stück Holz zu reden an wie Hanswurst“². Eindringlich schildert Proust seine Verzweiflung, das hölzerne Ding zur Ruhe zu bringen, „die Zuckungen dieses tönenden Stummels“ zu beenden, um wieder Zugang zur Persönlichkeit und zur Stimme des geliebten telefonischen Gegenübers zu erhalten.

Die poetische Aufmerksamkeit, die Proust und Wainwright den Aufmerksamkeitsstechnologien in den Alltags des frühen 20. und des frühen 21. Jahrhunderts schenken, soll den Ausgangspunkt für eine Betrachtung der heutigen „Spannungen“ bilden, die nach Walter Benjamin, dem Übersetzer Prousts, „die Technisierung mit ihren Folgen in den großen Massen erzeugt hat“³ und welche nunmehr – in einem von Benjamin, wie zu zeigen sein wird, bereits vorweggenommenen Maß – individualisiert und ‚personalisiert‘ sind.

Mit oft doppelbödigen, von *innuendo* und *double entendre*, den Codes des andeutend-anspielenden Sprechens durchwirkten Liedern feiert der Singer/Songwriter Wainwright seit seinem Debütalbum von 1998 immer größere Erfolge. Mitte des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts gilt er als einer der Lieblingssentertainer eines nicht zuletzt queeren, homo- oder metrosexuellen metropolitanen Publikums in Nordamerika und Europa. Seine bittersüß getexteten Stücke erzählen von seltsamen alltäglichen Begebenheiten, komplizierten Familienverhältnissen und nostalgischen Obsessionen für das 19. Jahrhundert. In Projektionen jenes „blissful, wonderful kind of gay lifestyle“⁴, den er schmachmend und ironisch propagiert, huldigt er Schubert und Verdi, erkundet Kalifornien und Kathedralen, schwärmt vom Berlin der Weimarer Republik oder einem ähnlich geschichtsentrückten Manhattan. Dazu bevorzugt Wainwright, der eine voluminöse und zugleich unkonventionell-charakteristische Stimme als Markenzeichen pflegt, das opulente, bisweilen opernhafte Arrangement. Obwohl er sich in „Vibrate“ über weite Strecken mit einem für seine Verhältnisse sparsamen Streichersatz begnügt, steigert

2 Ebd., S. 129.

3 Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (2. Fassung), in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 7, Frankfurt a.M. 1989, S. 377.

4 Zit. n. Udovitch, Mim: „The Importance of Being Rufus“, in: *Rolling Stone*, 10.06.1999, S. 57-62, hier S. 60.

Wainwright auch in diesem Song zum Ende hin die Üppigkeitswerte und krönt ihn durch die Stimmen eines dreißigköpfigen Knabenchors.

All dies sei erwähnt, um zu zeigen, dass sich Technologiediskurse höchst selten in die musikalische Textur von Wainwrights Kompositionen (etwa durch eine ‚technoide‘, ‚elektronische‘ Anmutung) oder in die Motivik seine Liedtexte verirren. Die reichlich verteilten Camp-Referenzen und romantischen Hyperbeln rufen eher das kulturell und autobiographisch Vergangene und (durchaus im Benjaminschen Sinn) Veraltete auf und an, während die technischen Umwelten und Telekommunikationen der Gegenwart aus diesem poetischen Universum sonst wie verbannt scheinen. Der Song „Vibrate“ stellt damit im Kontext des Schaffens dieses Popkünstlers eine Ausnahme dar:

My phone’s on vibrate for you
Electroclash is karaoke too
I tried to dance Britney Spears
I guess I’m getting on in years

My phone’s on vibrate for you
God knows what all these new drugs do
I guess to have no more fears
But still I always end up in tears

My phone’s on vibrate for you
But still I never ever feel from you
Pinocchio’s now a boy who wants to turn back into a toy

So call me
Call me the morning, call me in the night
So call me
Call me anytime you like

My phone’s on vibrate
For you, for you

„Vibrate“ versammelt und verknüpft Motive auf eine Weise, dass sich ein spezifisches Verhältnis von Medienevolution, Medienhandeln, Medienwissen und Subjektivierung abzeichnet. Wainwright entwirft hier Bilder und Stimmungen einer Beziehung zwischen Mensch und Technik, die das Unausweichliche der Medientechnologie, die Alltäglichkeit des Aufenthalts in kybernetisch-telekommunikativen Zonen ebenso umspielen wie sie Möglichkeiten skizzieren, die Informationalisierung und Technifizierung von Affekten und Emotionen ästhetisch zu bearbeiten.

Wainwright hat wissen lassen, dass der Text von „Vibrate“ autobiographische Züge trägt. Der Sänger rekonstruiert nach eigener Aus-

kunft seine – offenbar vergebliche – Suche nach einem Go-Go-Tänzer, mit dem er einmal eine Nacht verbracht hat.⁵ Er streift durch Clubs und Bars, in denen „Electroclash“ läuft, ein zur Zeit der Entstehung des Songs, also um das Jahr 2003, populärer Musikstil in Berlin-Mitte, Brooklyn und anderswo. Im Electroclash wurden neueste elektronische Beats und Sounds mit zu diesem Zeitpunkt bereits als exotisch-primitiv rezipierten Elementen von Post-Punk-Songs der frühen 1980er Jahre oder Electro, einem Seitenarm des frühen HipHop, zu einem referenzreichen, körperlich aktivierenden und, wenn es nach den Promotern und Fans dieser Stilrichtung geht, sexuell stimulierenden Mix verbunden. Und tatsächlich brachte Electroclash in den Clubs ein gegenüber den eingeschliffenen Routinen von House-Music-DJ-Sets neuartiges Kollektiverlebnis hervor, allerdings auch eines mit deutlichen Anzeichen einer Rückkehr zu traditionellen, heterosexuellen Geschlechterrollen.⁶

Das lyrische Ich in Wainwrights Song argwöhnt, die Electroclash-Party sei nichts anderes als „Karaoke“, eine Zuschreibung, die in diesem Kontext kaum aufwertend gemeint sein dürfte. Vielmehr scheint sie als Hinweis auf eine warenförmige-vorgestanzte, ent-individualisierte Performanz zu dienen. Ähnlich vergeblich wie bei der Musik und den körpersprachlichen Angeboten von Britney Spears, deren Name an dieser Stelle nicht nur eine in Musikvideos verbreitete tänzerische Formel, sondern auch so etwas wie die Gesamtheit unauthentischer Pop-Rollenvorbilder für die Jüngeren repräsentiert, ohne dass damit zwangsläufig einer etwaigen Natürlichkeit naiv das Wort geredet würde, sucht es vielmehr nach einer seinem Alter angemessenen Verhaltensform – „I guess, I’m getting on in years“.

Während der Protagonist derart als wandelnder Anachronismus durch die Stadt von Electroclash und Britney Spears zieht, ist sein Mobiltelefon auf den *vibrate*-Modus geschaltet, in der Handy-Industrie bisweilen *silent alert* genannt. Die *vibrate*-Einstellung ist auch deshalb nützlich, weil die Räume und Situationen, durch die sich der Suchende bewegt, von lauten Geräuschen und Gesprächen erfüllt sind, von vibrierenden, klangerzeugenden Körpern, die jedes bloß akustische Signal des

5 Vgl. Adams, Tim: „Crystal Clear“, in: *The Observer*, 20.02.2005, <http://observer.guardian.co.uk/omm/story/0,13887,1416032,00.html>, 31.01.2006; siehe auch den „Track-to-Track Commentary“ auf der Homepage von Rufus Wainwright: www.rufuswainwright.com/discography/commentary.asp?album=wantone, 31.01.2006.

6 Vgl. Holert, Tom: „Star-Schnittstelle. Glamour und elektronische Popkultur“, in: club transmediale/Jansen, Meike (Hrsg.): *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Frankfurt a.M. 2005, S. 20-43.

Mobiltelefons übertönen könnten.⁷ Das Telefon und sein Benutzer passen sich diesen Umweltbedingungen an, wechseln das sensorielle Register. Die Mobiltelefon-Forschung spricht hier von „context awareness“, wobei man mit der situationssensiblen Ausdifferenzierung der akustischen und taktilen Meldesignale der Geräte die Hoffnung auf effektiveres, aber auch rücksichtsvolleres Kommunikationsverhalten verbindet.⁸

Zudem, so der Protagonist, sei völlig unklar, wie sich „all these new drugs“ auf die Wahrnehmung auswirken würden. Dabei geht es ihm gerade darum, nüchtern, alert, alarmierbar, also wach zu sein, rund um die Uhr („So call me/Call me the morning, call me in the night/So call me/Call me anytime you like“). Der ersehnte Anruf der nächtlichen Bekanntschaft (offenbar wurden Telefonnummern ausgetauscht) darf nicht überhört, nicht überfüllt werden. Oder, wie Wainwright es im *Track-to-Track Commentary* auf seiner Homepage formuliert: Er habe gewartet, „for my pants to move“.⁹

Nicht das Horn des Postillons, die Fahrradklingel des Briefträgers, das Klappern des Briefkastenlids, das Läuten des Telefons, nicht einmal das ‚You’ve got mail‘ eines E-Mail-Programms, sondern eine nicht-akustische, nicht-visuelle Störung einer physiologischen, körpereigenen Frequenz oder ‚Stimmung‘ kündigt die Liebeskommunikation an. Andererseits: Wie die voran genannten, historischen, oft auch literarischen, häufig romantischen Beispiele der Ankündigung von Postempfang ist diese Vibration nicht nur somatisch, sondern auch semiotisch. Es richtet sich hier eine hoffende, in den Künsten vielfach präfigurierte Erwartung darauf, dass die begehrte sympathetische Vibration zweier Menschen durch eine forcierte Vibration eingeleitet würde. Denn das Mobiltelefon

7 Die vibrotaktile und elektrotaktile Technologie der Mobiltelefonhersteller steht im engen Zusammenhang mit den haptischen Signalgebern, die für Hör- oder Sehgeschädigte entwickelt werden; die freiwillige oder situationsgebundene Verschiebung bzw. Einschränkung des sensorischen Spektrums ist sowohl prothetisch zu verstehen als auch destabilisierend in Hinblick auf ein etwaiges ideales, ‚volles‘ Körperschema. Vgl. Summers, Ian: *Tactile Aids for the Hearing Impaired*, London 1992; Chang, Angela u.a.: „ComTouch: Design of a Vibrotactile Communication Device“, in: *DIS2002*, London 2002, S. 312-320; „Make Technology Work. Report on Technology Access for Deafblind People“, in: *Sense*, Washington 2005, http://www.incits.org/SWG-A/documents/swga_048.pdf, 31.01.2006.

8 Vgl. z.B. Khalil, Ashraf/Connelly, Kay: „Context-aware configuration: a Study on Improving Cell Phone Awareness“, 2005, www.cs.indiana.edu/surg/Publications/ContextAwareConfig.pdf, 31.01.2006.

9 Vgl. die Homepage von Rufus Wainwright: www.rufuswainwright.com/discography/commentary.asp?album=wantone, 31.01.2006.

vibriert/schwingt – angetrieben durch einen kleinen Motor, der im Gerätinneren eine Unwucht in Bewegung setzt – bei Anruf in einer anderen Frequenz als der Körper, dessen Inhaber es auf sich aufmerksam machen soll. Nur so – indem es dem Körper seines Besitzers eine Abfolge kleiner, elektronisch generierter Schocks versetzt – würde ihn der Anruf erreichen und damit in seiner begehrenden Leiblichkeit bestätigen. Aber diese Schocks, diese punktuelle Reibung, die auch ein erotischer *frisson* sind, bleiben reine, unerfüllte Möglichkeit.¹⁰

Der Protagonist rechnet insgeheim mit dieser Unerfüllbarkeit seines Wunsches, denn sein Telefon ist zwar „on vibrate for you“, aber die von Ferne (womöglich überhaupt nicht) ausgelösten Gefühlswellen verfehlen ihn („I never ever feel from you“). Es gibt weder ein Gefühl, das die Hose, noch eines, das das Herz bewegt. Andererseits heißt es, „Pinnocchio“ sei nun bereit, vom Subjekt, vom Jungen („boy“), zu dem er herangewachsen ist, wieder zum sexuellen Objekt, zum Spielzeug („toy“) zu werden. Der Bereitschaft zur Selbstobjektivierung entspricht also (noch) keine reale Gelegenheit.

So könnte man vom Scheitern einer Kommunikation sprechen, von der schleichenden, an manch andere Desillusionierung und Entfremdungserfahrung gebundenen Enttäuschung einer Vibrationserwartung. Jedoch: Auch wenn die Kontaktaufnahme per Mobiltelefon letztlich nicht stattzufinden scheint, so gewährleistet die „vibrate“-Einstellung des Handys einen subjektiven Zustand der Kommunikabilität und Erreichbarkeit, ein Zustand, der in mancher Hinsicht als Steigerung jener Einschätzung Marshall McLuhans zu betrachten ist, dass das Telefon eine „participant form“ sei, die nach einem Partner verlange („with all the intensity of electric polarity“)¹¹, selbst dann, wenn dieser sich nicht meldet.

Überdies ließe sich dieser Zustand mit Fredric Jameson als Selbstüberwachung („autosurveillance“) charakterisieren, als „Eindringen von Informationstechnologie in den Körper und die Psyche des Individuums“: „[...] es beinhaltet die Verstreuung von Computern auf einem

10 Die sexuellen Konnotationen der Rede vom *vibrate* sind offenkundig – und auch die *vibrate*-Funktion des Mobiltelefons wird zur sexuellen Stimulation zweckentfremdet. Darüber informieren z.B. Biddlecombe, Elizabeth: „Sexy Force-Feedback Phone“, in: *Wired News*, 25.04.2005, www.wired.com/news/wireless/0,1382,67292,00.html, 31.01.2006, sowie der Wikipedia-Eintrag „vibrating alert“ (http://en.wikipedia.org/wiki/Vibrating_alert, 31.01.2006), in dem auch Wainwrights Song „Vibrate“ kurze Erwähnung findet.

11 McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York 1964, S. 235.

allgemeinen Maßstab und eine Art passiver Replikation ihrer Programme durch das Individuum.“¹² Aber ist diese Replikation wirklich so passiv, und ist der Vorgang, den Jameson meint, überhaupt als Replikation angemessen bezeichnet? Wird nunmehr gekoppelt und determiniert oder nicht vielmehr permanent *rückgekoppelt* und *interagiert*?

Rufus Wainwrights Protagonist ist ja nicht nur das willenlose, informationell/medial an das Mobilfunknetz gekoppelte Subjekt einer geschichtsvergessenen und interesselosen Vernetztheit, sondern ein Wanderer im von potentiellen Liebesbotschaften oder -kommandos erfüllten Äther, die auf gepulsten Mikrowellen eintreffen (wenn sie eintreffen); die physischen, sozialen, akustischen, urbanen Räume, die auf der endlosen Suche nach dem Sexualpartner durchquert werden, sind über das Handy im *vibrate*-Modus an einen intimen Kommunikationsraum angeschlossen, einen Raum, der freilich in diesem Fall genauso mobil ist wie er virtuell bleibt (beziehungsweise arretiert im Stand-by-Betrieb des, per definitionem, unerfüllbaren Begehrens).

2 Greifbare und utopische Ziele: Innervation und Revolution

Wainwright schildert mit poetischen und musikalischen Mitteln, was es heißen kann, Telekommunikationstechnologie, die auf die menschliche Physiologie, in diesem Fall: auf die äußere Epidermis einwirkt und die zunehmend pervasiv organisiert ist, in das psychische, soziale und ästhetische Erfahrungsspektrum eines Individuums zu integrieren. Der Song „Vibrate“ zeichnet einen kognitiven Zustand der gesteigerten Erreichbarkeit und Rezeptivität nach, in dem sich das empfindende Subjekt von einem motorisierten Mobiltelefon assistieren lässt. Zugleich wird die haptische Technologie gewissermaßen verspielt, ihre Funktionalitätsansprüche werden ironisiert und in den Kontext einer Camp-Poetik transferiert. Jener „Zustand höchster Disponibilität“, in den die Erwartung eines Anrufes versetzen kann, wie Manfred Schneider für die Telefonepisoden im

12 „[...] autosurveillance marks the penetration of information technology within the body and the psyche of the individual subject: it implies a diffusion of computers on a generalized scale and a kind of passive replication of their programs by the individual“ (Jameson, Fredric: „Foreword“, in: Attali, Jacques: *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis/London 1985, S. xiii).

Werk Marcel Prousts herausgearbeitet hat,¹³ verheißt nicht unbedingt Gutes, sondern kann zur schmerzlichen Konfrontation mit der todesnahen Zerbrechlichkeit der ersehnten Stimme führen. Das Mobiltelefon im *vibrate*-Modus hütet die Bedrohungen des hedonistischen Umherschweifens.

Was ist also dran an dieser Verbindung zwischen Rezeptivität und latenter Agitation der Haut, an diesem Zustand von Erregung, Empfangsbereitschaft und Mobilität? Lässt sich hier, aber auch in der Art und Weise, wie der Sänger diese Verfassung ästhetisch transformiert, eine Signatur gegenwärtiger Subjektivität entziffern? Um in diesen Fragen weiterzukommen, könnte die Erörterung des Begriffs der Innervation behilflich sein, genauer gesagt, seine Verwendung in den Schriften Walter Benjamins. Das Innervationskonzept bei Benjamin ist in mancher Hinsicht unerklärt und ungeklärt, mit anderen Worten: offen für allerlei Annahmen und Übernahmen. Es bleibt letztlich unentschieden, ob es sich hier um einen Begriff handelt, der im weiteren oder engeren Sinne dem Register von Ästhetik beziehungsweise Aisthetik zugeordnet werden kann, oder ob es sich doch eher um eine Kategorie der Psychologie, Physiologie und deren Manipulation und Optimierung im Arbeitsprozess handelt. Aber gerade diese Instabilität, die sich zwischen ca. 1928 und 1939 wandelnde Funktion und Frequenz der „Innervation“ in Benjamins Medien- und Kunsttheorie(n), könnte eine Reihe gegenwärtiger Probleme und Antinomien rund um Kontrolle und Ermöglichung im Hinblick auf die multisensorielle Bearbeitung, Aktivierung oder Unterwerfung von Körpern in den Medienkulturen erhellen.

Zur Rekonstruktion des Benjaminschen Innervationsbegriffs hat in jüngster Zeit insbesondere Miriam Bratu Hansen beigetragen.¹⁴ Ihr besonderes Augenmerk gilt der zweiten und für Benjamin definitiven Fassung, dem von Benjamin als „Urtext“ bezeichneten Typoskript, das unter den Materialien des Max-Horkheimer-Archivs in Frankfurt am Main entdeckt und 1989 erstmals veröffentlicht wurde. Aber Hansen verfolgt die Entwicklung des Begriffs nicht nur in den verschiedenen Fas-

13 Schneider, Manfred: „La vitesse des sons. Proust und das Telefon“, in: Felten, Uta/Roloff, Volker (Hrsg.): *Proust und die Medien*, München 2005, S. 193-212, hier S. 196. Vgl. auch Thomas, Chantal: „From Proust to the Mobile Phone“, in: *Log. Observations on Architecture and the Contemporary City*, H. 2, 2004, S. 65-72.

14 Vgl. vor allem Hansen, Miriam Bratu: „Benjamin and Cinema: Not a One-Way-Street“, in: *Critical Inquiry*, H. 25, 1999, S. 306-343; sowie dies.: „Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema“, in: *October*, H. 109, 2004, S. 3-45.

sungen des Kunstverkaufsatzes, sondern geht der Innervation, diesem „antidote – and counterconcept – to technologically multiplied shock and its anaesthetizing economy“¹⁵ in Benjamins gesamter Produktion der späten 1920er und 1930er Jahre nach.¹⁶ Sie ist interessiert an der „Politik der Innervation“¹⁷ in Benjamins Projekt, Formen und Räume einer „nicht-destruktiven, mimetischen Inkorporation der Welt“¹⁸ zu erproben. Innervation wäre demzufolge die neurophysiologische Verschränkung mit der Apparatur, eine physische Prädisposition, die dem Kollektiv im Kino sensomotorische Zugriffe auf die anthropologischen Residuen in der Technik ermöglicht – ähnlich wie das im Spiel versunkene Kind oder der Spieler im Kasino mit vor- oder überzivilisatorischen Schichten kommuniziert.

Die große Bedeutung, die der Begriff der Innervation für Benjamin bis 1936 gehabt hat, dokumentiert eine längere Fußnote in der zweiten Fassung des Kunstverkaufsatzes. In ihr wird die im Haupttext aufgestellte These, dass die „gesellschaftlich entscheidende Funktion der heutigen Kunst“ (womit vor allem der Film gemeint war) die „Einübung“ in das „Zusammenspiel“ von „Natur und Menschheit“ sei,¹⁹ durch eine ausführlichere Darlegung des Innervationskonzepts ergänzt. Hatte Benjamin in der ersten Fassung noch sehr knapp die „geschichtliche Aufgabe“ des Films darin gesehen, die „ungeheure technische Apparatur unserer Zeit zum Gegenstande der menschlichen Innervation zu machen“²⁰, so wird er nun, im Rückgriff auf Überlegungen aus den späten 1920er Jahren,²¹ ge-

15 Hansen, Miriam Bratu: „Benjamin and Cinema: Not a One-Way-Street“, in: *Critical Inquiry*, H. 25, 1999, S. 317.

16 Etwa im Abschnitt „Antiquitäten“ der *Einbahnstraße* von 1928, wo Benjamin unter der Zwischenüberschrift „Gebetsmühle“ die enge Verbindung von „Vorstellung“ und „Innervation“ im Yoga betont (vgl. Benjamin, Walter: „Einbahnstraße“, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1989, S. 116f.).

17 Hansen (wie Anm. 15), S. 340.

18 Hansen, Miriam Bratu: „Room-for-Play: Benjamin’s Gamble with Cinema“, in: *October*, H. 109, 2004, S. 9.

19 Benjamin (wie Anm. 3), S. 359.

20 Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1. Fassung), in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1989, S. 445.

21 Gemeint sind Benjamins Ausführungen zur revolutionären Innervation des Kollektivs in der Durchdringung von „Leib und Bildraum“ im Surrealismus-Essay von 1929, vgl. „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: ebd., S. 295-310, hier S. 310: „Erst wenn in ihr sich Leib und Bildraum so tief durchdringen, daß alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innervation, alle leiblichen Innervationen des

nauer – insbesondere im Hinblick auf die Rolle der Innervation bei der revolutionären Befreiung, die durch „Anpassung“ der „Verfassung der Menschheit“ an die „neuen Produktivkräfte“ jener „zweiten Technik“ des Zusammenspiels von Natur und Menschheit erreicht werden könne.²²

Es ist das Ziel der Revolutionen, diese Anpassung zu beschleunigen. Revolutionen sind Innervationen des Kollektivs: genauer Innervationsversuche des neuen, geschichtlich erstmaligen Kollektivs, das in der zweiten Technik seine Organe hat. Diese zweite Technik ist ein System, in welchem die Bewältigung der gesellschaftlichen Elementarkräfte die Voraussetzung für das Spiel mit den natürlichen darstellt. Wie nun ein Kind, wenn es greifen lernt, die Hand so gut nach dem Mond ausstreckt, wie nach einem Ball, so faßt die Menschheit in ihren Innervationsversuchen neben den greifbaren solche Ziele ins Auge, welche vorerst utopisch sind. Denn es ist ja nicht nur die zweite Technik, die ihre Forderungen an die Gesellschaft in den Revolutionen anmeldet. Eben weil diese zweite Technik auf die zunehmende Befreiung des Menschen aus der Arbeitsfron überhaupt hinauswill, sieht auf der anderen Seite das Individuum mit einem Mal seinen Spielraum unabsehbar erweitert. In diesem Spielraum weiß es noch nicht Bescheid. Aber es meldet seine Forderungen in ihm an.²³

Dass die Revolution eine Anpassungsleistung voraussetzt, ist eine der dialektischen Pointen in Benjamins geschichtsphilosophischer wie politischer Theorie der Technik und der Medien. Eine andere liegt darin, dass die „Innervationsversuche“ des Kollektivs, also die Emanzipation von der Apparatur, die gerade durch die mimetische Einübung der Apperzeptionen und Reaktionen in sie gelingen soll, vor allem den „Spielraum“ des oder der Einzelnen erweitert. Fast scheint es, als hätte Benjamin die Personalisierungen von Computertechnologie und Telefonie hier mit Hilfe seiner Theorie des Spiels und der Mimesis als emanzipatorische Utopie bereits entworfen. Überdies steckt in der Theorie der Zerstreuung als Individualisierung, wie sie „nirgends mehr als im Kino“ die „Reaktionen des Einzelnen“ in Hinblick auf ihre „unmittelbar bevorstehende Massierung“²⁴ anschaut – und zwar sowohl in Hinblick auf die faschistische wie auf die proletarische Innervierung des Kollektivs – die ganze Problematik, wie sie die gegenwärtigen, mehr oder weniger ‚revolutionären‘ Theorien und Praktiken auf dem Spektrum von der *multitude* (Mi-

Kollektivs revolutionäre Entladung werden, hat die Wirklichkeit so sehr sich selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert.“

22 Benjamin (wie Anm. 3), S. 360.

23 Ebd., Fußnote 4.

24 Ebd., S. 374.

chael Hardt/Antonio Negri) bis zu den *smart mobs* (Howard Rheingold) kennzeichnet.

Doch sollte man aus guten Gründen der allfälligen Versuchung, Benjamin zu ‚aktualisieren‘, mit Vorsicht begegnen. Die Applikation Benjaminscher Begriffe auf das Zeitalter des ‚zweiten Medienumbruchs‘ ist ein schwieriges Unterfangen, und so belässt es auch Hansen bei Andeutungen, wie sie diese Aktualität begreift. So spricht sie etwa von der Verschaltung „physiologischer Impulse“ mit „kybernetischen Strukturen“, ²⁵ die sich auf Benjamins Betrachtungen der innervierten Figur der Mickey Mouse zurückführen ließen; durch die Digitalisierung hätten sich zudem die „Spielräume“ geweitet, in denen Benjamins Beobachtungen zum Verhältnis einer Kunst des schönen Scheins einerseits und einer Ästhetik des Spiels andererseits etwa in der Entwicklung von Computerspielen und einem neuen Kino der Attraktionen kulminierten. ²⁶

Die konkreten Beispiele, die Hansen nennt – das Hongkong-Kino der 1990er Jahre mit seinem hohen Tempo, seiner eskalierenden Gewalt und seinen Techno-Körpern einerseits, sowie die Durchdringung von Techno-Ästhetik, Marketing, Politik und Militär im letzten Golfkrieg andererseits – scheinen eher die Funktion zu haben, ein Forschungsprogramm, das auf der Medien- und Kunsttheorie Benjamins aufbaut (um diese zu überschreiten), *anzukündigen*, als ein solches Programm bereits *umzusetzen*.

Diese historische Grundlage allerdings entfaltet Hansen noch einmal sehr überzeugend und auch überraschend aus den Texten heraus, was vor allem daran liegen mag, dass sie den systematisch-strategischen Ort der Innervation, aber auch den des Spiels, bei Benjamin genauer lokalisiert als bisher geschehen. Und letztlich wirft Hansen die Frage auf, wie die Dialektik und die Interaktionen der Innervation bei Benjamin für eine offene, nicht negativistische Anthropologie der Medien unter den politischen, ökonomischen und technischen Bedingungen der Netzwerkgesellschaften zu operationalisieren wären.

Ein zentraler Punkt dieses Projekts ist das spezifische Ermächtigungspotenzial, das Benjamin in der Innervation erkennt. Die neurophysische beziehungsweise psychologische Reizung/Erregung, die sich letztlich motorisch, in Körperbewegungen und -konvulsionen, im Lachen und Weinen im Kinosaal äußert, unterläuft die Schutzmechanismen der Psyche, welche gegen die Realität im tayloristischen Arbeitsprozess aufgebaut wurden.

²⁵ Hansen (wie Anm. 18), S. 41.

²⁶ Vgl. ebd., S. 44f.

Im Zustand der Innervation – verursacht durch das bewegte und montierte (und, wie man sagen muss: stumme) Filmbild und insbesondere durch die für Benjamin avanciertesten Formen der Körperinszenierung beziehungsweise der Ablösung des Körpers vom Schein in der Massenkultur Hollywoods, den Zeichentrickfilmen von Walt Disney und dem „Gestus“ Charlie Chaplins²⁷ – wird etwas von der Fähigkeit zur „Erfahrung“ und ihren reflexiven und temporalen Dimensionen eingeholt. Diese Fähigkeit zur Erfahrung drohte ansonsten im Zuge der Industrialisierung des Alltags durch das „Erlebnis“ abgelöst zu werden, welches Reflexion durch Reflexe und historische Zeitlichkeit durch das Diktat des absoluten Präsens ersetzt.

Dass die visionäre Perspektive einer emanzipatorischen Funktion der „Innervationsversuche“ der Menschheit schwer aufrecht zu erhalten ist, musste Benjamin in dem berühmten Briefwechsel mit Adorno von 1936 feststellen und sie daraufhin, aber auch vor dem Hintergrund des Faschismus, weitgehend relativieren. Allzu dünn war die Materialgrundlage, auf der er sein Argument zu errichten versuchte. Und sie wurde durch die Entwicklung des Tonfilms, durch die Veränderungen in der Anlage der „neuesten Micky-Maus-Filme“, ihre „Neigung, Bestialität und Gewalttat als Begleiterscheinung des Daseins gemächlich in Kauf zu nehmen“²⁸, oder die zunehmende Sentimentalisierung des Spiels von Charlie Chaplin immer dünner.

Gleichgültig ob Benjamin den Begriff nun den zeitgenössischen Diskursen der Neuropsychologie, Psychologie oder Psychoanalyse entlehnt hat – Hansen erkennt in Benjamins Verständnis von Innervation eine mögliche Antwort des Körpers (individuell wie kollektiv) auf die abstumpfenden beziehungsweise routinisierenden Effekte des „Chockerlebnis[ses]“ (Benjamin) in der tayloristischen Arbeitswelt und im technisierten Alltag in den großen Städten. Innervation wäre so betrachtet das Indiz einer nicht mechanischen, sondern *mimetischen* Rezeption der äußeren Welt, „die Umwandlung von mentaler, affektiver Energie in somatische, motorische Formen“ sowie die „Konversion und Rettung abgespaltener psychischer Energie durch motorische Stimulation“; diese mimetischen, auch: spielerischen Engführungen von Psychischem und Somatischem, von Energetik und Motorik resultieren in einem „porösen

27 Benjamin, Walter: „Varianten und *Varia* zur ersten Fassung von ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘“, in: Benjamin (wie Anm. 20), S. 1040.

28 Benjamin (wie Anm. 3), S. 377, Fußnote 14.

Interface zwischen dem Organismus und der Welt“, das „eine gesteigerte Mobilität und Zirkulation der psychischen Energien erlaubt“.²⁹

Man erahnt in dieser aus Hansens Benjamin-Lektüre gewonnenen Terminologie der Permeabilität und Interaktivität bereits jene Rede von den Kopplungen, die Medientheoretiker heute gern führen, wenn sie „multisensorische Umweltbindungen des Menschen und der Programme“ durch „außeninduzierte Erregungen“ ausfindig machen.³⁰ Und es wird entscheidend darauf ankommen, wie sich diese „Umweltbindungen“ erklären lassen – und zu welchem Zweck, mit welchem gesellschaftlichen Ziel. Denn es ist gerade das *politisch* ‚Zielführende‘ an Benjamins Schriften seit der Mitte der 1920er Jahre, was eine Rekontextualisierung und Aktualisierung sowohl erschwert als auch interessant macht.

Man kann (und sollte) die gegenwärtige Rede von der medialen Kopplung aber auch ins Verhältnis setzen zu den verschiedenen psychotechnischen und soziotechnischen Projekten des ‚ersten Medienumbruchs‘. Hansen erwähnt Benjamins, über Asja Lacis vermittelte Kenntnisse der avantgardistischen sowjetischen Biomechanik-Diskurse bei Meyerhold oder Kuleshov und seine Rezeption von Produktivismus und Operativismus bei Tretjakov.³¹ Zu denken wäre zudem an den „Fabrikdichter“ Aleksej Gastev, der um 1920 im Moskauer „Zentralinstitut zur wissenschaftlichen Arbeitsorganisation und Mechanisierung des Menschen“ mit der Implementierung von tayloristischen Methoden experimentierte, die unmittelbare Folgen für den menschlichen Wahrnehmungsapparat haben sollten. Gastev stützte sich unter anderem auf die Annahme, dass die „Macht des ‚Maschinismus‘“ ein neues „menschliches Sensorium der elektrischen Nerven, Hirnmaschinen und Kinoaugen“ hervorbringe, einen „globalen, massenhaften Körper mit kollektiven Bewegungen, kollektiven Gefühlen, kollektiven Zielen“.³²

Eine andere Arbeit am menschlichen Sensorium, die auch Benjamin bekannt war, ist in den Filmen und Schriften von Vertov oder der Montagetheorie Eisensteins am Werk. Letztere zielte, wiederum von

29 Vgl. Hansen (wie Anm. 15), S. 317.

30 Faßler, Manfred: „Visualisierung epistemischer Objekte“, Vortrag, Karlsruhe 2005, http://web.uni-frankfurt.de/fb09/kulturanthro/d/inst/mafa_texte/Bild2.pdf, 31.01.2006.

31 Vgl. Hansen (wie Anm. 18), S. 18.

32 Vgl. Buck-Morss, Susan: *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge MA/London 2000, S. 107. Siehe auch: Hellebust, Rolf: „Aleksei Gastev and the Metallization of the Revolutionary Body“, in: *Slavic Review*, H. 3, 1997, S. 500-518; ders.: *Flesh to Metal: Soviet Literature and the Alchemy of Revolution*, Ithaca 2003.

William James beeinflusst, auf die Produktion von Gefühlszuständen durch die filmische Inszenierung und Montage von Körperbewegungen, welche an das mimetische Vermögen der Zuschauer appellieren.³³ Gerade diese dialektische Verknüpfung von gesteigerter Dissoziation und Dehumanisierung einerseits und gesteigertem mimetischem Vermögen in der unwillkürlichen Aneignung und Verkörperung des kinematographischen Bildes durch den individuellen, aber vor allem kollektiven Körper des Filmpublikums andererseits charakterisiert Benjamins Unternehmen eines „anthropologischen Materialismus“³⁴ der Medien.

Nun sollte sich aber die utopisch-messianische Besetzung der Innervation spätestens im Zuge der Arbeit an den vier Fassungen des Kunstverkaufsatzes – also etwa zwischen 1936 und 1939 – unter dem Eindruck der faschistischen Instrumentalisierung der Medien und der Affektion der Massen in ihr Gegenteil verkehren. Hatte Benjamin im letzten Abschnitt „Zum Planetarium“ im *Einbahnstraße*-Buch von 1928 einen neuen, durch „Technik“ reorganisierten „Kontakt“ der „Physis“ mit dem „Kosmos“ vorhergesehen,³⁵ mit schwer auszurechnenden Folgen zwar, aber immerhin mit der Möglichkeit, dass es das Proletariat ist, welches diese epochale Rekonfiguration des Naturverhältnisses in die Hände nimmt,³⁶ so bricht Benjamin – zumindest auf der Textebene – mit dieser Überzeugung im Übergang von der zweiten Fassung des Kunstverkaufsatzes zur dritten und vierten.

Und wenn er 1939, in seinen Arbeiten zum Baudelaire-Buch, das Erlebnis des Verkehrs als eine Konfrontation mit innervierenden Energien beschreibt, liegen dem bereits einige Jahre der Bearbeitung und Transformation des Begriffs der Innervation zugrunde.

Durch ihn [den Verkehr in der großen Stadt, TH] sich zu bewegen, bedingt für den einzelnen eine Folge von Chocks und von Kollisionen. An den gefährlichen Kreuzungspunkten durchzucken ihn, gleich Stößen einer Batterie, Innervationen in rascher Folge. Baudelaire spricht von dem Mann, der in die Menge eintaucht wie in ein Reservoir elektrischer Energie.³⁷

33 Vgl. Hansen (wie Anm. 15), S. 317f.

34 Vgl. Benjamin, Walter: „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: Benjamin (wie Anm. 21), S. 309.

35 Vgl. Benjamin, Walter: „Einbahnstraße“, in: Benjamin (wie Anm. 16), S. 147f.

36 Vgl. aber Theodor W. Adornos Äußerungen zum „Proletariat (als dem Kinosubjekt)“, Brief an Benjamin vom 18.03.1936, zit. n. Benjamin (wie Anm. 20), S. 1003.

37 Benjamin (wie Anm. 20), S. 630.

Der Eintritt in das elektrisch aufgeladene Feld des urbanen Lebens ist riskant. Die Innervationen, generiert im von Passanten, Verkehrsmitteln, Geräuschen, Schaufensterauslagen, Plakaten oder Leuchtschriften konstituierten Bildraum, attackieren die Integrität des Subjekts. Dieses ist den Angriffen zunächst wehrlos ausgeliefert. Mehr noch: In Reaktion auf die zivilisatorisch-technische Reizüberflutung bildet es – mit Pawlow argumentiert – Psychosen aus. Der technische und multisensorische Raum der Stadt ist förmlich nicht auszuhalten.

An diesem Punkt der Überlastung, Überreizung, Überforderung greift Benjamin seinerseits auf Freuds energetisches Modell des Reizschutzes zurück. Nach Freud ist der „Reizschutz“, ein Element der traumatischen Neurose. Die psychische Schock-Abschirmung ist mit einem „eigenen Energievorrat ausgestattet und muss vor allem bestrebt sein, die besonderen Formen der Energieumsetzung, die in ihm spielen, vor dem gleichmachenden, also zerstörenden Einfluss der übergroßen, draußen arbeitenden Energien zu bewahren“³⁸.

In fortführender Aneignung dieses Gedankens einer gegen-energetischen Aufrüstung der Psyche des Individuums (die als „Gegenbesetzung“ zugleich eine Reduktion oder Paralyse anderer psychischer Energien ist) interessiert sich Benjamin für die entstehenden Routinen der „Registrierung“ dieser „übergroßen, draußen arbeitenden Energien“, die als „chocks“ auftreten. Die Technik erzieht und formt den Menschen, „optimiert“ ihn, führt gewissermaßen ‚Updates‘ durch; das Bewusstsein entwickelt sich „im Interesse des Reizschutzes“, wobei „Erfahrung“ zunehmend zum „Erlebnis“ wird, das heißt: dem Schock wird auf Kosten eines etwaigen Inhalts „eine exakte Zeitstelle im Bewusstsein“ angewiesen.³⁹ „So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art“, schreibt Benjamin. Aber dabei sollte es nicht bleiben. Denn

[e]s kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde.⁴⁰

38 Freud, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“ [1920], in: *Studienausgabe*, hrsg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Bd. 3, Frankfurt a.M. 1994, S. 217-72, hier S. 237; von Benjamin zit. in: „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: Benjamin (wie Anm. 20), S. 613.

39 „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: Benjamin (wie Anm. 20), S. 615.

40 Ebd., S. 630f.

Womöglich entscheidend ist das mysteriöse „was“ am Anfang des dritten Satzes dieses Zitats. Dieses Etwas, auf dem die tayloristische Taktung der Industrieproduktion basiert, bedingt zugleich die Rezeption des Films. Benjamin spricht (mit Marx) von der „Arbeitsbedingung“ der kapitalistischen Ordnung und der Maschine, welche die Körper und Psychen der ArbeiterInnen und KonsumentInnen zurichten. Mit einem Begriff, der in dieser Bedeutung etwa dreißig Jahre später geprägt wurde, könnte man dieses Was auch als „Spektakel“ bezeichnen. Auf dem „methodologische[n] Boden dieser Gesellschaft“, schreibt Guy Debord 1967, weitet sich der Bereich der Produktion auf den der Konsumption aus:

Das Spektakel ist [...] die ständige Gegenwart dieser Rechtfertigung [der Bedingungen und der Ziele des bestehenden Systems. TH], als Beschlagnahme des hauptsächlichlichen Teils der außerhalb der modernen Produktion erlebten Zeit.⁴¹

In dieser Raum-Zeit des Spektakels werden die Menschen, um wieder zu Benjamin zurückzukehren, zu zuckenden Automaten, „ihr Verhalten ist [nur noch, TH] eine Reaktion auf Chocks“.⁴² Die Filme von Eisenstein und Vertov, der Gestus von Chaplin, der die „menschliche Ausdrucksbewegung in eine Folge kleinster Innervationen [zerfällt]“⁴³, haben das „Gesetz der filmischen Bilderfolge zum Gesetze der menschlichen Motorik“ erhoben,⁴⁴ sie reagieren rezeptiv auf den Input dieser Taktungen und Repetitionen und damit auf das Was der kapitalistischen Ordnung oder Dynamik – ebenso wie die Zuschauer auf diese Ver- und Bearbeitung der Produktionsverhältnisse reagieren, indem sich ihre motorisch-somatischen sowie psychischen Entgegnungen, das Lachen und das Weinen, der Taktung entziehen.

Man könnte auch sagen: dieser Entzug vollzieht sich in Akten der *Gegenbesetzung der „Gegenbesetzung“*. Oder: als Kontrollverlust, der sowohl ermächtigende wie entmächtigende Momente hatte, weil das Kino der 1920er Jahre, mit Siegfried Kracauer und Heide Schlüppmann gesagt, ein „Obdach“ bot, in dem man sich „isoliert vom gesellschaftlichen Zusammenhang“, aber auch „von der äußeren, physischen Wirklichkeit“ wieder fand, also im Schutz des Kinos die „Erfahrung von der

41 Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996, S. 17, hier S. 15.

42 Benjamin (wie Anm. 39), S. 632.

43 Benjamin (wie Anm. 27), S. 1040.

44 Ebd.

Verlorenheit des Menschen“ in dieser Wirklichkeit machen konnte.⁴⁵ Ein Ort, wo im Wechselspiel von mimetischen Prozessen und solchen der Distanzierung die institutionellen Anordnungen der Kulturindustrie re-interpretiert und rekonfiguriert wurden – zumindest potenziell. Zugleich ist der Ort, wo Kontrolle *verloren*, auch einer, wo Kontrolle *ausgeübt* wird. Denn, wie Benjamin in der kanonischen Fassung des Kunstwerkaufsatzes schreibt, hier „kontrolliert“ die „Masse“ den Darsteller. Diese „Kontrolle“ der Leistung des Darstellers in der Interaktion mit der „Apparatur“ durch ein Publikum, das sich auf seine Weise mit der Apparatur konfrontiert, wird nicht negativ, sondern als zukünftige, brechtianische Möglichkeit ihrer „politische[n] Auswertung“ beurteilt – dann (aber nur dann), wenn sich der Film „aus den Fesseln der kapitalistischen Ausbeutung befreit haben wird“⁴⁶. Ansonsten bliebe es beim Starkult und dem „fauligen Schimmer“ des Warencharakters der Filmdarsteller.

3 Stand-By im Bildraum?

Wie können nun die verschiedenen Bewertungen und Einordnungen der Innervation durch Benjamin *selbst* dazu beitragen, die Anrufung der Individuen als Subjekte einer spezifischen Kultur des Stand-By genauer zu bestimmen? Das heißt: die ununterbrochene, flexible Kommunikations- und Interaktionsbereitschaft zu erfassen, wie sie mittels beziehungsweise inmitten von Medientechnologie (auch dann, wenn diese Aktivierung oder Alarmierung aufgeschoben ist, nur in der Antizipation existiert) als ein Prozess sich darbietet, in dem Handlungen und Verhaltensweisen gemäß medienkulturellen Konventionen formiert werden? Diese Konventionen wiederum wandeln sich ihrerseits permanent, wie man inzwischen (und immer noch mit Benjamin) sagen kann: unter dem Eindruck einer medienanthropologisch zu erklärenden Veränderung des „menschlichen Apperzeptionsapparats“⁴⁷, der fortwährenden Rekonfiguration des menschlichen Sensoriums, des Zusammenhangs von Wahrnehmungsänderungen und Medienentwicklungen.

Diese Formierungen können mit Benjamin als mehrdeutige und multifunktionale erklärt werden, die sowohl kontrollieren wie ermöglichen, integrieren wie desintegrieren. Keineswegs handelt es sich hier, wie Benjamin bisweilen missverstanden wurde, um die undialektische

45 Schlüppmann, Heide: *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Basel/Frankfurt a.M. 2002, S. 112.

46 Benjamin (wie Anm. 3), S. 369f.

47 Benjamin (wie Anm. 27), S. 1049.

Feier einer Auflösung der Mensch-Maschine-Membran oder um die Rückgewinnung eines menschlichen Instinkts unter Bedingungen der Massenkultur. Aber auch die Annahme einer grundsätzlichen Ambivalenz zwischen Momenten brechtianischer Distanzierung und solchen der Entgrenzung ins Kollektiv und in die Apparatur hinein beseitigt nicht das (keineswegs neue) Problem, wo diese Ambivalenzen zwischen ästhetischer Reflexion, philosophischer Erkenntnis, politischem Handeln und passivem Konsum eigentlich operieren.

Darüber hinaus liegt die Brisanz gerade von Benjamins frühem Verständnis der Innervation (man könnte von ‚Innervation I‘ sprechen) darin, dass er in ihr eine der elementaren Voraussetzungen der surrealistischen, wenn nicht der kommunistischen Revolution ausmacht. Denn das Ineinanderfallen von „Leibraum“ und „Bildraum“, in der sich die „Welt allseitiger und integraler Aktualität“ zeige⁴⁸ und die Benjamin im Surrealismus-Aufsatz von 1929 mehr beschwört als beschreibt, ist ohne die „revolutionäre Spannung leibliche[r] kollektive[r] Innervation“ und ohne die „revolutionäre Entladung“ durch die „leiblichen Innervationen des Kollektivs“ nicht zu denken.⁴⁹ Erst diese umfassende (oder besser: massenhafte) Affektion, Erregung und Reizung bewirkt die Überbietung der Wirklichkeit im Sinne des kommunistischen Manifests. Die Innervation vermittelt zwischen der „Physis“ des Kollektivs und einem „hundertprozentigen“, profan erleuchteten „Bildraum“ der Massenkultur – einem Raum, in dem sich Bildlichkeit in radikal neuer Weise organisiert, nämlich als nicht länger „kontemplativ“⁵⁰ zu ermesen oder im Hinblick auf diesen Rezeptionsmodus zu produzieren. Kurz darauf, gewissermaßen im Stadium von ‚Innervation II‘, wurde für Benjamin aber deutlich, dass die Verabschiedung der Kontemplation Hand in Hand mit der Diagnose der Passivität der Zerstreuung gehen muss. Der Bildraum, in dem und durch den das leibhaftige Kollektiv die Innervation erfährt, soll zum Interaktionsraum werden. Doch wie stellt man sicher, dass aus der entgrenzenden Innervation nicht die durch die „Chockwirkung“ induzierte „gesteigerte Geistesgegenwart“⁵¹ wird, die Benjamin in der ersten Fassung des Kunstverkaufsatzes noch ambivalent als zu erwartende mentale Deformation der Menschheit konstatiert? Zudem ist die Möglichkeit solcher Interaktion an die Bedingung von Besitz- und Kapitalverhältnissen

48 „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: Benjamin (wie Anm. 21), S. 309.

49 Ebd., S. 310.

50 Ebd., S. 309.

51 Benjamin (wie Anm. 20), S. 464.

gebunden. Die Revolution, für die das Massenmedium Film die Ressourcen und den Resonanzraum bereitstellen soll, wird nur dann zur interaktiven Installation, wenn die Verfügungsmacht über die Produktionsmittel an jene „Kämpfer gegen die heutige Gesellschaftsordnung“⁵² fällt, mit denen sich Benjamin im Kunstverkaufsatz zu identifizieren scheint.

Benjamins Vorschläge, im mimetischen Spiel, in der profanen Erleuchtung, im optischen Unbewussten, in der unwillkürlichen Erinnerung und in der Innervation des ineinander fallenden Leib- und Bildraums die manipulativen und deprivierenden Effekte der Massenkultur umzulenken und zu unterlaufen, überzeugten weder ihn selbst dauerhaft noch wollen sie etwa siebzig Jahre später unmittelbar einleuchten.

Um zunächst nur einen Punkt herauszugreifen: Allzu undifferenziert erscheint Benjamins Bild der Menge im Kinosaal. Er unterscheidet nicht in Hinblick auf Alter, Geschlecht oder sexuelle Orientierung, auch die Klassenzugehörigkeit der Mitglieder des Publikums bleibt etwas im Dunkeln des Begriffs der „Masse“, den er zwar in die „kompakte, nämlich kleinbürgerliche“ des Faschismus und die „klassenbewusste, nämlich proletarische“ zerlegt⁵³, doch taugt das „Proletariat“ des Surrealismus-Essays und späterer Texte kaum als empirische Kategorie (und Benjamin stellte hier den Zusammenhang zum Kinopublikum auch nicht explizit her).⁵⁴ Die Innervation erfasst den einzelnen wie den kollektiven Leib, als würden im „Bildraum“ der später Kulturindustrie genannten Sphäre die sozialen, ethnischen oder sexuellen Differenzen zugunsten eines entdifferenzierten Gesamtkörpers aus lauter Einzelnen aufgehoben.

Zudem spielt die Inszenierung der einzelnen und kollektiven Körper in der Kultur der Weimarer Republik eine kaum zu übersehende Rolle, ja man kann davon sprechen, „dass die Bewohner der zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts mehr von ihren Körpern besessen waren als irgendeine Generation vor oder nach ihnen in der westlichen Kultur“⁵⁵.

Vielleicht ließe sich Benjamins *Innervation* daher auch als (zunächst) ambivalente *Faszination* für diese Körperlichkeit, für diese Bilder der (nicht nur) filmisch konstruierten und dekonstruierten Körper auch in ihrer neuen Sexualität und Visualität weiterdenken. Dabei gingen

52 Ebd.

53 Benjamin (wie Anm. 3), S. 370, Fußnote 12.

54 Vgl. Hansen (wie Anm. 15), S. 328.

55 Gumbrecht, Hans Ulrich: „Vorwort: Protokoll einer Rettung“, in: Cowan, Michael/Sicks, Kai Marcel (Hrsg.): *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld 2005, S. 9.

(und gehen) die Effekte solcher Inszenierungen auf die alltägliche Inszenierung der eigenen Körperlichkeit über die von Benjamin genannten Phänomene hinaus. Die *Innervation* im Bildraum der Massenmedien erschöpft sich nie in den „Lacheffekte[n]“⁵⁶ angesichts des Zeichentricks oder der grotesken Slapstick-Einlage, das heißt: dem kollektiven Lachen als „heilsamen Ausbruch derartiger Massenpsychosen“, als „therapeutische Sprengung des Unbewußten“.⁵⁷ Vielmehr greifen die Innervationen im Kino in die Performanzen des Alltags aus. Die mimetischen Prozesse im Zustand der Innervation bleiben nicht auf den physischen Raum des Kinosaals beschränkt, sondern vollziehen sich und setzen sich fort in einer Matrix der Bildräume, die kulturell, historisch und medial mehr oder weniger fest vernetzt sind mit dem des Kinos.

Wie aber sind diese Prozesse und Verhaltensänderungen vermittelt, wie (und für wen) verläuft der Weg von der Innervation zur Interaktion und schließlich zur Revolution – auch wenn eine solche Frage nicht strikt im Sinne Benjamins formuliert sein mag? Sozial, aber auch kognitiv ist die Innervation weder reiner Ordnungs- noch Unordnungszustand. Unklar bleibt freilich, wie und ob Benjamin zwischen kognitiven und sensorischen Prozessen unterscheidet, ob er Innervation überhaupt im Gehirn verortet. Als besonders intensive Involvierung mit und durch die Dingwelt, die im Falle des Kinos zugleich individuell wie kollektiv ist, scheint Benjamin die Spannung zwischen qualitativen und quantitativen Bestimmungen in der Phase von ‚Innervation I‘ um jeden Preis aufrecht erhalten zu wollen. Man kann auch fragen, ob bestimmte soziale oder kulturelle Typen, bestimmte „Klassen“ oder ein bestimmtes soziales Geschlecht für Innervation empfänglicher beziehungsweise bereiter sind als andere.

In eine andere Richtung würde die Frage zielen, ob sich die Benjaminsche Innervation der fortwährenden Erzeugung der von Michel Foucault so genannten „gelehrigen Körper“ verweigert oder öffnet. Jedenfalls ließ sich die Differenz zu Disziplinierung, Gewöhnung und Einübung offenbar nur mühsam und gegen Widerstände behaupten. Selbst dort, wo es um Selbstverlust und Transgression im Rausch ging, bleibt unsicher, inwieweit solche Entregelungen nicht auch nur der Reproduktion von Kreativität dienen und damit kapitalisierbar sind. Andererseits könnte in Benjamins Innervationsbegriff die Intuition wirken, auf die Jo-

56 Kracauer, Siegfried: „Ballett, Jazz, Harold Lloyd“ [1929], in: *Werke*, hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Bd. 6.2.: Kleine Schriften zum Film 1928-1931, Frankfurt a.M. 2004, S. 298.

57 Benjamin (wie Anm. 3), S. 377.

nathan Crary in Bezug auf die wahrnehmungspsychologischen und neurophysiologischen Konstruktionen eines Subjekts der Aufmerksamkeit seit dem Ende des 19. Jahrhunderts hinweist: Dass nämlich der Fortschritt der Erforschung der Aufmerksamkeit als quantifizierbarer Größe deren eigene „Auslöschung“ enthielt – „sie erwies sich als kontinuierlich übergehend in Zustände der Zerstreuung, des Wachtraums, der Bewusstseinsspaltung und der Trance“⁵⁸. Die Ambiguität der Innervation, ihre sowohl mobilisierende wie dezentrierende Tendenz, ist vielleicht gerade Ausdruck einer ebensolchen Indifferenz von Aufmerksamkeit und Zerstreuung.⁵⁹

4 Schock und Berührung

Um zum Ende doch den Fehler einer ahistorischen ‚Anwendung‘ zu begehen: Für Benjamin wäre die *vibrate*-Einstellung eines Mobiltelefons wohl in mancher Hinsicht auch eine Schwundstufe oder auch Wiederentdeckung der Einstellung der „taktilen Rezeption“ oder „taktilen Dominante“, die er als entscheidende Weise der Gewöhnung und der Einübung in Medienveränderungen gegenüber der „optischen Rezeption“ abgegrenzt hat, als tendenzielle Ersetzung des „gespannten Aufmerkens“ durch das „beiläufige Bemerken“.⁶⁰ Neue Aufgaben der Apperzeption werden, wie Benjamin in der ersten Fassung des Kunstverkaufsatzes schreibt, in der Zerstreuung „unter der Hand kontrolliert“. Die „taktile Dominante“, eigentlich vor allem aus der Architektur bekannt, „regiert“ nun nicht nur die „Umgruppierung der Apperzeption“, sondern auch in die „Optik“ hinein. „Und das eben geschieht im Film durch die Chockwirkung seiner Bilderfolge.“ Benjamin bestimmt damit zugleich den Film als in seiner Zeit „wichtigsten Gegenstand“ der „Ästhetik“.⁶¹

Bekanntlich häufen sich in diesen Passagen des Kunstverkaufsatzes die metaphorischen Anwendungen des Taktilen – von den Kunstwerken der Dadaisten, an denen man „Anstoß“ nimmt, die dem Betrachter „zustoßen“, über das Zustoßende der Traumwahrnehmung bis zum

58 Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a.M. 2002, S. 45.

59 Vgl. ebd., S. 48.

60 Benjamin (wie Anm. 20), S. 466.

61 Vgl. ebd. sowie für die zweite Fassung Benjamin (wie Anm. 3), S. 381.

Wechsel der Schauplätze und Einstellungen im Film, „welche stoßweise auf den Beschauer eindringen“⁶².

Ein Abschnitt in Benjamins Kunstwerkaufsatz, der in der zweiten Fassung des Textes fehlt, besagt, dass der Film die der „betonten Lebensgefahr, in der die Heutigen leben, entsprechende Kunstform“⁶³ sei. Die mediale Verbindung zwischen Gefahr und Taktilität, Schock und Be-

62 Benjamin (wie Anm. 20), S. 464 und Benjamin (wie Anm. 3), S. 379. Verführerisch wäre es, an dieser Stelle einen Exkurs zu Gilles Deleuze und Henri Bergson einzuschalten, über die Vibration des filmischen Bewegungsbildes, das unmittelbar und materiell am Gehirn rührt, überhaupt zur taktilen Dimension in der Filmtheorie von Deleuze, dass Benjamin seine Konzeption von Innervation und Bildraum entfaltet, ohne sich auf Bergson zu beziehen, genauer auf das erste Kapitel aus *Materie und Gedächtnis* (1896), aber auch etwa auf die Passagen zum Kinematographen in der *Schöpferischen Entwicklung* (1907). Der Zusammenhang von Benjamin und Bergson in Fragen von Körper und Bild ist bis heute nicht systematisch entwickelt worden. Dabei hätte die Wiederentdeckung Bergsons für die Medientheorie durch Deleuzes Film-Bücher dazu seit längerem Anlass bieten können. Bergsons Theorie eines Körpers, der selbst Bild ist (und damit unlösbar Teil einer nahen und weiteren Bild-Umwelt, die Bergson „ensemble d’images“ nennt) und der diejenigen Bilder wahrnehmend filtert und organisiert, die ihn selbst in Bewegung setzen, ließe sich mit den Überlegungen zu Leibraum und Bildraum bei Benjamin in mancher Hinsicht korrelieren. So ist der Begriff des Bildes bei Bergson wie bei Benjamin sehr weit geöffnet und bleibt nicht etwa auf das zwei- oder dreidimensionale visuelle Bild begrenzt. Allerdings geht Benjamin zunächst von einer prinzipiellen Unschärfbarkeit zwischen Leibraum und Bildraum aus, die erst über den individuellen Rausch oder die kollektive Innervation aufgelöst wird, während Bergson die Bildlichkeit des wahrnehmenden Leibs und die Bildlichkeit des universalen Bild-Ensembles von vorneherein als Ineinander begreift. Und was hat es mit jenem entscheidenden Intervall in Bergsons sensomotorischem Schema auf sich, der zwischen dem empfindungserregenden Sinnesimpuls und dessen Umsetzung in einer Bewegung des wahrnehmenden Körpers liegt? Dieses Intervall ist ein Zeitabstand, eine temporale Lücke. Es ist zugleich das „centre d’indétermination“ (Unbestimmtheitszentrum), als das Bergson den Leib oder vielmehr das Gehirn beschreibt. Bergson spricht vom „bureau téléphonique central“, von der telefonischen Schaltzentrale, die die eingehenden Impulse selektiert und distribuiert. Dieses Unbestimmtheitszentrum, dieser zeitliche Intervall, ist mit Erinnerungen bzw. virtuellen Erinnerungsbildern (Deleuze) gefüllt, die reproduziert werden, um Empfindungen, Handlungen, Bewegungen zu aktualisieren. Es wäre interessant zu untersuchen, ob in Benjamins Konzept der Innervation ein solches Intervall, eine solche Reaktionszeit vorgesehen ist oder ob vielmehr die technisch, sozial und ökonomisch vorangetriebene Dezentrierung des Subjekts in der Moderne ein solches „centre d’indétermination“ tendenziell verschiebt bzw. zum Verschwinden bringt, insbesondere dann, wenn der zeitliche Intervall der Logik der Echtzeit weicht.

63 Ebd., S. 464 (1. Fass.).

rührung leitet über zur Rolle der vibro-taktilen Technologie, insbesondere, was die neuesten Entwicklungen auf dem Gebiet der Konvergenz von Mobiltelefonie und Computerspielen betrifft und das Design interaktiver Anwendungen sehr weit reichend bestimmen wird.

Etwa ein Vierteljahrhundert nach Benjamins Arbeit am Kunstwerkaufsatz, im Dezember 1959, hielt der Psychologe Frank A. Geldard auf einem Symposium zu „Sensory Communication“ in Chicago einen Vortrag, der sich als so etwas wie ein Ur-Text der heutigen Forschungen zur Vibro-Taktilität erweisen sollte.⁶⁴ Geldard sprach über „Some Neglected Possibilities of Communication“ und widmete sich insbesondere der „Haut als Informanten“, weil es sich hier um einen guten „break-in-sense“ handele.⁶⁵ Kutane Empfindungen, besonders wenn sie durch ungewöhnliche Muster erregt würden, forderten im hohen Maße Aufmerksamkeit. Es sei deshalb möglich und nahe liegend, so Geldard, dass die einfachsten und direktesten Botschaften – nämlich (und hier könnte man eine Verbindung zu Benjamins Engführung von Gefahr und Taktilität sehen) Notfallwarnungen und Alarmmeldungen – über die Haut vermittelt würden. In Geldards Labor an der University of Virginia, wo im Auftrag der US Navy geforscht wurde, widmeten sich die Wissenschaftler der Vermessung und Kartierung der Haut des menschlichen Körpers, um herauszufinden, welche und wie viele kutan vermittelte Impulse gesetzt werden können, um die Grammatik oder Sprache einer „kutanen Kommunikation“ zu entwickeln. Man stellte rasch fest, dass von allen Stimulationen der äußeren Epidermis, und dazu gehören theoretisch chemische, thermale oder elektrische Reizungen, nur die mechanische Vibration die Möglichkeit biete, relativ schmerzfrei und dauerhaft

64 Geldard hatte bereits seit den 1930er Jahren, in Nachfolge der physiologischen Forschungen zum „Vibrationsgefühl“ etwa Max von Freys und im Umfeld von Physiologen wie Louis D. Goodfellow die Wahrnehmung mechanischer Vibration aus psychologischer Sicht erforscht. Vgl. etwa Frank A. Geldard: „Is a Vibratory Sensitivity Mediated by the ‚Pressure Sense‘?“, in: *Psychological Bulletin*, Bd. 33, 1936, S. 776; ders.: „The Vibratory Response of the Skin and Its Relation to Pressure Sensitivity“, in: *Biological Bulletin*, Bd. 75, 1938, S. 358-359; sowie Geldards vierteiligen Literaturbericht „The Perception of Mechanical Vibration: I. History of a Controversy“, in: *The Journal of General Psychology*, Bd. 22, 1940, S. 243-269; „The Perception of Mechanical Vibration: II. The Response of Pressure Receptors“, in: ebd., S. 271-280; „The Perception of Mechanical Vibration: III. The Frequency Function“, in: ebd., S. 281-289 und „The Perception of Mechanical Vibration: IV. Is There a Separate ‚Vibratory Sense‘?“, in: ebd., S. 291-308.

65 Vgl. Geldard, Frank A.: „Some Neglected Possibilities of Communication“, in: *Science*, Bd. 131, Nr. 3413, 27.05.1960, S. 1583-1588.

über und mit der Haut der Versuchspersonen zu kommunizieren. Ein wichtiges Ergebnis der Experimente bis zum Zeitpunkt des Vortrags und des kurz darauf im Magazin *Science* publizierten Artikels war die Möglichkeit einer „Sprache der Vibration“. Ähnlich wie das Morsealphabet codiert, setzte sich diese „vibratese‘ language“ aus unterschiedlichen Einheiten zusammen, die durch Vibrationsfrequenzen, -dauern und -intensitäten unterschieden waren. Ein Versuchssubjekt, das sich dreißig Stunden in dieses Alphabet eingearbeitet hatte, konnte nach weiteren 35 Stunden Übung mit neunzigprozentiger Genauigkeit ganze Sätze über die Haut empfangen, wenn diese in einer Rate von 38 Wörtern mit je fünf Buchstaben pro Minute übertragen wurden.⁶⁶

Die leitende Vorstellung hinter diesen Experimenten war zunächst weniger die Entwicklung einer technischen Kommunikationshilfe für Hör- oder Sehgeschädigte als die Steigerung der sensorisch-semiotischen Effizienz, die umfassende Integration des menschlichen Körpers, vor allem des Jetpiloten, in eine informationelle Infrastruktur, dort, wo eine als gefährlich konstruierte Umwelt ein Höchstmaß an Alarmbereitschaft verlangt.

Die geräuschlose Kommunikation über mechanische Vibration wurde seit den 1950er Jahren systematisch, wenn auch offensichtlich mit Phasen der Stagnation, zu einem den Seh- und Hörsinn ergänzenden Kommunikationskanal ausgebaut. Bedeutende Entwicklungen auf diesem Gebiet brachte die Weltraumforschung mit sich, die etwa der haptisch-robotischen Tele-Chirurgie entscheidende Impulse gab. Die Forschung und Entwicklung von Interfaces im Bereich der Tangible Media, vibro-taktilen Medien oder Haptischen Kollaborationen ist zu einem weiten Praxisfeld angewachsen, wo die wirtschaftliche Auswertung längst begonnen hat. „Now, a mobile that tickles and slaps“, verspricht im Februar 2005 ein Artikel über ein neues Mobiltelefon von Samsung.⁶⁷ „Dieses Samsung *handset* ist in der Lage so zu vibrieren, dass man der SMS Empfindungen beigeben kann – einschließlich der Möglichkeit, dass sich die Person am anderen Ende so fühlt, als wäre sie geohrfeigt worden.“ Die zugrunde liegende, von dem Unternehmen Immersion in San Jose entwickelte „haptic technology“ sei eine komplexere Version der handelsüblichen Handy-Motoren. Frequenz und Amplitude der Vibrationen, die von diesem neuen Modellen generiert würden, simulierten

66 Ebd., S. 1586.

67 Anonym: „Now, a mobile that tickles and slaps“, in: *HindustanTimes.com – Indo-Asian News Service*, 25.02.2005, http://www.hindustantimes.com/news/181_1256770,00030015.htm, 31.01.2006.

eine gewünschte Empfindung, in Form von so genannten „pre-packaged‘ haptics“.⁶⁸

Dieses sehr buchstäblich Haptische in der Mobil-Tele-Kommunikation und der ihr angeschlossenen Anwendungen wie Computerspiele, das sich hier als eine Ebene der „taktilen Dominante“ etabliert, von der Benjamin in Bezug auf den Film sprach und die Marshall McLuhan dann zur taktil-kinetischen Charakteristik des Raums der elektronischen Medien überhaupt transformieren sollte, scheint mir der Beschäftigung wert – auch und gerade im Rahmen einer Aktualisierung der Benjaminschen Ideen zum Leib- und Bildraum.

Rufus Wainwrights Mitteilung „my phone’s on vibrate for you“ signalisiert in diesem Zusammenhang eine durch die Mobiltelefonie (und deren Vorgänger) geprägte und konfigurierte Form der Empfangsbereitschaft, eine historisch und gesellschaftlich spezifische Rezeptivität, deren soziotechnische Voraussetzungen sich von der tayloristischen Physio- und Psychomechanik der 1920er Jahre stark unterscheiden, vor deren Hintergrund Benjamin die Innervation als Residuum der „Erfahrung“ gegen den Reizschutz als Funktion des „Erlebnisses“ in Stellung gebracht hat.

Zugleich wäre aber die besondere Innervation zu betonen, die sich in einer solchen medialisierten und zugleich somatisch codierten Empfangs- oder Kommunikationsbereitschaft äußert, wie sie Wainwrights Song natürlich eher ironisch umspielt und disloziert als systematisch entfaltet. Unter anderem regt Wainwright dazu an, die erotische Dimension der Innervation zu entbergen, eine Dimension, die Benjamin nicht unbekannt war und die sich etwa in den kosmologischen Verschmelzungsvisionen einiger Texte der 1920er Jahre recht deutlich äußerte.⁶⁹ Aber noch viel wichtiger scheint, wie Wainwright die Latenz, die aufgeschobene Innervation-qua-Vibration musikalisch und textlich in Szene setzt. Denn er zeigt, dass und wie die Kunst der Popkultur mit den ästhetischen Programmierungen der Technologie ein eigenes und eigensinniges Spiel spielen kann. Die ästhetische Erweiterung des „Spielraums“ distanziert die Anpassung an die Apparatur von sich selbst. Und die Kontrolle und Gestaltung der Innervation durch mobile, vibro-taktile Kommunika-

68 Biever, Celeste: „The Touchy-Feely Side of Telecoms“, in: *New Scientist.com*, 26.02.2005, www.newscientist.com/article.ns?id=dn7049, 31.01.2006.

69 Vgl. hier exemplarisch den Eintrag „Planetarium“ in *Einbahnstraße*, in: Benjamin (wie Anm. 16), S. 146ff. In seinen Schriften zum Film und zur Kunst vermied es Benjamin jedoch, soweit ich sehe, die Innervation in die Nähe der sexuellen Erregung zu rücken.

tionsinstrumente, wie sie die Interface-Entwicklung in Aussicht stellt, schafft ja gerade zunehmenden Bedarf für eben solche Distanzierungen – in jenen Medienräumen, von denen man immer weniger weiß, wie viel Spielraum sie lassen.

ANDREAS KÄUSER

HISTORIZITÄT UND MEDIALITÄT

ZUR GESCHICHTSTHEORIE UND GESCHICHTSSCHREIBUNG VON MEDIENUMBRÜCHEN

1 Semantik

Medienumbrüche, insbesondere der digitale um 2000 markieren eine fortschreitende Medialisierung der Gesellschaft, damit auch eine qualitative und quantitative Steigerung des Medialen in Hinsicht auf historische Prozesse und geschichtstheoretische Konzepte. Geschichte ist demnach weniger gekennzeichnet durch Tatsachen, objektive Vorgänge der Gesellschaft und Politik, wie Historismus und Positivismus im 19. und 20. Jahrhundert unterstellten, deren methodisches Paradigma objektiver Forschung und Darstellung dabei monomedial an schriftliche Textquellen geknüpft war. Nach Niklas Luhmann ist für den Übergang zur modernen Gesellschaft nicht nur eine veränderte historische Semantik mit spezifischen begrifflichen Differenzierungen kennzeichnend; sondern für diese funktionale Gesellschaft ist der gestiegene Wert von Semantik und „Kommunikation“ an und für sich kennzeichnend. Moderne Gesellschaften sind im Unterschied zu vormodernen Gesellschaften in ihrer Substanz medial organisiert und kommunikativ strukturiert. Gesellschaft und Semantik gehen in der Moderne eine strukturelle sowie beständiger Akkumulation durch das Mediale ausgesetzte Beziehung ein.¹

Der Epochenbruch zur modernen Gesellschaft ist damit wesentlich ein Medienumbruch, und zwar als Steigerung der Bedeutung, die Medien wie der Buchdruck in der frühen Neuzeit und das Internet in der Netz- und Informationsgesellschaft für diese Moderne haben.² Der konstruk-

1 Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1993, S. 7f.

2 Vgl. Castells, Manuel: *Das Informationszeitalter*, 3 Bde., Opladen 2004; Giesecke, Michael: *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft*, Frankfurt a.M. 2002 behandelt Buchdruck und

tivistische Grundsatz, wonach Medien die Wirklichkeit konstituieren und nur über Medien ein Zugang zur Welt sowie ein Wissen über die Welt möglich sind, stellt eine Erkenntnistheorie dar, welche nur auf moderne Kommunikations- und Informationsgesellschaften sinnvoll bezieh- und anwendbar ist. Im Unterschied zu mündlichen Kulturen, in denen Wissen und Informationsweitergabe an die körperliche Präsenz der Akteure und Wissensproduzenten gebunden waren, markiert der mittelalterliche Medienumbuch von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit eine Distanzierung von dieser körper-sprachlichen Unmittelbarkeit der face-to-face Kommunikation, an deren Stelle Vermittlung und Übertragung treten. Ebenso sind die Epochenschwellen 1800, 1900 und 2000 wesentlich Medienumbüche gewesen, Modernisierungsschübe, die Strukturen moderner Gesellschaften als Inhalt von Geschichte festlegen und verändern. Der *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Jürgen Habermas/Richard Sennett) im 18. zur bürgerlichen und im 21. Jahrhundert zur inszenierten Öffentlichkeit besteht in der Dominanz, welche Medien wie Zeitung oder Internet und AV-Medien über Gesellschaft und Politik gewinnen sowie deren Varianz und Vervielfältigung. War die bürgerliche Öffentlichkeit wesentlich an Print- und Sprachmedien wie Zeitung und Rundfunk gekoppelt, so favorisiert die Inszenierung und Theatralisierung der Öffentlichkeit im 21. Jahrhundert andere Medien wie Fernsehen und Internet, die wesentlich (audio-)visuell sind und dergestalt die vielbeschworene Macht der Medien-Bilder konstituieren.

Reflexion der medialen und semantischen Bedingungen von Geschichte wird damit notwendiger Bestandteil geschichtstheoretischer Konzepte. Hier sollen im Folgenden insbesondere die semantischen Folgen von Medienumbüchen behandelt werden, weniger die medialen und kommunikativen. Denn nicht nur in Form von Mediengeschichte, also der Geschichte der Einzelmedien Film, Fernsehen, Telefon etc., sondern auch in Gestalt von Begriffs-, Diskurs- und Wissenschaftsgeschichte hat sich die Medialisierung der Geschichte und ihrer Theorie in den letzten drei Dekaden niedergeschlagen. Die „erschütterte Geschichte der Regierungen, Kriege und Hungersnöte“ ist von „Wissenschaftsgeschichte“ verdrängt worden, die die epistemologischen und begrifflichen Grundlagen des Geschichtsprozesses überprüfen muss und keine anwendbaren Modelle von Kontinuität, Epoche und Erzählung, damit auch von Evolu-

Internet in einer durch „Fortschritt“ bewirkten Ausschließlichkeit, die auch die von beiden Medien getragenen Wissens-, Semantik- und Verhaltensmodelle betrifft.

tion und Revolution vorfindet.³ Die „Einheit“ dieser Begriffe ist infrage gestellt, auch ihr Differenzierungspotential, so dass vor die historiografische Darstellung die Verständigung über Begriffe und Konzepte, die zur Anwendung kommen sollen, getreten ist. Maßgeblich durch die Exponierung von Brüchen, durch die Profilierung von Diskontinuitäten und Unterbrechungen im Geschichtsprozess wird das Denken in Identitäten und Unterschieden als Basisoperation von (Geschichts-)Theorie unterlaufen.⁴ An den vielfältigen Forschungen zu Medienumbrüchen, die in den letzten Jahren entstanden sind, wird exemplarisch deutlich, dass ein voraussetzungsloses Einverständnis über Grundbegriffe zur Beschreibung dieser historischen Prozesse wie Revolution oder Evolution keineswegs vorhanden ist. Insofern wird ein Begriff wie Umbruch gewählt, dem eine bewusst intendierte Unschärfe und metaphorische Flexibilität bescheinigt werden muss.

Medienumbrüche als Phänomene des historischen Wandels benötigen zu ihrer Beschreibung und Analyse, der „Schreibbarkeit von Medien“ (Helmut Schanze), historische Kategorien und Denkfiguren, deren Diskurszugehörigkeit erschließbar ist. Als Zäsur, Schwelle, Bruch oder Störung wird ein Nachher von einem Vorher unterschieden und behauptet, dass dieser Unterschied erstens durch Medien verursacht ist und zweitens eine Differenzqualität errichtet zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, zwischen Buchdruck, Film und Fotografie, schließlich zwischen diesen analogen Medien und dem Digitalmedium des Computers.⁵ Die Akkumulation des Medialen hat zu einer Medialisierung von Kultur und Gesellschaft dergestalt geführt, dass mediale Veränderungen nicht mehr lediglich medientechnische und kulturell-ästhetische Veränderungen betreffen, sondern gesamtgesellschaftliche und gesamtkulturelle Konsequenzen zeitigen. Die Rede von Informations-, Netzwerk-, sowie Wissensgesellschaft unterstellt dabei eine mediale Durchdringung aller Ebenen: politisch als Inszenierungsgesellschaft, ökonomisch und sozial als globale Vernetzung, ästhetisch als Medienkunst, anthropologisch als Individualisierung, kulturell als Theatralisierung. Sowohl Reproduktion wie auch Theatralisierung erfahren eine Entgrenzung und Erweiterung: Beide Kategorien beschreiben nicht mehr nur kulturelle

3 Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1981, S. 9f.

4 Ebd., S. 13.

5 Differenz der Medien ist insofern leitender Grundsatz derzeitiger Medientheorien: vgl. etwa Fohrmann, Jürgen/Schüttelpelz, Erhard (Hrsg.): *Die Kommunikation der Medien*, Tübingen 2004 oder Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*, München 2003.

und ästhetische Phänomene, sondern eine gesamtgesellschaftliche „Praxis des Sekundären“ der Kopie sowie eine ebenso umfassende „Ästhetik des Performativen“.⁶

Insofern beansprucht der digitale Medienumbruch den Sonderstatus einer prinzipiell neuen Qualität; denn die ihn kennzeichnende globale Medialisierung meint nicht nur eine weltumspannende, sondern eine gesamtgesellschaftliche Veränderung, die durch digitale Medien verursacht wird. Für diesen Metawandel und Metaprozess sind adäquate soziologische und historische Konzepte der Beschreibung und Erklärung erforderlich,⁷ die der Epochalität der gesellschaftlichen Veränderung in der zweiten reflexiven Moderne theoretisch genügen können. Denn die herkömmlichen Begriffe und Konzepte scheinen angesichts des Ausmaßes der Veränderung ihre Plausibilität verloren zu haben:

Die Gegenwart scheint ein guter Augenblick zu sein, um auf totalisierende Kategorien wie Epoche, Zivilisation, Kultur und Gesellschaft zu verzichten. Oder zumindest scheint ein Zögern, Überprüfen, Innehalten und Nachdenken angebracht. Denn diese Kategorien haben sich in begriffliche Trümmer verwandelt [...].⁸

Diese Krise der historischen Begriffe, die auch durch die Akkumulation des Medialen verursacht wird, fordert die Wissenschaften zu neuen Denkmodellen heraus.

2 Epistemologie

Zunächst hat der Medienumbruch um 2000 rückwirkend dazu geführt, dass frühere Umbrüche und Epochenschwellen als Medienumbrüche rekonstruiert worden sind. Der antike Medienumbruch zur Schrift hat den Poststrukturalismus zur Dekonstruktion des an die Schrift gekoppelten Logozentrismus herausgefordert, so dass die Entstehung der europäischen Kultur und ihres Geistes nunmehr durch das neue Medium der Schrift inspiriert erschien. Auch die Renaissance der frühen Neuzeit hat unter dem Gesichtspunkt der Ausbreitung des Buchdrucks eine andere Deutung moderner Wissensformation erfahren, die sich noch an den

6 Fehrmann, Gisela u.a. (Hrsg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln 2004; Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.

7 Vgl. Krotz, Friedrich: „Metaprozesse sozialen und kulturellen Wandels und die Medien“, in: *MedienJournal*, H. 1, 2003, S. 7-19.

8 Rabinow, Paul: *Anthropologie der Vernunft. Studien zu Wissenschaft und Lebensführung*, Frankfurt a.M. 2004, S. 116.

Formen einer verschriftlichten Subjektivität in der Empfindsamkeit des späten 18. Jahrhunderts zeigt. *Die Leiden des jungen Werthers* sind als materiale Basis der Gefühlskultur des aufstrebenden Bürgertums nicht denkbar ohne die durch Buchdruck und Ausbreitung der Zeitung sowie der Brief- und Schriftkultur stattfindende Alphabetisierung und Veränderung der Lesegewohnheiten.⁹ Medienumbrüche sind demzufolge nicht nur heuristisches Beschreibungsmodell gegenwärtiger Veränderungen des Übergangs von analogen zu digitalen Medien; diese umfassende Medialisierung wird in Medientheorien kondensiert, die den Veränderungen früherer Epochen ebenfalls eine mediale Motivierung unterstellen. Weder das aufsteigende Bürgertum noch die Mentalität der Gefühlskultur sind dann Grund und Ursache der historischen Veränderungen, sondern Medientechnik und Mediensemantik stellen andere Kausalitätsmodelle bereit, deren verursachender Faktor die Ausbreitung von Buchdruck und Schrift und nicht diejenige von Innerlichkeit und Seele ist.¹⁰

Die These vom Medienumbruch dient nicht nur als Beschreibungskategorie empirischer historischer Vorgänge, sondern beeinflusst deren Erkenntnis- und Beschreibungsweise selbst in eminenter Weise. Weniger vom tatsächlichen, technischen und sozial-ökonomischen Medienumbruch soll deswegen im Folgenden die Rede sein, sondern vom epistemologischen Bruch, den insbesondere der digitale Medienumbruch bewirkt hat. Öffnen und erweitern sich Geisteswissenschaften zu Kulturwissenschaften, dann markiert dieser Wandel auch die Abkehr von der abendländisch-akademischen Tradition der Buch- und Textwissenschaft und die Hinwendung der Wissenschaft zu oralen, visuellen und audiovisuellen Quellen und Dokumenten. Diese medienkulturelle Orientierung bewirkt eine Veränderung der symbolischen und semiotischen Ordnung, insofern menschliche Hervorbringungen jedweder Art und nicht nur Texte und schriftliche Dokumente zum Aufgabenfeld der Wissenschaft gehören. Dies macht außerdem eine Transformation hergebrachter Kate-

9 Das späte 18. Jahrhundert von Sturm und Drang und Empfindsamkeit ist in dieser Hinsicht Paradigma einer medienhistoriografisch verursachten Umcodierung geworden, vgl. Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999; Werber, Niels: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*, München 2003.

10 Programmatisch und symptomatisch wird diese medienepistemologische Wende in Titeln wie Friedrich Kittlers *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften* von 1980 oder Huber, Martin/Lauer, Gerhard (Hrsg.): *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*, Tübingen 2000.

gorien und ihre Differenzierung notwendig, wodurch neue und andere Theoriestandards und -perspektiven etabliert werden als diejenigen, die an Textphilologie und Schrifthermeneutik orientiert waren. Die theoretischen Bemühungen um semiotische Grundfragen wie das Verhältnis von „Bild, Schrift und Zahl“¹¹ sind ebenso Reaktion auf mediale Innovationen wie die Versuche um eine Semiotik oder Semiologie, welche seit den 1930er Jahren bis zu Umberto Eco oder Roland Barthes stattfanden. Das semiotische Projekt des 20. Jahrhunderts, obwohl sehr auf Anwendung kapriziert und auf Beschreibung konzentriert, ist epistemologisch selbst Produkt medialer Innovation, so wie das phänomenologische Projekt einer gewissen medialen Reserve und Distanz entspringt. Eine Theorie- und Intellektuellengeschichte des 20. Jahrhunderts könnte unter diesem Gesichtspunkt der Integration und Assimilierung oder aber der Desintegration und Ignorierung medialer Innovationen ins jeweilige Theoriegebäude geschrieben werden.

Geschichte manifestiert sich in Medien, in Materialitäten und Dokumenten der verschiedensten Art, und zwar so, dass die verschiedene Medialität dieser Dokumente für den geschichtlichen Vorgang keineswegs gleichgültig, sondern konstitutiv ist. *Visual* oder *oral history* tragen diese konstitutive Medialität und Medienspezifik im Namen, die Methode führt ausschließlich in dieser medialen Form der mündlichen Erzählung und Tonbandaufzeichnung oder der visuellen Aufbereitung zu Ergebnissen. Der historische Gegenstand existiert ohne die visuellen Medien Foto, Film oder Computersimulation schlichtweg nicht. Zerstörte Synagogen, barocke Villen oder Renaissancepaläste sind nur im Computer rekonstruierbar und finden nur in diesem Medium eine Darstellung. Historiografie stellt nicht mehr naiv aus vornehmlich textuellen Quellen erschlossene Tatsachen und Ereignisse dar, sondern muss immer die medienspezifische Bedingung der Möglichkeit der Erschließung und Hervorbringung dieser Phänomene im Blick haben. Das verstärkte Bewusstsein sowie das vermehrte Vorhandensein einer Abhängigkeit von Geschichte und Medien hat eine beeindruckende wenn auch nicht immer überzeugende Aufarbeitung insbesondere des Nationalsozialismus in Film und Fernsehen zur Folge, beginnend mit der Fernsehserie HOLOCAUST über SCHINDLERS LISTE bis zu DER UNTERGANG.¹²

11 Krämer, Sibylle/Bredekamp, Horst (Hrsg.): *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003.

12 Vgl. Crivellari, Fabio u.a. (Hrsg.): *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in historischer Perspektive*, Konstanz 2004.

Die mediale Vorkommensweise, Art und Form der Aufzeichnung, ob nun mit dem Tonband oder als Fotografie ist als mediale Differenz entscheidend für den Gegenstand und das Objekt selbst. Die Kriege in Vietnam oder im Irak haben deutlich gemacht, in welchem Maße Politik und Geschichte medien- und bildabhängig sind. Friedrich Kittler hat demzufolge in der Kriegspropaganda und -technik den Ursprung aller Medien gesehen; die immer wieder geforderte Bild-Wissenschaft versucht diesen Bedingungen zu genügen, die eminente Folgen auch für Geschichtstheorie und Geschichtsschreibung haben. Medien hatten als nichtsprachliche Symbole und Zeichen wie Wappen, Geldmünzen, Fahnen, Karten, Bilder und Illustrationen in der traditionellen Geschichtstheorie als historische Hilfswissenschaft einen untergeordneten Stellenwert. Demgegenüber waren Archive und Bibliotheken mit schriftlichen Quellen und textuellen Dokumenten deren dominierende unhinterfragte Materialbasis. Dieses Verhältnis hat sich verschoben, so dass die Medialität etwa auch der sprachlichen, narrativen Darstellung von Geschichte in den Blick geriet.¹³

3 Teleologie

Traditionelle Modelle von Mediengeschichte verfahren teleologisch, indem das Buch die Schrift ersetzte; die AV-Medien verdrängten und überwandern als Leitmedien diese Schriftkultur; schließlich wird das digitale Medium zentral. Leitmedien wie Buch, Fernsehen oder Computer übernehmen die methodologische Funktion eines Zentrums mit peripheren Satellitenmedien. Im Denkmodell der Ersetzung oder Substitution schattet sich die Finalität des teleologischen Schemas ab, mit weitreichenden epistemologischen Folgen. Dieses ‚von-zu-Modell‘ umschreiben Buchtitel wie Kracauers *Von Caligari zu Hitler* oder *Vom Stummfilm zum Tonfilm*¹⁴. Demnach ersetzt die Schrift im späten 18. Jahrhundert die direkte körperliche Interaktion.¹⁵ Die „audiovisuellen Techniken“ verdrängen die handwerkliche Geste der Schrift mit ihrer „strengen Notation“ und dem daran gekoppelten „reflektierenden Denken“.¹⁶ Die AV-Medien stellen eine „neue Stufe in der menschlichen Evolution [... dar],

13 Untersucht etwa von Hayden White, der insbesondere den rhetorischen und narrativen Anteil historischer Darstellung aufdeckte.

14 Müller, Corinna: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, München 2003.

15 Koschorke (wie Anm. 9).

16 Leroi-Gourhan, André: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a.M. 1995, S. 266-270.

die den Kern des Menschen trifft“, seine Phantasien und Vorstellungen sowie die Art ihrer medial gesteuerten Hervorbringung.¹⁷ Bemerkenswert auch, dass nach Leroi-Gourhan anthropologischer Ursprung und geschichtsphilosophisches Telos übereinstimmen, indem das Bild der Höhlenzeichnung im Fernsehbild seine ursprüngliche Dominanz wiedererlangt. Die Anfänge von Medienwissenschaft als Theorie der Massenmedien sind durch die mediale Ersetzung direkter, körperlicher Interaktion gekennzeichnet.¹⁸ Die Buchkultur, die an die Industrieproduktion gekoppelt ist, wird überwunden durch die rechner- und bildgestützte Informationsgesellschaft „als Ensemble informationsverarbeitender Systeme“.¹⁹ Dadurch wird der Begriff der (Industrie-)Gesellschaft selbst problematisch, der durch Netzwerk- und Informationsgesellschaft ersetzt wird.²⁰

Die teleologische Denkfigur der Substitution und Hierarchisierung ist an geschichtsphilosophische Konzepte gekoppelt, die einen utopischen Blick in die Zukunft auf rationale Grundlage stellen zu können meinen; das Modell beruht auf weit in die Aufklärung des 18. Jahrhunderts zurückreichendem Denken. Als Indikator und Motor von Modernisierung ist Fortschritt die nach wie vor prägende Kategorie, trotz aller postmodernen Kritik; auch die Avantgardekonzepte der klassischen Moderne hatten eine solch teleologische und utopische Ausrichtung. Die Debatten um das Internet haben viele ältere modernisierungstheoretische Implikationen wieder aufgenommen: Demokratisierung werde gesellschaftliche Folge der digitalen Revolution sein. Es scheint jedoch, dass die „Visionen der Informationsgesellschaft“ (Giesecke) als „Renaissance der Utopie“²¹ Schwundstufen des älteren geschichtsphilosophischen Modells sind, in denen Phantasien, Träume und Imaginationen nun den neuen Technologien entspringen, womit aber die geschichtsphilosophischen oder avantgardistischen Konzepte von Revolution verdrängt werden, obwohl sie als Label noch fungieren und eingesetzt werden. Durch Medientechnik werden Avantgarden als Netzkunst dem Kunstsystem integriert, verlieren dadurch ihr Provokationspotential, an dessen Stelle technische Imaginationen treten. Medienumbrüche markieren und fixie-

17 Leroi-Gourhan (wie Anm. 16), S. 266.

18 Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1996, S. 10-14.

19 Giesecke (wie Anm. 2), S. 12f.

20 Faßler, Manfred: *Netzwerke. Einführung in die Netzstrukturen, Netzkulturen und verteilte Gesellschaftlichkeit*, München 2001 ersetzt den herkömmlichen Begriff von Gesellschaft durch Netzwerke.

21 Maresch, Rudolf/Rötzer, Florian (Hrsg.): *Renaissance der Utopie. Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2004, S. 7-9.

ren einen bestimmten technologischen Standard und fordern dadurch etablierte Denkmodelle der Geschichte und anderer Disziplinen heraus, indem nach der Adäquatheit von technologischem Standard und Denkmodell gefragt wird. Entsprang auch Revolution dem geschichtsphilosophischen Rationalitätsmodell, dann ist fraglich, ob der „Meta-Wandel“ zur zweiten Moderne der Netzwerkgesellschaft mit dem Revolutionsbegriff zu erfassen ist und ob nicht Diskontinuität und Umbruch die adäquateren Begriffe sind.²²

Aufklärung als Versuch einer rationalen Bestimmung von Modernität als dem Gegenwärtigen und Neuen hatte im geschichtsphilosophischen Denken diesen Versuch systematisiert. Durch ihren Zwang zur Neuheit der Information verstärken Medien dieses besondere Verhältnis der Moderne zur Zeit, zur Geschichte und Vergangenheit des Alten: „fresh money und new information sind zentrale Motive der modernen Gesellschaftsdynamik“.²³ Innerhalb der Rationalität dieser Aufklärung, die sich teleologisch im Prozess der Geschichte zeigt und entfaltet, hatten Sprache und Text bzw. Printmedien einen hervorgehobenen Stellenwert, gerade auch in Hinsicht auf die Darstellungsmöglichkeit von Vernunft innerhalb der Geschichte. Insofern ist es konsequent, wenn Matthias Vogel seine Kritik am Rationalitätsmodell der Aufklärung an dessen Zentrierung und Fixierung auf Sprache orientiert. Stattdessen seien „nichtsprachliche Medien“ am Prozess der „Aufklärung“ beteiligt; zeitgemäß und angemessen einer gegenwärtigen und modernen Rationalität sei es, diese „nichtsprachlichen Medien“, zu denen Vogel auch die Kunst zählt, als „Mittel eines nichtsprachlichen Denkens“ aufzufassen und damit deren Partizipation an Rationalität hervorzuheben.²⁴

22 Vgl. Beck, Ulrich/Bonß, Wolfgang (Hrsg.): *Die Modernisierung der Moderne*, Frankfurt a.M. 2001, S. 18. Dies markiert auch einen Unterschied der Medienumbrüche von 1900 und 2000: Während jener an politisch-soziale Revolutionen gekoppelt war, scheint der digitale Umbruch ein Umbruch und keine Revolution wegen des Fehlens dieser Koppelung an politisch-soziale Umwälzungen zu sein, die in Indien, China, Brasilien oder den USA nicht festzustellen sind. Allenfalls in Russland – der untergegangenen Sowjetunion – und in Deutschland könnte eine solche Koppelung von medialer und politischer Revolution durch die Wende von 1989 vorliegen.

23 Luhmann (wie Anm. 18), S. 41-44.

24 Vogel, Matthias: *Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*, Frankfurt a.M. 2001, S. 396.

4 Archäologie

Die semantischen und kausal-teleologischen Ordnungsmuster des Modernisierungsdiskurses haben gerade im Hinblick auf Medien und deren Revolutionen Kritiker zu Kontrastmodellen inspiriert. Das hermeneutische Aufdeckungsmodell einer historiografisch zu entschlüsselnden Tiefenstruktur verborgener Antriebe, Motive und Ziele des medienhistorischen Wandels wird bei Hans Ulrich Gumbrecht konfrontiert mit „Oberflächenwahrnehmungen“ einer Phänomenologie, deren Darstellungsweise Ensembles und tableauartige Konstellationen von Begriffen und Codes in fragmentarischer Weise zusammenfügt.²⁵ Dies führt zu einer seriellen, filmanalogen Darstellungsweise, in der die Epoche sich sichtbar, „unmittelbar“ zeigt und nicht analytisch und systematisch zergliedert und strukturiert wird. Dolf Sternberger und Walter Benjamin haben bereits 1938 eine solche mediale Transformation von Historik und Historiografie erprobt, die beschreibend und zitierend vor zu gehen habe und dadurch die narrativen und sequentiellen, linearen Modelle der „Geschichtserzählung“ (Sternberger) durchbrechen könne. Sternberger umschreibt seine alternative Methode der Darstellung der Epoche des 19. Jahrhunderts, für die Panorama, Dampfmaschine sowie die Illuminationen von Gasleuchten und weniger Texte die maßgeblichen Gegenstände und Quellen sind:

Es handelt sich nicht um Geschichtserzählung. [...] Die Methode ist nicht pragmatisch, nicht erklärend, sondern rein physiognomisch, beschreibend. Die Welt der Phänomene und Gedanken, Figuren, Gebäuden und Gefühle [...] des späteren neunzehnten Jahrhunderts [...] soll [...] zitiert werden. Darum auch kommen so viele Zitate vor. Ihre Anordnung ist das eigentliche Geheimnis.²⁶

Die historische Methode und Darstellungsweise der topografischen „Anordnung“ (Sternberger) eines „Dispositivs“ (Gumbrecht) werden notwendig durch mediale Akkumulation und Innovation. Denn die Epoche des 19. Jahrhunderts erschließt sich weniger über schriftliche Quellen, sondern über architektonische, fotografische, filmische und industrielle Dokumente von Warenhaus-Passagen, Fabriken und Bahnhöfen. In der

25 Gumbrecht, Hans Ulrich: *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt a.M. 2001, S. 7. Die (medien-)epistemologischen Implikationen dieses Vorgangs dokumentiert Gumbrecht durch die parallele Kritik an einer auf Text und Schrift fixierten Hermeneutik, vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik: die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M. 2004.

26 Sternberger, Dolf: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1974, S. 8.

medienanalogen Textform des Zitats, der methodischen Form der Beschreibung und Montage und nicht einer textuellen Hermeneutik des hintergründigen Schriftsinns wird diese künstliche Scheinwelt erschlossen. Dieser Oberflächen- und Ausdruckszusammenhang steht nach Benjamin im Gegensatz zum historiografischen Kausal- und Finalzusammenhang.

Marx stellt den Kausalzusammenhang zwischen Wirtschaft und Kultur dar. Hier kommt es auf den Ausdruckszusammenhang an. Nicht die wirtschaftliche Entstehung der Kultur sondern der Ausdruck der Wirtschaft in ihrer Kultur ist darzustellen. [...] eine Untersuchung, die es] mit dem Ausdruckscharakter der frühesten Industrieerzeugnisse, der frühesten Industriebauten, der frühesten Maschinen aber auch der frühesten Warenhäuser, Reklamen etc. zu tun hat [...].²⁷

Insofern die Epoche des 19. Jahrhunderts sich vornehmlich in industriellen und medialen Produkten zeigt und weniger in schriftlichen und textlichen Quellen und Dokumenten ge- oder beschrieben wird, muss die historiografische Methode umgestellt werden. Statt einer Textthermeneutik, die nach verborgenen Motiven und teleologischen Strukturen sucht, werden das Zeigen und die Montage der Anordnung propagiert: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.“

Die Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen.²⁸

Die derzeitigen Debatten um Performanz und Medialität²⁹ haben ebenso zu einer Akzentuierung des Zusammenhangs – und nicht des Gegensatzes – von Sagen und Zeigen, Ikonischem und Diskursivem als besonderer Leistung von (historischer) Darstellung geführt.³⁰

27 Benjamin, Walter: „Das Passagen-Werk“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 573f.

28 Benjamin (wie Anm. 27), S. 572-574.

29 Vgl. Krämer, Sibylle (Hrsg.): *Performativität und Medialität*, München 2004.

30 Vgl. Krämer, Sibylle: „Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Diskursive und das Ikonische in der Sprache konvergieren“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, H. 3, 2003, S. 509-519. Jean Luc Godard hat demzufolge die Geschichte des Films als Montage von Filmbildern visuell und seriell „zeigen“ wollen. Vgl. ders.: *Einführung in die wahre Geschichte des Kinos*, Frankfurt a.M. 1984.

Herkömmliche Systematisierungs- und Darstellungsweisen von Geschichte sind problematisch geworden, und dieser Zweifel an System und Erzählung ist auch medial verursacht, so in der dekonstruktivistischen Medientheorie. Gegen die narrative Linearität der Geschichtsdarstellung wird unter dem Einfluss der entstehenden Filmtheorie in den 1930er Jahren das Konzept einer fragmentarischen – nichtlinearen Geschichtstheorie diskutiert. Bei Kracauer und Panofsky kann nachvollzogen werden, wie der Film und seine frühe Theorie inspirierend und verändernd auf Geschichte und Kunstgeschichte und deren Theorie und Methode einwirken. Linearität und Narrativik als Ausdruck von Kontinuität und Teleologie werden als medieninadäquat erachtet; stattdessen profiliert die Bewegung des Films Fragmente, Schnitte, Einstellungen und nicht Ganzheiten, um „Sichtbarkeit“ auch in der historischen Darstellung zu erreichen.³¹ Der Film benötigt auch in der Theorie eigene, spezifische und andere Darstellungsweisen, die ihm entsprechend und analog sind.³² Die filmische Montage dient theoretischen Texten als methodische und darstellungstechnische Vorgabe, um eine filmisch-visuelle Anschaulichkeit metaphorisch zu erreichen. Korrespondenz zwischen historischer Darstellung und einer vom medialen Schein dominierten Realität soll erreicht werden.

5 Metaphorologie

Historische Konzepte reagieren im Weiteren durch Metaphorisierung der Begriffe auf diese epistemologische Situation. Flexibel, ephemere und fluid gewordene Begriffe genügen dem Kriterium von Identität und Unterscheidung nur bedingt und exponieren stattdessen mediale Übertragung und (zeitliche) Bewegung. Horst Wenzel hat als Folge des zentralen Medienumbruchs des Mittelalters von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit eine vermehrte Metaphernproduktion festgestellt und diesen Befund für Medienumbrüche generalisiert.³³ Die Metaphorisierung von Begriffs-

31 Breidecker, Volker (Hrsg.): *Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky: Briefwechsel 1941-1966*, Frankfurt a.M. 1996, S. 210.

32 Vgl. Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (Hrsg.): *Mediale Historiographien*, (Archiv für Mediengeschichte 1), Weimar 2001.

33 Wenzel, Horst: „Die ‚fließende‘ Rede und der ‚gefrorene‘ Text. Metaphern der Medialität“, in: Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 481-503.

geschichte und Medientheorie³⁴ ist aus geschichtstheoretischer Sicht nach Reinhart Koselleck insbesondere deswegen notwendig, um die für historische Prozesse basale Kategorie der Zeit überhaupt versprachlichen und veranschaulichen zu können:

Wer über Zeit spricht, ist auf Metaphern angewiesen. Denn Zeit ist nur über Bewegung in bestimmten Raumeinheiten anschaulich zu machen. Der Weg, der von hier nach dort zurückgelegt wird, das Fortschreiten, auch der Fortschritt [als Signum der Moderne, der Neuzeit] selber oder die Entwicklung enthalten veranschaulichende Bilder, aus denen sich zeitliche Einsichten gewinnen lassen. Der Historiker, der es mit Geschichten zu tun hat, kommt gar nicht umhin, sich solcher Metaphern, die der räumlichen Vorstellung [der räumlichen Fortbewegung] entlehnt sind, zu bedienen [...].³⁵

Begriffsgeschichte als Metaphorologie gewährleistet Medienadäquatheit, denn die Metapher betont grammatisch den Aspekt der Übertragung in analoger Weise zur medialen Übertragung; sie gewährleistet darüber hinaus eine dem medialen Schein korrespondierende räumlich-sinnliche Veranschaulichung. So wird eine historische Rekonstruktion versucht, welche sich in der Annäherung von „Präsenz“, „Konkretheit“ und „Unmittelbarkeit“ und textuellem „re-präsentieren“ versucht.³⁶ Dies führt zu einer tableauartigen Anordnung, die die Ersetzung von diachronen Kontinuitätsmodellen durch synchrone Darstellungsweisen anstrebt.³⁷

Archäologie ist der Begriff, der für diese alternative Geschichtskonzeption verwendet wird, in der Narrativik, Kausalität und Finalität überwunden werden sollen. Nicht auf Medien, aber auf das nur in medialer Form vorfindliche Wissen bezogen, hat Foucault in diesem Sinne

34 Vgl. Käuser, Andreas: „Medienumbrüche und Sprache“, in: Ralf Schnell/Georg Stanitzek (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*, (Medienumbrüche 11), Bielefeld 2005, S. 169-191.

35 Koselleck, Reinhart: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a.M. 2000, S. 9.

36 Gumbrecht (wie Anm. 25), S. 8.

37 Vgl. Gumbrecht (wie Anm. 25), S. 8; eine ähnlich synchron und nicht diachron verahende Geschichtsschreibung von Querschnitten und nicht Fortschritten unternehmen Andriopoulos, Stefan/Dotzler, Bernhard J. (Hrsg.): *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt a.M. 2002 oder Kümmel, Albert/Schüttelpelz, Erhard (Hrsg.): *Signale der Störung*, München 2003, die bewusst andere historiografische Darstellungsformen „archäologischer Spurensicherungen“ erproben, welche in der Nachfolge Foucaults „das Netzwerk synchroner Verbindungen um deren historische Dimension ergänzen, ohne in den teleologischen Gestus einer ‚großen Erzählung‘ zu verfallen“ sondern vielmehr den „Zufall von Gleichzeitigkeiten“ erhalten wollen (Andriopoulos/Dotzler, S. 8).

Archäologie und Geschichte konfrontiert und für jene das Konzept des Bruchs, der Diskontinuität und Unterbrechung namhaft gemacht. Die maßgeblich von Foucault inspirierte Medienarchäologie hat daraus eine Metaphorologie von Spur, Fragment oder Ruine entwickelt. Werden Kontinuitäten durch die skizzierten Modelle der Teleologie, Kausalität und Narration erreicht, so stellt das Konzept des diskontinuierlichen Bruchs die epistemologischen und begriffshistorischen Grundlagen in Frage, problematisiert die Begriffe vor ihrer operationalen Anwendbarkeit. Übereinstimmend stellen Foucault, Beck/Bonß und Luhmann ein paradoxes Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität fest, hinter dem sich ein ebenso ambivalentes Verhältnis von Fortschritt und Rückschritt, von Archaik und Moderne verbirgt.³⁸ Insgesamt kann dabei eine Aufwertung von Diskontinuität und Störung beobachtet werden, die an die Stelle linear-kontinuierlichen Fortschritts, des überwundenen Modells der „klassischen Moderne“ mit ihrem „Rationalitätspathos und Fortschrittstelos“ treten.³⁹

Sowohl Wissenschaftsgeschichte als Diskursgeschichte⁴⁰ wie auch Begriffsgeschichte als Metaphorologie sind Folge einer durch den zweiten Medienumbruch hervorgerufenen Krise der Epistemologie. Weniger das Modell der Teleologie und Kontinuität, sondern vielmehr das Konzept der Diskontinuität und Störung scheint modernen oder postmodernen Gesellschaften als Beschreibungs- und Analyseinstrumentarium angemessen zu sein. Gumbrecht fokussiert seine Darstellung in „zusammengebrochene[n] Codes“; Luhmann, der die funktionale Gesellschaft der Moderne durch Kommunikation dominiert sieht, stellt als Konsequenz eine Herrschaft von Metaphern als Trägern historischer Semantik fest. Werden die ohnehin fluid und ephemere gewordenen Begriffsdifferenzierungen in Begriffs- und Medienumbrüchen ausgetauscht, dann erscheint dies als „Katastrophe“. Auch Luhmann sieht in dieser historischen Methode der Koppelung von Epochenschwellen als Zäsuren und begriffshistorischer Semantik eine Alternative zur traditionellen Historik von „Handlungsmotivation“ und „Kausalerklärung“, was zu einer „sanft-

38 Foucault (wie Anm. 3), S. 13; Beck/Bonß (wie Anm. 22), S. 25; Luhmann (wie Anm. 1), S. 7f.

39 Beck/Bonß (wie Anm. 22), S. 17.

40 Kümmel/Schüttpelz (wie Anm. 37) begreifen Störung als epistemologischen Fortschritt, der in einer Kombination von Diskurs, Wissenschafts- und Mediengeschichte zu erkennen sei.

tere[n] Mischung von Kontinuitäten und Diskontinuitäten und ein[em] andere[n] Zeitrhythmus“ führt.⁴¹

Medialisierung von Geschichte bedeutet, dass Geschichte sich nicht mehr an unhinterfragbaren Tatsachen, objektiven Verläufen orientiert, sondern deren Deutungshorizont und Beschreibungsinventar immer schon in ihre Prämissen und Vorgaben transzendental einzubauen hat. Handeln wird nicht nur durch das materielle Sein bestimmt, sondern durch medial vermittelte Deutungsmuster und ihre Aufnahme und Verarbeitung im Bewusstsein. Eine mediale Schicht des „Dazwischen“⁴², der Vermittlung rückt auch methodologisch ins Zentrum, entsprechend der Tatsache, dass Geschichte immer mehr Mediengeschichte, Geschichte der „Aufschreibesysteme“ und Kommunikationsweisen, der Begriffe und Wissensformen geworden ist und immer weniger Geschichte der Kriege, der Gesellschaftsformen und -umwälzungen, der großen Taten und Persönlichkeiten. Der linguistic turn zur Geschichte der Begriffe ist so auch ein medial turn; als Archäologie ist Geschichte identisch mit der Rekonstruktion dessen, was eine mediale Spur der Mentalität und nicht nur eine schriftliche Quelle hinterlassen hat; die Reflexion dieser Medialität ist damit Voraussetzung historischer Darstellung.

6 Gestik

Mediengeschichte als Archäologie⁴³ hat zur Exploration bisher unbeachteter Medien oder zu neuartigen Rekonstruktionen von Foto und Film geführt. Dass der Körper eine Geschichte hat, ist wohl erst dann aufgefallen, als durch Veränderungen seiner medialen Präsentation und Erscheinungsweise die Beziehung von Medium, Mensch und Körper in

41 Luhmann (wie Anm. 1), S. 7f. Die Übergänge von „Natur/Technik“ zu „Natur/Zivilisation“ oder von „privat/öffentlich“ und „geheim/öffentlich“ sind Beispiele für solche Übergänge von dichotomischen Begriffsdifferenzierungen (S. 8).

42 Tholen, Georg Christoph: „Medienwissenschaft als Kulturwissenschaft. Zur Genese und Geltung eines transdisziplinären Paradigmas“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Konzeptionen der Medienwissenschaft I. Kulturwissenschaft, Film- und Fernsehwissenschaft*, Jg. 33, H. 132, 2003, S. 35-48.

43 Die Mentalitätsgeschichte in der Tradition der Annales-Schule oder E.P. Thompsons und Carlo Ginzburgs als Sozial- und Ökonomiegeschichte von Verhaltensweisen ließe sich einer solchen anthropologischen Geschichtsschreibung mit dem bourdieuschen Leitbegriff Habitus subsumieren, vgl. Groh, Dieter: *Anthropologische Dimensionen der Geschichte*, Frankfurt a.M. 1992.

den Blick rückte: Gesten, Stimme, Gesicht sind durch Medien(-umbrüche) extrem veränderlich und modellierbar, die mediale Aufzeichnung und Reproduzierbarkeit entzieht den Körperausdruck erst seiner flüchtigen lebensweltlichen Präsenz und macht ihn dadurch wissenschaftsfähig. Geschichten des Körpers, die in den letzten zwei Jahrzehnten erschienen sind, sind so oft Mediengeschichten des Körpers.⁴⁴ Werden der mediale Körper oder das Verhältnis von Medien und Körper erforscht, dann hat dies auch anthropologische Reformulierungen zur Konsequenz: die wechselseitige Infiltrierung von Medien und Körper wird offenkundig an der Geschichte der bio- und psycho-physikalischen Wissenschaften vom Menschen.⁴⁵ Das medienarchäologisch erschlossene körperlich-sinnliche Fundament der audiovisuellen Medien hat zu einer Veränderung des Medienbegriffs geführt, der weniger durch sprachliche Kommunikation sondern eher durch nonverbale Interaktion und körperliche Performanz zu definieren ist.⁴⁶

Dementsprechend hat Vilém Flusser die Geste in den Mittelpunkt seiner Medientheorie gestellt und darin ein kritisches Verhältnis zur Geschichtsphilosophie gesehen. Denn Gesten sind „rituell“ und „kommunikativ“ und darin von „spezifischer Zirkularität“.⁴⁷ Wegen dieser „vollführten Kreisbewegungen“, ob nun bei Löffelbewegungen in Kochsendungen oder bei Zuschauern von Fußballspielen und wegen ihrer medialen Zentralität ist eine Archäologie von Gesten dazu geeignet, eine „Antinomie zwischen der Geschichtsphilosophie und der Theorie der Gesten“ zu errichten.⁴⁸ Sind Gesten geschichtsphilosophisch Ausdruck oder Symbol einer „universalen menschlichen Freiheit“, dann drücken sie medienanthropologisch als ein „quantelndes Phänomen“ „ein spezifisches, individuelles In-der-Welt-Sein“ aus.⁴⁹ Darin, dass Gesten zirkulär-rituell sind, widersprechen sie der linearen und teleologischen Zeitvorstellung

44 Prominente Beispiele sind die Kriminalanthropologie und -fotografie des 19. Jahrhunderts: Regener, Susanne: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999 oder die Hirnforschung: Hagner, Michael: *Geniale Gehirne. Zur Geschichte der Eliteforschung*, Göttingen 2004.

45 Rieger, Stefan: *Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst*, Frankfurt a.M. 2002; Rieger, Stefan: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2000.

46 Vgl. Krämer (wie Anm. 29).

47 Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf 1993, S. 232.

48 Flusser (wie Anm. 47), S. 232f.

49 Flusser (wie Anm. 47), S. 233.

der (ideologischen) Geschichtsphilosophie; im individuellen, „konkreten Phänomen“ der Geste sieht Flusser eine Opposition zu deren universellem, symbolischem Anspruch.⁵⁰ Aus diesem Grund stehen Gesten im Mittelpunkt einer medialen Geschichtsschreibung als Medienarchäologie oder Mentalitätsgeschichte, die sich für das medial aufgezeichnete individuelle Körperphänomen als Basis von Handeln und Verhalten mehr interessiert als für universelle gesellschaftliche Fortschrittsprozesse.

Archäologisch sind aber auch Untersuchungen von Vor- und Frühgeschichten des Medialen, etwa der gegenseitigen Abhängigkeit und latenten Infiltrierung von Anthropologie und Medientechnik. Gegenrechnungen einer Ambivalenz der Moderne werden hier aufgemacht durch den Nachweis, dass Modernisierung die älteren, archaischen Phänomene nicht nur überwindet, sondern auch aufbewahrt, gleichsam durch mediale Sicherung der archäologischen Spuren. Medienarchäologie bedient sich der modernen Speicherung und Archivierung, um archaische oder vor-moderne Spuren etwa des „Optisch-Unbewussten“, das durch den Film ans Licht gebracht wird (Benjamin), zu rekonstruieren. Digitalisierung erlaubt als Simulation die Rekonstruktion zerstörter Synagogen oder barocker Paläste, also eine Sichtbarmachung des vergangenen Unsichtbaren in visual history. Medialisierung bewirkt hier die medientechnische Bewahrung des Alten und Zerstören; diese Rückwendung führt auch zur erneuten Konjunktur der Anthropologie: als Rekonstruktion des Körpers und der Sinne. Turn, ob nun digital, iconic oder cultural, meint dann nicht nur Fortschritt, sondern auch Rückschritt, nicht nur Avantgarde, sondern Retrogarde, nicht nur Progress, sondern auch Wende.

7 Zyklík

Epochen und deren Schwellen fokussieren nach Rabinow unter Berufung auf Blumenberg derzeit nicht so sehr den Bruch mit der Vergangenheit als Voraussetzung des Fortschritts in die Zukunft. Vielmehr wird die zweite Bedeutung von Epoche als Anhalten und Stillstellen, als Unterbrechung und Störung einer Kontinuität, „Innehalten in einer Bewegung, [...], den Punkt, an dem angehalten oder umgekehrt wird“ hervorgehoben. Anthropologisch sieht Rabinow dies als Stillstellung und Sistierung, Festhalten des zeitlichen Flusses.⁵¹ Unter Berufung auf die Wissenschaftshistoriker Rheinberger und Latour zieht Rabinow daraus Schlüsse

50 Flusser (wie Anm. 47), S. 234.

51 Rabinow (wie Anm. 8), S. 103.

für die Frage nach dem Status des „Neuen“. Interessanterweise sollen „Begriffe“ und deren intellektuelle Arbeit das „Neue“ generieren und hervorbringen: Nicht „tatsächliche“ „Ereignisse“, sondern Begriffe lassen historische Innovation entstehen; in jedem Falle muss ein „umfassenderes und präziseres Ensemble begrenzter Begriffe [...] dafür sorgen, dass sich in einem Wissensfeld etwas Neues ereignet“.⁵² Begriffe und Wissenschaftsgeschichte leisten „die Emergenz (partiell) neuer Objekte, Orte und Formen“.⁵³ Die Gegenwart durchläuft einen „Bruch“ in „epistemologischer“ Hinsicht, insofern Medien in Gestalt von Begriffen und Diskursen und deren neuartigem „Gefüge“ herrschend sind und das Neue entstehen lassen: Die Gegenwart wird dominiert von medienkulturellen Hervorbringungen, zu denen es kein Jenseits von Tatsachen und großen Taten mehr gibt:

Heutzutage ist die Gegenwart ein Raum voller Zeichen, Spuren und Schriften. Unterschiedliche epistemische Objekte werden fabriziert, sie zirkulieren und sind vielleicht fraktal. In ihrer fluiden und unbeständigen Differenz bilden sie eine Lebensform und werden von dieser gebildet.⁵⁴

Ein ambivalentes Verhältnis von Fortschritt und Rückschritt, von Neuem und Altem, von Ereignis und Begriff ist als Folge des digitalen Medienumbruchs zu konstatieren. Der Verpflichtung auf das gerade auch medial erzeugte Neue steht entgegen die durch digitale Medientechnik gesteigerte Möglichkeit der Aufbewahrung des Alten, der Konservierung und Archäologie medialer Spuren, der Rekombination alter und neuer Medien.⁵⁵ So ist der Übergang von analogen zu digitalen Medien als Kennzeichen des Medienumbruchs um 2000 nicht als teleologische Ersetzung sich ausschließender Leitmedien zu verstehen, sondern als multimediale Konvergenz hybrider Formen sowie als Möglichkeit der digitalen Aufbewahrung älterer analoger Medien.⁵⁶ Sind moderne Zeitstrukturen als

52 Rabinow (wie Anm. 8), S. 116.

53 Rabinow (wie Anm. 8), S. 115f.

54 Rabinow (wie Anm. 8), S. 112.

55 Schanze, Helmut (Hrsg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 1-12.

56 Vgl. zur Begriffsdifferenzierung von analog/digital Schröter, Jens/Boehnke, Alexander (Hrsg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, (Medienumbrüche 2), Bielefeld 2004; vgl. die „Zusammengebrochenen Codes“ von Gumbrecht (wie Anm. 25), S. 383-441 als Zusammenbruch von Begriffsdifferenzierung überhaupt: „Authentizität-Künstlichkeit (Leben), Gegenwart-Vergangenheit (Ewigkeit), Handeln-Ohnmacht (Tragik); Immanenz-Transzendenz (Tod); Indivi-

Basis des Fortschrittsbegriffs auch medial erzeugt – durch den geradezu „neurotischen Zwang in Wirtschaft, Politik, Wissenschaft und Kunst, etwas Neues bieten zu müssen“, obwohl „niemand weiss, woher die Neuheit des Neuen kommt“⁵⁷ –, so scheint der digitale Medienumbruch die aufgezeigten Zweifel am Fortschrittsmodell paradoxerweise verstärkt zu haben. Beschleunigung versus Verlangsamung, Retrogarde statt Avantgarde, Diskontinuität und Bruch sind herrschend geworden auch durch die medientechnisch ermöglichte Präsenz alter und ihre Rekombination mit neuen Medien. Gerade im Umfeld umfassender Digitalisierung hat der Diskurs der Anthropologie verstärkte Beachtung erfahren und theoretische Bemühungen stimuliert.⁵⁸ Die umfassende Medialisierung des Körpers, etwa der basalen face-to-face-Situation, hat dessen Reflexion, Theoriebedarf und Archäologie dabei verstärkt, was die Erforschung der Stimme, der Gestik oder des Gesichts deutlich werden lässt.⁵⁹

Der Medienumbruch um 2000 partizipiert am zentralen Kriterium der Neuzeit: Beschleunigung und Veränderung in einer erneuten akzelerierenden Steigerung von Bewegung; zugleich wird diese Beschleunigung durch Wissenschafts- und Begriffsgeschichte sowie einen medienarchäologischen Blick entschleunigt und relativiert. Progression steht in harten Schnitten neben Archivierung, digitale Konstruktion und historische Rekonstruktion werden in digital rekonstruierten Synagogen oder Barockpalästen zusammengefügt. Dieser Form der multimedialen Hybridität angemessen ist eine „integrale Mediengeschichte“, die auf die teleologische Geschichte von Leitmedien verzichtet.⁶⁰ Kann die Rede vom Turn auch Wendung und Drehung meinen, so ist aufschlussreich, dass durch den digitalen Medienumbruch zyklische Modelle ebenso stark profiliert worden sind wie teleologische. Im Blut- und Geldkreislauf fasst Jochen Hörisch sein Geschichts- und Umbruchkonzept der Konversion.⁶¹

dualität-Kollektivität (Führer); Männlich-Weiblich (Problematische Geschlechterrollen); Zentrum-Peripherie (Unendlichkeit).“

57 Luhmann (wie Anm. 1), S. 44.

58 Vgl. Fürnkäs, Josef u.a. (Hrsg.): *Medienavantgarde und Medienanthropologie. Ortsbestimmungen und Grenzüberschreitungen*, (Medienumbrüche 13), Bielefeld 2005.

59 Vgl. Löffler, Petra/Scholz, Leander (Hrsg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, (Mediologie Bd. 11), Köln 2004.

60 Schanze (wie Anm. 54).

61 Hörisch, Jochen: *Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet*, Frankfurt a.M. 2004, S. 421. Die beständigen Konversionen sind das Kontinuierliche an der Geschichte, diese Veränderung als Umformung hat zugleich etwas zyklisch Wiederkehrendes als kontinuierlicher (Theorie-)Topos.

Für Stefan Riegers Rekonstruktion der Medialisierung der Anthropologie sind die Hirn- und Herzrhythmen von EEG und EKG paradigmatisch.⁶² Als geschichtstheoretische Leitbegriffe treten Rhythmus und Zyklus, Serialität und Wiederholung gleichberechtigt neben Fortschritt und Teleologie, Neuheit und Innovation.

62 Rieger (wie Anm. 44).

THOMAS HOEREN

MEDIENUMBRÜCHE UND DAS URHEBERRECHT – EINE EINFÜHRENDE BETRACHTUNG

1 Einleitung

Im Zeitalter der Informationsgesellschaft ist der Umgang mit Medien wie dem Internet in vielen sozialen Subsystemen alltäglich geworden. Gerade das Internet offeriert einen direkten Zugriff auf eine komplexe Varianz urheberrechtlich geschützter Inhalte. Aber auch außerhalb des Internets geht jeder einzelne täglich, viele Male und oftmals unbewusst, mit urheberrechtlich geschützten Werken um und nimmt urheberrechtlich geregelte Handlungen vor. Dies mag in Bezug auf Bücher, Filmwerke oder Gemälde für jedermann offenbar sein, aber auch in weniger augenscheinlichen Fällen wie bei Möbelstücken, Computerprogrammen oder auch Stadtplänen können urheberrechtlich geschützte Werke vorliegen. Diese Liste ließe sich beliebig erweitern. Dasselbe gilt für urheberrechtliche Nutzungshandlungen. Wem ist schon bewusst, dass jedes Kopieren eines Fachaufsatzes oder Buchauszugs sowie das Speichern einer Website auf dem eigenen Rechner durch das Urheberrecht geregelte Vervielfältigungshandlungen darstellen?

An dieser Stelle ergibt sich für den Nichtjuristen die Frage, welcher Inhalt hinter dem Begriff des „Urheberrechts“ steht. Was ist Gegenstand seines Schutzes? Welche Funktion führt das Urheberrecht aus und wessen Interessen schützt es? In welchen Konflikten und Spannungsfeldern ist es Aufgabe des Urheberrechts zu vermitteln und regulierend einzugreifen? Auf diese Fragen soll der folgende Text eine einleitende Antwort sein, indem er die Grundbegriffe und Wirkungsweisen des Urheberrechts erläutert. Außerdem soll eine Vorstellung darüber vermittelt werden, wie das Urheberrecht diese Interessen zu schützen und durchzusetzen versucht und welche Probleme dabei entstehen.

2 Der Begriff des Urheberrechts

Für das Verständnis des Begriffs des Urheberrechts ist zunächst wichtig zu wissen, dass dieser in zwei verschiedenen Bedeutungsweisen verwandt wird. Dabei spricht man vom Urheberrecht im objektiven und im subjektiven Sinn.

2.1 Das Urheberrecht im objektiven Sinn

Als Urheberrecht im objektiven Sinn bezeichnet man die Summe aller Rechtsnormen, die dem Schutz bestimmter kultureller Geistesschöpfungen, der sog. Werke, dienen.¹ Diese Normen finden sich im Wesentlichen im „Gesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte vom 9.9.1965“,² kurz dem Urhebergesetz, aber auch in internationalen Verträgen³ und zunehmend im europäischen Recht.⁴

In seiner objektiven Bedeutung bezeichnet der Begriff ein Rechtsgebiet in seiner Gesamtheit. Gegenstand dieses Rechtsgebietes ist der Schutz von Geisteswerken auf den Gebieten der Literatur, Kunst und Wissenschaft. So definiert das Urheberrecht beispielsweise, unter welchen Voraussetzungen das Vorliegen eines urheberrechtlich geschützten Werkes anzunehmen ist. Darüber hinaus regelt es das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Werk und legt fest, unter welchen Voraussetzungen andere dieses Werk nutzen dürfen. Daneben beinhaltet das Urheberrecht auch den sog. Leistungsschutz. Der Leistungsschutz widmet sich solchen geistigen Leistungen, die zwar nicht die Voraussetzungen für das Vorliegen eines eigenen Werkes erfüllen, die aber der Vermittlung oder Darbietung eines fremden Werkes dienen.

So ist der Schauspieler in einem Theaterstück zwar nicht dessen Urheber, aber auch in seiner Schauspielkunst liegt eine geistige Leistung,

1 Reh binder, Manfred: *Urheberrecht*, München ¹¹2001, Rn. 2.

2 Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz), BGBl. III/FNA 440-1.

3 Beispiele für diese internationalen Verträge sind die Revidierte Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst vom 9.9.1886 (RBÜ), BGBl. III/FNA 440-9 und das Übereinkommen über handelsbezogene Aspekte des geistigen Eigentums vom 15.04.1994 (TRIPS-Übereinkommen), BGBl. II, S. 1730.

4 Auf EU-Ebene etwa die Richtlinie 2001/29/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 22.05.2001 zur Harmonisierung bestimmter Aspekte des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte in der Informationsgesellschaft, ABl. EG vom 22.06.2001 Nr. L 167, S. 10, ber. 10.01.2002 Nr. L 6, S. 71.

wenn auch kein Werk, die durch das Urhebergesetz geschützt wird. Dasselbe gilt im Bereich der Musik. Auch hier ist allein der Komponist als Urheber des urheberrechtlich geschützten Werkes anzusehen, während die Musiker dieses fremde Werk nur darbieten und daher sog. Leistungsschutzberechtigte sind.

2.2 Das Urheberrecht als subjektives Recht

Als Urheberrecht wird aber nicht nur das Rechtsgebiet in seiner Gesamtheit bezeichnet, sondern auch die Berechtigung des Urhebers an seinem Werk.⁵ Dieses subjektive Recht an der Werkschöpfung weist Ähnlichkeiten mit dem Eigentum an einem körperlichen Gegenstand auf. Genau wie der Eigentümer einer Sache, z.B. eines Autos, kraft seines Eigentumsrechts andere zu deren Gebrauch berechtigen oder auch von diesem ausschließen kann, kann auch der Urheber kraft seines Urheberrechts entscheiden, wer sein Werk, unter welchen Bedingungen und auf welche Art nutzen darf.

3 Das Werk als Immaterialgut

3.1 Das Werk als geistiges Gut

Diese urheberrechtliche Berechtigung an dem Werk ist aber zu unterscheiden von der eigentumsrechtlichen Berechtigung an der körperlichen Festlegung des Werkes, dem Werkexemplar, denn das Werk als solches ist kein körperlicher, sondern ein geistiger Gegenstand, ein sog. Immaterialgut.⁶ So bilden etwa im Falle eines Gemäldes die abgebildeten Objekte, ihre Komposition zueinander, die Farbwahl und die Aussage des Gemäldes, kurz gesagt sein geistiger Inhalt, das Werk, während die Leinwand selbst nur die körperliche Festlegung, der Träger dieses Werkes ist.

Die urheberrechtliche Berechtigung des Urhebers besteht an dem Immaterialgut „Werk“ und ist als solche zunächst nicht übertragbar. Etwas anderes gilt für das Eigentum an dem Werkexemplar. Wie bei jedem anderen körperlichen Gegenstand auch kann das Eigentum an diesem übertragen und erworben werden.

5 Schricker, Gerhard (Hrsg.): *Urheberrecht. Kommentar*, München ²1999, Einleitung, Rn. 23.

6 Rehbindner (wie Anm. 1), Rn. 3.

So wird der Käufer des Gemäldes der Eigentümer dieses Werkexemplars. Aber er erhält nicht die urheberrechtliche Berechtigung an dem geistigen Werk, diese verbleibt beim Urheber. Daher dürfte der Käufer des Werkexemplars dieses nicht etwa als Kunstdruck vervielfältigen und diesen anschließend verkaufen. Diese Nutzungen würden nämlich das Urheberrecht des Urhebers betreffen und bedürften weiterhin dessen gesonderter Zustimmung.

3.2 Die besonderen Eigenschaften von Immaterialgütern

Aus diesem immateriellen Charakter ergeben sich aber noch weitere Besonderheiten. So spricht man auch von der so genannten Ubiquität der Immaterialgüter. Das bedeutet, dass Immaterialgüter zeitlich und örtlich ungebunden sind.⁷ Denn ist ein Geisteswerk erst einmal veröffentlicht worden, lässt sich seine Nutzung anders als bei körperlichen Gegenständen nicht mehr faktisch begrenzen. So kann man andere von der Benutzung eines körperlichen Gegenstandes, wie z.B. eines Mobiltelefons, ausschließen, in dem man selbiges in die Hosentasche steckt und so die tatsächliche Sachherrschaft an dem Gegenstand ausübt. Diese tatsächliche Sachherrschaft wird juristisch als Besitz bezeichnet.

Eine solche faktische Kontrolle ist in Bezug auf ein Geisteswerk aber nicht möglich. Der geistige Inhalt eines Werkes kann, wenn er erstmal an die Öffentlichkeit gelangt ist, zur gleichen Zeit von einer Vielzahl von Personen auf die unterschiedlichste Weise genutzt werden.⁸

Um dem Urheber trotzdem eine Kontrolle über das Geistesgut zu ermöglichen, verleiht die Rechtsordnung ihm ein sog. Immaterialgüterrecht an diesem geistigen Gut.⁹ Dies ist im Falle des Werkes das Urheberrecht. Diese Berechtigung verleiht dem Urheber die Rechtsmacht über die Nutzung des Werkes.

Mit der Ubiquität einher geht auch die Nichtrivalität der Nutzung von Immaterialgütern. Das bedeutet, dass immaterielle Güter nicht durch die Nutzung „verbraucht“ werden können, wie andere Güter. So bleibt etwa der geistige Inhalt eines Buches immer derselbe, unabhängig davon, wie viele Nutzer dieses bereits gelesen haben. Ändern kann sich allenfalls der wirtschaftliche Wert der in dem Buch enthaltenen Informationen.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Schack, Haimo: *Urheber- und Urhebervertragsrecht*, Tübingen ³2005, § 1, Rn. 20.

4 Die Funktion des Urheberrechts

Das kulturelle und geistige Schaffen ist in der heutigen Informationsgesellschaft von größter Bedeutung, daher sind im Bereich des Urheberrechts verschiedenste, oftmals diametral entgegen gesetzte Interessen zu beachten. Das Urheberrecht hat die Aufgabe, diese verschiedenen Interessen zu ordnen, zu bewerten und zueinander in ein angemessenes Verhältnis zu setzen.

4.1 Die Interessen des Urhebers

Zunächst einmal dient das Urheberrecht naturgemäß den Interessen des Urhebers.¹⁰ Betrachtet man die Interessen des Schöpfers eines Werkes, sind sowohl ideelle als auch materielle Aspekte zu beachten.

Zunächst einmal ist jede kreative Schöpfung auch immer Ausdruck der Persönlichkeit ihres Urhebers und daher durch dessen individuelle Züge geprägt.¹¹ Diese enge Verknüpfung zwischen der Persönlichkeit des Schöpfers und seinem Werk führt dazu, dass der Urheber zunächst einmal ideelle und persönliche Interessen an seiner Schöpfung hat.¹² Dazu gehört, in der Öffentlichkeit als Schöpfer seines Werkes anerkannt zu werden. Außerdem wird es dem Urheber wichtig sein, darüber zu entscheiden, zu welchem Zeitpunkt und unter welchen Umständen er mit seinem Werk an die Öffentlichkeit treten will. Des Weiteren wird er ein Interesse daran haben, sein Werk vor Entstellungen oder Veränderungen zu schützen und über die Umstände von dessen Präsentation zu entscheiden.

Neben diese ideellen Interessen treten die wirtschaftlichen Interessen des Urhebers.¹³ Wirtschaftliches Ziel der meisten Urheber wird es sein, durch ihre schöpferische Arbeit ihren Lebensunterhalt zu bestreiten oder zumindest die Kosten der Werkschöpfung abzudecken.

Gerade der freischaffende Urheber, befindet sich oftmals in einer schwachen wirtschaftlichen Position. Einerseits wird bei Beginn der Arbeit eines Werkes ein zukünftiger finanzieller Erfolg schwer einschätzbar sein, andererseits wird er für eine Veröffentlichung seiner Werke von den

10 Loewenheim, Ulrich (Hrsg.): *Handbuch des Urheberrechts*, München 2003, § 1, Rn. 4.

11 Reh binder (wie Anm. 1), Rn. 64.

12 Ebd.

13 Loewenheim (wie Anm. 10).

kulturverwertenden Unternehmen wie Verlagen oder Fernsehanstalten etc. abhängig sein.

Das Gesetz hat hier die Funktion, dem Urheber durch das Urheberrecht die Rechtsmacht an seinem Werk zuzuordnen. Es bestimmt, wie eine geistige Schöpfung beschaffen sein muss, damit sie ein Werk darstellt und ab welchem Zeitpunkt dem Urheber die Rechte an diesem Werk zustehen. Außerdem wird dem Urheber ermöglicht, Dritten gegen ein Entgelt Nutzungsrechte an diesem Werk einzuräumen und so den wirtschaftlichen Wert aus seinem Werk zu ziehen.

4.2 Die Interessen der Werkverwerter

Zwischen die Urheber und die Werknutzer sind in der heutigen Kulturwirtschaft die Werkvermittler geschaltet. Werkverwerter sind alle Unternehmen, die Geisteswerke zum Zwecke der Gewinnerzielung oder im Interesse des kulturellen Schaffens nutzen.¹⁴ Die Werkverwerter erzielen ihre Gewinne im Allgemeinen daraus, dass sie die Werke den Nutzern zugänglich machen. Neben den bereits benannten Verwertern gehören zu dieser Gruppe die Verwertungsgesellschaften, Ausleiheinrichtungen, wie Bibliotheken oder Videotheken, die Musikindustrie, sowie Theater- und Konzertveranstalter. Erst das Wirken dieser Beteiligten ermöglicht letztlich die vielfältigen Nutzungsmöglichkeiten von Werken, die die heutige Kulturwirtschaft prägen.

Hier hat das Urheberrecht die Funktion, den rechtlichen Rahmen und die nötige Rechtssicherheit für die Wirtschaftstätigkeit dieser Unternehmen zu schaffen. Dies geschieht, indem die Rechtsordnung die für diese Tätigkeit notwendigen Investitionen und finanziellen Risiken dieser Unternehmen dadurch absichert, dass sie ihnen die Möglichkeit gibt, sich durch die Urheber Nutzungsrechte an den Werken einräumen zu lassen.¹⁵ Somit dient die Nutzungsrechtseinräumung nicht nur dazu, den Urheber angemessen an seinem Werk zu beteiligen, sondern ordnet auch den Unternehmen effektive Handlungsrechte in Bezug auf die Werke zu.

4.3 Die Interessen der Allgemeinheit

Zusätzlich besteht auch ein gesamtgesellschaftliches Interesse an der Existenz eines möglichst vielfältigen kulturellen Lebens. Aus diesem

¹⁴ Reh binder (wie Anm. 1), Rn. 6.

¹⁵ Schack (wie Anm. 9), § 1, Rn. 14.

Grunde hat auch die Allgemeinheit ein Interesse daran, dass geistiges Schaffen auf den Gebieten der Literatur, Kunst und Wissenschaft gefördert wird. Daher belohnt die Rechtsordnung den Urheber für sein schöpferisches Wirken, indem sie ihm durch das Urheberrecht nicht nur den wirtschaftlichen Wert des Werkes zuordnet, sondern auch weit reichende Entscheidungsbefugnisse zubilligt.¹⁶

Jedoch bauen schöpferische Leistungen auch immer auf früheren Werken auf. Daher ist es für die Entwicklung von Literatur, Kunst und Wissenschaft wichtig, dass andere Urheber einen möglichst ungehinderten Zugang zu den Werken anderer Schöpfer zu haben, um auf deren Leistungen aufbauen zu können.

Aber auch Nutzer ohne eigene schöpferische Intentionen müssen zur Befriedigung ihrer Informationsbedürfnisse, zur Bildung oder einfach zu Unterhaltungszwecken Zugang zu urheberrechtlich geschützten Werken haben. Daher gewährt das Urheberrecht nicht nur dem Urheber Rechte, sondern gestaltet auch die Grenzen dieser Rechte.¹⁷

5 Der Schutzgegenstand des Urheberrechts

5.1 Geschützte Werkarten

Ausgangspunkt des urheberrechtlichen Schutzes ist das Werk. Nur wenn eine schöpferische Leistung die Voraussetzungen dieses Werkbegriffs erfüllt, kann an ihr auch ein Urheberrecht ihres Schöpfers bestehen. Worin konkret liegen jedoch die Voraussetzungen, die eine Schöpfung erfüllen muss, um den Schutz des Urheberrechts zu erlangen?

Zunächst einmal eröffnet das Urhebergesetz einen weiten Schutzbereich für die verschiedensten geistigen Leistungen. Dieser Schutz ist nicht auf bestimmte Werkarten beschränkt, sondern reicht von Musik- und Sprachwerken, zu letzteren gehören auch Computerprogramme, über Werke der Baukunst und angewandten Kunst, zu denen auch Gebrauchsgegenstände wie Möbel oder Porzellan zählen können, bis zu Filmwerken oder Werken wissenschaftlicher Art, wie Graphiken, Skizzen oder Pläne.

Entscheidend dafür, ob eine geistige Leistung, gleichgültig welcher Art, den Schutz des Urheberrechts erlangt, ist allein die Frage, ob die betreffende Schöpfung Werksqualität besitzt.

¹⁶ Schack (wie Anm. 9), § 1, Rn. 17; Reh binder (wie Anm. 1), Rn. 65.

¹⁷ Loewenheim (wie Anm. 10), § 1, Rn. 7.

5.2 Der Begriff der persönlichen geistigen Schöpfung

Bei dem Begriff der Werksqualität geht es aber nicht um die Frage, ob eine geistige Leistung aufgrund ihrer besonderen Qualität von hohem Wert für Kunst, Wissenschaft oder Literatur ist,¹⁸ sondern allein darum, ob sie eine sog. „persönliche geistige Schöpfung“ darstellt (§ 2 II UrhG).

Zunächst einmal entzieht dieser Begriff solchen Leistungen den Schutz des Urheberrechts, die nicht das Ergebnis menschlich-gestalterischer Tätigkeit, sondern nur das Produkt der Tätigkeit von Maschinen oder Apparaten sind.¹⁹ Vom Urheberschutz ausgeschlossen sind somit z.B. durch ein Computerprogramm generierte Softwareprogramme.²⁰

Darüber hinaus muss das Werk einen geistigen Gehalt aufweisen. Das bedeutet, dass das Werk eine gedankliche oder ästhetische Aussage transportieren muss, die über das rein körperliche, sinnlich wahrnehmbare Arbeitserzeugnis hinausgeht.²¹ Dieser geistige Gehalt muss durch das Werk selbst ausgedrückt werden. So setzt etwa der Schutz als Schriftwerk einen durch die Mittel der Sprache ausgedrückten Gefühls- oder Gedankeninhalt voraus.²²

Außerdem muss die Werkschöpfung eine Form angenommen haben, in der sie bereits sinnlich wahrnehmbar ist.²³ Nicht schutzfähig sind also nur in den Gedanken des Schöpfers existierende Werke oder Ideen. Da das Werk aber nicht vollendet sein muss, sind auch Skizzen, Entwürfe oder Fragmente schutzfähig.²⁴

Zusätzlich muss das Werk eine gewisse Individualität aufweisen, d.h. es muss sich als Ergebnis des individuellen Schaffens des Urhebers darstellen.²⁵ Dieses Maß an Individualität, welches einem Werk inneohnt, wird auch als Gestaltungshöhe bezeichnet.²⁶

Die Anforderungen an diese Gestaltungshöhe sind jedoch ebenfalls nicht zu hoch anzusetzen. Vom Schutz des Urhebergesetzes sollen nur solche Leistungen ausgeschlossen werden, die als rein handwerksmäßig oder routinemäßig anzusehen sind.²⁷ Dabei ist entscheidend, ob dem Schöpfer bei Erstellung des Werkes ein Gestaltungsspielraum zustand

18 Schack (wie Anm. 9), § 9, Rn. 154.

19 Loewenheim, Ulrich, in: Schricker (wie Anm. 5), § 2, Rn. 11.

20 Loewenheim (wie Anm. 19), § 2, Rn. 12.

21 Loewenheim (wie Anm. 19), § 2, Rn. 18.

22 BGHZ, Ausgabe 18, S.175 u. S. 177.

23 BGH GRUR 1985, S. 1041 u. S. 1046.

24 Ebd.

25 Loewenheim (wie Anm. 19), § 2, Rn. 20.

26 Loewenheim (wie Anm. 19), § 2, Rn. 24.

27 BGH GRUR 1993, S. 34 u. S. 36; Rehbinders (wie Anm. 1), Rn. 117.

und es somit das Ergebnis seines individuellen Schaffens- und Entscheidungsprozesses ist.

An der unteren Grenze der Schutzfähigkeit sind die Werke der sog. kleinen Münze angesiedelt, die ein Minimum an Gestaltungshöhe aufweisen und daher als gerade noch durch das Urheberrecht geschützt anzusehen sind.²⁸ Beispiele hierfür sind auf dem Gebiet der Schriftwerke Kataloge, Groschenromane oder Preislisten und im Bereich der Musik einfache Melodien oder Bearbeitungen.

6 Das Urheberrecht

An diesem Werk räumt die Rechtsordnung nun dem Urheber durch das Urheberrecht besondere Handlungs- und Entscheidungsbefugnisse ein sowie Abwehrrechte gegen das Handeln Dritter. Worin genau bestehen jedoch diese Rechte? Das Urheberrecht ist ein einheitliches Recht, bestehend aus einem urheberpersönlichkeitsrechtlichen und einem verwertungsrechtlichen Teil.²⁹

6.1 Die Urheberpersönlichkeitsrechte

Die Urheberpersönlichkeitsrechte schützen vor allem das geistige Band zwischen dem Urheber und seinem Werk und somit seine ideellen Interessen.³⁰ Dazu verleihen sie dem Urheber verschiedene Befugnisse und Abwehrrechte, die sowohl dem Schutz geistiger, eher werksbezogener Interessen dienen, wie z.B. dem Schutz des Werkes vor sinnentstellenden Veränderungen, als auch dem Schutz persönlicher Interessen des Urhebers, wie z.B. dem Schutz seines Ansehens oder seiner persönlichen Ehre.

Zu diesen geschützten Befugnissen gehört insbesondere das Recht des Urhebers, darüber zu entscheiden, ob und wann das Werk veröffentlicht wird (§ 12 UrhG), sowie das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft, durch das der Urheber etwa Plagiatsversuche abwehren kann (§ 13 S. 1 UrhG). Außerdem erhält der Urheber ein Abwehrrecht gegen Entstellungen oder sonstige unzumutbare Veränderungen des Werkes durch Dritte (§ 14 UrhG).

28 BGH GRUR 1995, 581, 582; Loewenheim (wie Anm. 19), § 2, Rn. 38.

29 Schack (wie Anm. 9), § 11, Rn. 306.

30 Schack (wie Anm. 9), § 12, Rn. 315.

6.2 Die Verwertungsrechte

Das Urhebergesetz schützt neben den beschriebenen ideellen Interessen auch die materiellen Interessen des Urhebers. Es gilt der Grundsatz der angemessenen Beteiligung des Urhebers an dem wirtschaftlichen Wert seines Werkes.³¹

Daher räumt das Gesetz dem Urheber das exklusive und umfassende Recht zur wirtschaftlichen Verwertung des Werkes ein. Dies führt dazu, dass grundsätzlich jede Nutzung des Werkes ohne vorherige Zustimmung des Urhebers unzulässig ist. Eine solche unzulässige Nutzung verletzt die Verwertungsrechte des Urhebers und stellt somit eine Urheberrechtsverletzung dar, die zivilrechtliche und strafrechtliche Sanktionen nach sich ziehen kann.

Die Verwertungsrechte umfassen sowohl körperliche als auch unkörperliche Verwertungshandlungen. Unter den Begriff der körperlichen Verwertungshandlungen fallen sämtliche Akte, durch die Werke körperlich festgelegt werden³² oder eine körperliche Festlegung des Werkes der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird.³³ Zu den körperlichen Verwertungsrechten gehören das Vervielfältigungs- (§ 16 UrhG), das Verbreitungs- (§ 17 UrhG) und das Ausstellungsrecht (§ 18 UrhG).

Die unkörperliche Verwertung betrifft dagegen die Wiedergabe des Werkes gegenüber der Öffentlichkeit, also das Recht, das Werk für die Öffentlichkeit wahrnehmbar (etwa durch eine Übertragung via Fernsehen oder Radio) oder zugänglich zu machen (z.B. Bereitstellung zum Online-Abruf im Internet).

Der im Gesetz aufgeführte Katalog an Verwertungsrechten ist jedoch nicht abschließend, sondern führt nur eine Liste von Beispielen auf. Dahinter steht der Gedanke, dass der Urheber auch in der Lage sein soll, Nutzungen zu erlauben, die zum heutigen Zeitpunkt noch gar nicht bekannt sind.³⁴

6.3 Schutzdauer

Das Urhebergesetz schützt jedoch nicht nur die Interessen des Urhebers, sondern auch die Interessen der Allgemeinheit an einem möglichst ungehinderten Zugang zu Geisteswerken. Eine der wichtigsten Begrenzungen

31 BGH GRUR 1990, S. 1005 u. S. 1007; Rehbinder (wie Anm. 1), Rn. 82.

32 Unger-Sternberg, Joachim von, in: Schricker (wie Anm. 5), § 15, Rn. 40.

33 Ulmer, Eugen: *Urheberrecht*, Berlin³1980, § 44 I.

34 Unger-Sternberg (wie Anm. 32), § 15, Rn. 47.

des Urheberrechts zugunsten der Allgemeinheit stellt dabei die zeitliche Beschränkung des Urheberrechts dar.³⁵

Grundsätzlich erlischt das Urheberrecht in Deutschland 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers (§ 64 UrhG). Nach dem Tod des Urhebers gehen die urheberrechtlichen Befugnisse auf die Erben des Urhebers über. Nach Ablauf der Schutzfrist werden die Werke gemeinfrei. Das bedeutet, dass diese Werke der Allgemeinheit nun zur freien Verwertung zur Verfügung stehen und sie von jedermann wirtschaftlich verwertet werden können, ohne dass hierfür eine Zustimmung eingeholt oder ein Entgelt entrichtet werden müsste.³⁶

Diese Schutzdauer gilt einheitlich für den urheberpersönlichkeitsrechtlichen wie auch den verwertungsrechtlichen Teil des Urheberrechts. Hierin unterscheidet sich das deutsche Recht etwa von Staaten wie Italien, Spanien oder Frankreich, in denen das Urheberpersönlichkeitsrecht ewig gewährt wird.³⁷

7 Der Inhaber der Urheberrechte

Inhaber der Urheberrechte ist, wie schon oft in diesem Text angeklungen, der Urheber des Werkes, also derjenige, der das Werk erschaffen hat (sog. Schöpferprinzip). Dieses Urheberrecht ist fest an die Person des Urhebers geknüpft und kann unter Lebenden nicht übertragen, sondern nur vererbt werden. Das Urheberrecht entsteht ohne weiteren Rechtsakt, wie eine Anmeldung o. ä. in dem Moment des Schaffens.

Da das Vorliegen eines Werkes das Ergebnis menschlicher Tätigkeit voraussetzt, können nur natürliche Personen, also Menschen, und keine juristischen Personen, wie eine GmbH oder eine Aktiengesellschaft, Urheber sein.³⁸

Dieses Schöpferprinzip gilt auch innerhalb von Arbeits- oder Dienstverhältnissen.³⁹ Ob also ein Werk, z.B. ein Fachaufsatz, auf Weisung des Arbeitgebers oder eines Investors erschaffen wurde, hat keinen Einfluss auf die Frage, wer als Urheber und somit als Inhaber der Urheberrechte des jeweiligen Werkes anzusehen ist. Dies hat zur Folge, dass der Arbeitgeber auch ein auf seine eigene Anweisung erstelltes Werk seines Arbeitnehmers nur nutzen darf, wenn er sich die entsprechenden

35 Reh binder (wie Anm. 1), Rn. 290.

36 Schack (wie Anm. 9), § 12, Rn. 320.

37 Schack (wie Anm. 9), § 12, Rn. 318.

38 LG Berlin, GRUR 1990, S. 270; BGH GRUR 1991, S. 523 u. S. 525.

39 Loewenheim (wie Anm. 39), § 7, Rn. 4.

Rechte hat einräumen lassen.⁴⁰ Dies wird aber zumeist bereits ausdrücklich oder stillschweigend durch den Arbeitsvertrag geschehen sein.⁴¹

Damit unterscheidet sich das deutsche Urheberrecht etwa von dem angloamerikanischen Recht.⁴² Hier entsteht das Urheberrecht an dem Werk des Arbeitnehmers kraft Gesetzes in der Person des Arbeitgebers.⁴³ Hinter dieser Regelung steht die Intention, dass dem Arbeitgeber im Gegenzug dafür, dass er den Arbeitslohn und das Investitionsrisiko für das Werk trägt, auch die Rechte an dem Werk zustehen sollen.

Eine vergleichbare Regelung existiert im deutschen Recht nur in Bezug auf Softwareprogramme, die innerhalb eines Arbeitsverhältnisses erstellt wurden. Zwar bleibt es auch hier bei der Urheberschaft des Arbeitnehmers, aber der Arbeitgeber erhält kraft Gesetzes die ausschließliche Befugnis zur wirtschaftlichen Nutzung des Werkes.⁴⁴

8 Die Einräumung von Nutzungsrechten

8.1 Der Begriff des Nutzungsrechts

Der Urheber zieht den wirtschaftlichen Wert aus seinem Werk, indem er Dritten die Nutzung seiner Werke gegen ein Entgelt erlaubt.

Rechtlich gesehen, überträgt der Urheber dem Nutzer dazu nicht etwa Verwertungsrechte, denn diese sind ja als Teil des Urheberrechts unübertragbar, sondern räumt dem Betreffenden ein Nutzungsrecht ein. Dieses Nutzungsrecht ist ein aus dem Verwertungsrecht abgeleitetes, neues Recht.⁴⁵ Ein solches Nutzungsrecht stellt sozusagen den übertragbaren Ausschnitt des Verwertungsrechts dar.⁴⁶ In der Praxis werden diese Nutzungsrechte auch häufig als Lizenzen bezeichnet.

Das geläufigste Nutzungsrecht ist das Verlagsrecht, durch das dem Verleger die ausschließliche Vervielfältigungs- und Verbreitungsbefugnis in Bezug auf ein Werk eingeräumt wird. Daneben können Nutzungsrechte aber auch auf alle anderen Verwertungsrechte, wie das Senderecht

40 Schricker, Gerhard: *Urheberrecht zwischen Industrie- und Kulturpolitik*, GRUR 1992, S. 244.

41 Loewenheim (wie Anm. 39).

42 Schricker (wie Anm. 40).

43 Rumphorst, Werner: *Der angestellte Urheber in den USA*, GRUR Int. 1972, S. 345.

44 Loewenheim (wie Anm. 39), § 69b, Rn. 1.

45 Unger-Sternberg (wie Anm. 32), § 15, Rn. 1.

46 Reh binder (wie Anm. 1), Rn. 305.

in Radio und Fernsehen oder das Recht der öffentlichen Zugänglichmachung in Netzwerken wie dem Internet, eingeräumt werden.

Die Einräumung von Nutzungsrechten kann in Form eines ausschließlichen oder eines einfachen Nutzungsrechts erfolgen.

Ein einfaches Nutzungsrecht ermöglicht es dem Erwerber, das Werk neben anderen Berechtigten auf die eingeräumte Nutzungsart zu benutzen (§ 31 II UrhG). Ein Beispiel für die Einräumung eines solchen einfachen Nutzungsrechts stellt der Fall des Softwareüberlassungsvertrags dar. Dieser berechtigt den jeweiligen Erwerber zur Nutzung der Software. Neben ihm ist jedoch noch eine Vielzahl anderer Lizenznehmer berechtigt, die gleiche Version des Computerprogramms zu verwenden.

Im Falle eines ausschließlichen Nutzungsrechts ist der Rechtsinhaber dagegen berechtigt, unter Ausschluss aller anderen Personen, einschließlich des Urhebers, das Werk auf die ihm erlaubte Weise zu nutzen (§ 31 III UrhG). Darüber hinaus kann der Inhaber eines ausschließlichen Nutzungsrechts Dritten einfache Nutzungsrechte einräumen. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass der Urheber vorher der Vergabe von solchen Unterlizenzen zugestimmt hat (§ 35 UrhG).

8.2 Die Beschränkung von Nutzungsrechten

Außerdem ermöglicht das Urhebergesetz dem Urheber eine interessen- und marktgerechte Verwertung, indem dieser Nutzungsrechte auch inhaltlich, zeitlich oder räumlich beschränkt vergeben kann (§ 31 I S. 2 UrhG).

So können inhaltlich nicht nur die einzelnen Verwertungsbefugnisse, wie z.B. das Verbreitungs- und das Senderecht, an verschiedene Nutzer vergeben werden, sondern es lassen sich auch diese Nutzungsrechte wiederum in Nutzungsarten aufspalten.

So stellt etwa der Taschenbuchvertrieb eine im Vergleich zum Vertrieb als Hardcover-Ausgabe selbstständige Nutzungsart dar.⁴⁷ So kann der Urheber seine Gewinne maximieren, indem er unterschiedlichen Vertragspartnern unterschiedliche Rechte auf unterschiedliche Nutzungsarten einräumt.

Aber das Urheberrecht dient neben dem Schutz des Urhebers auch der Rechtssicherheit der werkverwertenden Unternehmen, daher ist eine

47 BGH ZUM, (Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht), München 1993, S. 30.

solche Aufspaltung in verschiedene Nutzungsarten nur bis zur Grenze dessen zulässig, was im normalen Wirtschaftsleben als gesonderte Nutzungsart üblich ist.⁴⁸ Eine selbständige Nutzungsart liegt nur dann vor, wenn die konkrete Verwendungsform technisch und wirtschaftlich selbstständig ist und daher von einem eigenständigen Markt gesprochen werden kann.⁴⁹

Darüber hinaus können Nutzungsrechte zeitlich, etwa für einen festen Zeitraum oder örtlich, also bezogen auf ein Land oder einen Sprachraum, beschränkt verliehen werden.

8.3 Die Rolle der Verwertungsgesellschaften bei der Nutzungsrechtseinräumung

Die Einräumung von Nutzungsrechten erfolgt in Deutschland auf zwei Wegen. Zunächst können Nutzungsrechte individuell vom Urheber oder dem Inhaber eines ausschließlichen Rechtes erworben werden. Der weit- aus üblichere Weg ist jedoch die Einräumung durch sog. Verwertungsgesellschaften.

Im Falle der Verwertungsgesellschaften räumt der Urheber diesen seine Nutzungsrechte zur Wahrnehmung ein. Das bedeutet, dass die Verwertungsgesellschaften nicht selbst das Werk nutzen, sondern anderen Werknutzern an Stelle des Urhebers die Zustimmung zur Nutzung erteilen sollen. Bekannteste Beispiele für solche Verwertungsgesellschaften sind im Bereich von Musikwerken die GEMA⁵⁰ und im Bereich der Literatur die VG Wort⁵¹.

9 Die erlaubnisfreie Nutzung von urheberrechtlich geschützten Werken

9.1 Der Begriff der Schranke

Das Urhebergesetz gestattet aber auch ausnahmsweise die erlaubnisfreie Nutzung fremder Werke. Diese abschließend geregelten Ausnahmetatbestände beschränken das Urheberrecht zugunsten des Allgemeininteresses und werden daher auch als Schranken des Urheberrechts bezeichnet.

48 Reh binder (wie Anm. 1), Rn. 310.

49 Fromm/Nordemann/Hertin: *Urheberrecht*, Stuttgart⁹1998, Vor § 31, Rn. 5.

50 Vgl. <http://www.gema.de/>.

51 Vgl. <http://www.vgwort.de/>.

Diese Eingriffe in das Urheberrecht werden verfassungsrechtlich damit begründet, dass jede Form von Eigentum, auch das geistige, einer Sozialbindung unterliegt (Art. 14 II GG).⁵² Daher muss der Urheber Einschränkungen seines Urheberrechts im Interesse der Allgemeinheit dulden.⁵³ Diese Einschränkungen sind aber nur als Ausnahmebestimmungen zu der Regel zu sehen, dass Nutzungen des Werkes grundsätzlich nur mit Zustimmung des Urhebers erfolgen dürfen.

Außerdem sind Schrankenbestimmungen gemäß den Vorschriften des internationalen Urheberrechts⁵⁴ und des europäischen Rechts⁵⁵ nur dann zulässig, wenn sie bestimmte Anforderungen, den sog. 3-Stufen-Test, erfüllen. Das bedeutet, dass eine Schrankenregelung nur rechtmäßig ist, wenn die Regelung sich (1) nur auf einen bestimmten Sonderfall bezieht, wenn (2) die freie Nutzung die normale Auswertung des Werkes nicht beeinträchtigt und (3) berechnigte Interessen des Urhebers nicht unzumutbar verletzt werden.

9.2 Die verschiedenen Schutzrichtungen der Schranken

Das Urhebergesetz enthält eine Vielzahl von Schrankenbestimmungen, die den verschiedensten Interessen der Allgemeinheit, aber auch denen des einzelnen Nutzers dienen. Zunächst einmal gibt es Schranken, die der Förderung der geistigen Auseinandersetzung in Kunst und Wissenschaft und damit auch den Interessen der Urheber selbst dienen sollen. Dahinter steht der Gedanke, dass schöpferisches Wirken zumeist auf vorhergehenden geistigen Leistungen basiert oder sich mit solchen Leistungen auseinandersetzt. Daher ist es für eine Förderung von geistigen Leistungen wesentlich, dass ein möglichst freier geistiger Austausch stattfinden kann.

Ein klassisches Beispiel für eine Schranke mit dieser Zielrichtung ist das Zitatrecht.⁵⁶ Danach dürfen bei Einhaltung bestimmter Voraussetzungen Stellen aus fremden Werken und in wissenschaftlichen Werken sogar ganze Werke fremder Urheber ohne deren Zustimmung in eigenen Werken zitiert werden. Andere Schranken dienen der Informationsfreiheit in der Gesellschaft, indem sie die Nutzung von Werken zur schnell-

52 Melichar, Ferdinand in: Schricker (wie Anm. 5), Vor §§ 45ff., Rn. 1.

53 Ebd.

54 Vgl. Art. 9 II RBÜ und Art. 13 TRIPS-Abkommen.

55 Art. 5 Absatz 5 Harmonisierungsrichtlinie 2001/29/EG.

56 Schack (wie Anm. 9), § 15, Rn. 487.

len und umfassenden Information der Öffentlichkeit erleichtern.⁵⁷ Ein Beispiel hierfür sind etwa die erlaubnisfreie Vervielfältigung und Verbreitung von Reden über Tagesfragen, die bei öffentlichen Versammlungen oder im Rundfunk gehalten worden sind (§ 48 UrhG).

Weitere Schranken erlauben in einem gewissen Rahmen die Vervielfältigung von Werken durch den Verbraucher zum eigenen Gebrauch. Damit antwortet der Gesetzgeber auf die Tatsache, dass Vervielfältigungsgeräte, wie Scanner, Brenner oder Videorekorder, heute so weit verbreitet sind, dass ein Verbot von Privatkopien schlichtweg nicht durchsetzbar wäre.⁵⁸ Stattdessen verpflichtet der Gesetzgeber die Hersteller und Importeure von Kopiergeräten oder Bild- und Tonträgern für solche Vervielfältigungszwecke zu der sog. Geräte- und Leerkassettenabgabe. Diese Abgabe wird durch die Verwertungsgesellschaften erhoben und anschließend an die Urheber ausgeschüttet. Beispiele für diese Schranken sind die erlaubnisfreie Vervielfältigung von Werken zum privaten, also nicht Erwerbszwecken dienenden Gebrauch und die Vervielfältigung zu eigenen wissenschaftlichen Zwecken.

9.3 Arten von Schranken

Diese Schranken wenden, um die von ihnen intendierten Interessen zu erreichen, verschiedene Regelungstechniken an, die eine unterschiedlich schwere Beeinträchtigung der Rechte des Urhebers bedeuten.

Den schwersten Eingriff stellt die ersatzlose Aufhebung des ausschließlichen Nutzungsrechts dar. In diesen Fällen darf das Werk zustimmungs- und vergütungsfrei genutzt werden.⁵⁹ Ein Beispiel hierfür ist die Vorschrift des § 45 UrhG, die es zum Zweck der Rechtspflege und zum Schutz der öffentlichen Sicherheit erlaubt, einzelne Werke zur Verwendung in Gerichtsprozessen zu vervielfältigen oder Bildnisse in großer Zahl, etwa für Fahndungszwecke, zu vervielfältigen.

Eine weitere Form von Schrankenbestimmung ist die Einräumung einer gesetzlichen Lizenz, bei der zwar die Nutzung der Werke ohne die Zustimmung des Urhebers möglich ist, aber als Ausgleich für diese Nutzung eine Vergütung zu zahlen ist.⁶⁰ Ein Beispiel hierfür ist der bereits beschriebene Fall der Privatkopie, bei der der Urheber durch die Geräte- und Leerkassettenabgabe entschädigt wird.

57 Reh binder (wie Anm. 1), Rn. 279.

58 Schack (wie Anm. 9), Rn. 494.

59 Melichar (wie Anm. 52), Vor §§ 45 ff., Rn. 6.

60 Reh binder (wie Anm. 1), Rn. 253.

10 Fazit

Viele der im Vorangehenden beschriebenen Grundbegriffe und Strukturen des Urheberrechts stellen althergebrachte Grundsätze des Urheberrechts dar, die vielfach schon in den dem Urhebergesetz von 1965 vorangegangenen Vorschriften zu finden waren.

Bereits jetzt und mehr noch in der Zukunft unterliegen diese Bestimmungen aber zunehmend neuen technischen Herausforderungen. So ermöglicht die Digitalisierung bereits jetzt eine kostengünstige Vervielfältigung von urheberrechtlich geschützten Materialien ohne den bei analogen Kopien üblichen Qualitätsverlust. Dadurch werden Werke immer anfälliger für Urheberrechtsverletzungen. Verstärkt wird diese Wirkung durch die fortschreitende Vernetzung der globalen Märkte durch das Internet. So kann die digitale Kopie eines Werkes über das Internet weltweit ohne nennenswerte Kosten verbreitet werden.

Auch auf die zunehmende Konvergenz der Medien wird das Urheberrecht eine Antwort finden müssen. Wie es dem Urheberrecht gelingen wird, die beschriebenen Interessen in einem zunehmend globalisierten und digitalisierten Markt und seiner veränderten Medienlandschaft zu bedienen, wird der Prüfstein für seine Geltung in der Zukunft sein.

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.

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 ⁴1966, S. 749ff., hier S. 761.

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 Symposium*, 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 „Verschiebepark 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 Filialitäten folgenreich waren.

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 „Trivalliteratur 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 Döckhorn, 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.

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

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.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, hier S. 210. Zum „Körper“ als Medium vgl. den Aufsatz von Gerd Althoff: „Körper – Emotionen – Rituale“ in diesem Band.

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 vor auszuschicken. 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 unpräzise, 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.

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 doppelzünftig: 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.

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 eigener 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:

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 zurückgeht²¹ 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.

„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.

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 unstrittig 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 einstmalige 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, ⁵1960, 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“ Medienutzer charakterisiert.

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 techné, 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 konfliktieren 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 Potentialitäten, 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.

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-

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 zitieren²⁸ –, 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 Kinetographen 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.

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.

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.

AUTORENVERZEICHNIS

Gerd Althoff

Promotion 1974 in Münster, Habilitation 1981 in Freiburg/Br.; Professor für mittelalterliche Geschichte in Giessen, Bonn und Münster. Veröffentlichungen u.a.: *Verwandte, Freunde und Getreue. Zum politischen Stellenwert der Gruppenbindungen im früheren Mittelalter* (1990); *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde* (1997); *Die Macht der Rituale* (2003); *Inszenierte Herrschaft* (2003); *Heinrich IV.* (2006).

Lorenz Engell

Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft in Köln 1977-1982; Promotion 1989; Habilitation 1993; Professor für Wahrnehmungslehre an der Bauhaus-Universität Weimar 1993-2001, dort Gründungsdekan der Fakultät Medien 1996-2001 und seither Professor für Medien-Philosophie; Publikationen u.a.: *Ausfahrt nach Babylon* (Weimar 2000); *Bilder des Wandels* (Weimar 2003); *Bilder der Endlichkeit* (Weimar 2005); Mitherausgeber u.a. des *Kursbuch Medienkultur*, des *Archiv für Mediengeschichte* und der *serie moderner film*. Zuletzt erschien Philosophie des Fernsehens (hrsg. zus. mit O. Fahle, Weimar 2005).

Josef Garncarz

Privatdozent für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität zu Köln und wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt „Industrialisierung der Wahrnehmung“ am DFG-Forschungskolleg „Medienumbrüche“ der Universität Siegen. Autor des Buches *Filmfassungen* (1992) und zahlreiche Artikel zur deutschen Film- und Fernsehgeschichte in Fachzeitschriften bzw. Jahrbüchern wie *Film History*, *Cinema & Cie*, *Hitchcock Annual*, *KINtop*, *Rundfunk und Geschichte* sowie internationalen Sammelbänden.

Thomas Hoeren

Studium der Theologie und Rechtswissenschaften in Münster, Tübingen und London. 1986 Erwerb des Grades eines kirchlichen Lizentiaten der Theologie. 1987 Erstes Juristisches Staatsexamen, 1991 Zweites Juristisches Staatsexamen. 1989 Promotion an der Universität Münster. 1994 Habilitation an der Universität Münster. 1995-1997 Universitätsprofessor an der Juristischen Fakultät der Heinrich-Heine Universität Düsseldorf (Professur für Bürgerliches Recht und internationales Wirtschaftsrecht).

Seit April 1996 Richter am OLG Düsseldorf. Seit April 1997 Universitätsprofessor an der Juristischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster (Professor für Informationsrecht und Rechtsinformatik) sowie geschäftsführender Direktor des Instituts für Informations-, Telekommunikations- und Medienrechts (ITM). Forschungsschwerpunkte: EDV-Recht, Rechtsinformatik, Banken- und Versicherungsrecht, Wettbewerbs- und Kartellrecht, internationales Wirtschaftsrecht. Mitherausgeber der Zeitschrift *Law, Computers and Artificial Intelligence*, *EDI-Law Review* sowie *MultiMedia und Recht*. Rechtsberater der Europäischen Kommission/DG XIII im „Legal Advisory Board on Information Technology“. Mitglied der Task Force Group on Intellectual Property der Europäischen Kommission. Seit Juni 2000: WIPO 2000, Domain Name Panelist. Mitglied des Fachausschusses Kommunikation der deutschen UNESCO Kommission.

Tom Holert

Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Neueren deutschen Literaturwissenschaften in Hamburg und Paris, 1995 Promotion in Frankfurt am Main. Von 1992 bis 1999 Redakteur und Herausgeber bei *Texte zur Kunst* und *Spex* in Köln, seit 2000 freier Autor und Kulturwissenschaftler in Köln und Berlin. Lehr- und Forschungstätigkeit u.a. in Stuttgart, Karlsruhe, Zürich, Siegen. Veröffentlichungen u.a. in *die tageszeitung*, *Jungle World*, *Vogue*, *Süddeutsche Zeitung*, *Literaturen*, *Artforum*, *Camera Austria*, *Bookforum*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *De Witte Raaf*. Buchpublikationen: *Künstlerwissen* (1998); (Hrsg. zus. mit Mark Terkessidis) *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft* (1996); *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit* (2000); (zus. mit Mark Terkessidis) *Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert* (2002); (Hrsg. zus. mit Heike Munder) *The Future Has a Silver Lining. Genealogies of Glamour* (2004).

Andreas Käufer

Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt „Medienanthropologie und Medienavantgarde“ und wissenschaftlicher Koordinator am DFG-Forschungskolleg „Medienumbrüche“ der Universität Siegen; Forschungsschwerpunkte: Medienanthropologie, Körper- und Musikdiskurse, Medien- und Literaturgeschichte.

Joachim Paech

Professor für Medienwissenschaft an der Universität Konstanz. Arbeitsgebiete und Forschungsschwerpunkte: Theorie und Geschichte des Films, Intermedialität des Films, der Literatur und der traditionellen Künste. Buchveröffentlichungen u.a.: *'Passion' oder: Die Ein,bild'ungen des Jean-Luc Godard* (1989); (Hrsg.) *Film – Fernsehen – Video und die Künste. Strategien der Intermedialität* (1994); *Literatur und Film* (21997); (zus. mit A. Schreitmüller u. A. Ziemer) *Strukturwandel medialer Programme. Vom Fernsehen zu Multimedia* (1999); (zus. mit Anne Paech) *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen* (2000); *Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film* (2002).

Helmut Schanze

Studium der Germanistik, Philosophie, Geschichte und Politischen Wissenschaft an der Universität Frankfurt a.M.; Promotion 1965; Habilitation an der TH Aachen 1971. 1972 Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der RWTH Aachen, seit 1987 an der Universität Siegen. Zahlreiche Publikationen zur deutschen Literaturgeschichte des 18.-19. Jahrhunderts. Einen weiteren Arbeitsschwerpunkt bilden Studien zur Theorie und Geschichte der Rhetorik. Seit den 1960er Jahren Arbeiten zur Erschließung neuer Medien für die Literaturwissenschaft, seit Anfang der 1970er Jahre zur Mediengeschichte. 1985 Mitinitiator des Sonderforschungsbereichs „Bildschirmmedien“ an der Universität Siegen (Sprecher von 1992 bis 2000). Forschungsprojekte zur Intermedialitätsforschung (*Fernsehggeschichte der Literatur* 1996, *Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens* 1998), der Erforschung Neuer Medien (*Textsysteme und Veränderungen des Literaturbegriffs* 1985, *Interaktive Medien und ihre Nutzer* 1998) sowie der Medienwertungsforschung (*Medienwissenschaften und Medienwertung* 1999). Herausgeber des *Handbuchs der Mediengeschichte* (2001) und des *Lexikons Medientheorie/Medienwissenschaft* (2002). Mitherausgeber der *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland* (1993/94) und der Reihe *Indices zur Deutschen Literatur* (seit 1968).

Ralf Schnell

Studium der Germanistik, Publizistik und Theaterwissenschaft in Köln und Berlin; Promotion 1976; Habilitation 1978. 1981-1987 Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte und Theorie und Praxis audiovisueller Medien an der Universität Hannover. 1988-1991 Lektor des DAAD. 1991-1997 Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der

Keio-Universität Tokyo (Japan). Seit 1997 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Medienwissenschaft an der Universität Siegen. 2001-2006 Geschäftsführender Direktor des Instituts für Medienforschung der Universität Siegen. Von 2002-2006 Sprecher des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs *Medienumbrüche* sowie Mitherausgeber der *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* und der *Kölner Ausgabe* der Werke Heinrich Bölls (27 Bde.). Seit 2006 Rektor der Universität Siegen. Schwerpunkte in Lehre und Forschung: Literarische Ironie im 19. Jahrhundert; Heinrich Heine; Deutschsprachige Literatur seit 1945; Kunst, Literatur und Film im Dritten Reich; Medienästhetik; Filmtheorie. Ausgewählte neuere Buchpublikationen: *Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus* (1998); *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen* (2000); *Orientierung Germanistik. Was sie kann, was sie will* (2000); *Lexikon Kultur der Gegenwart* (Hrsg., 2000); *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* (2003).

Gundolf Winter

Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Gießen, Berlin, Wien und Paris. Promotion 1972 an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Habilitation 1981 an der Ruhr-Universität Bochum. 1982 Professor für Kunstgeschichte und ihre Didaktik an die Justus-Liebig-Universität Gießen. Seit 1984 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte: Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts; Bild und Medien der Moderne; Skulptur als Medium in den Akademiediskussionen des 17. bis 19. Jahrhunderts. DFG-Projekte im Sonderforschungsbereich 240 „Bildschirmmedien“: 1989-1997: *Präsentationsformen bildender Kunst im Fernsehen der BRD: Geschichte, Typologie, Ästhetik* (Projektleitung). 1998-2000: *Bildmedium und Medienbild* (Projektleitung).

Medienumbrüche

Walburga Hülk,
Gregor Schuhen,
Tanja Schwan (Hrsg.)

(Post-)Gender
Choreographien / Schnitte

September 2006, ca. 300 Seiten,
kart., ca. 27,00 €,
ISBN: 3-89942-277-5

Peter Gendolla,
Jörgen Schäfer (eds.)
**The Aesthetics of Net
Literature**

Writing, Reading and Playing
in Programmable Media

September 2006, ca. 400 Seiten,
kart., ca. 32,80 €,
ISBN: 3-89942-493-X

Ralf Schnell (Hrsg.)
MedienRevolutionen
Beiträge zur Mediengeschichte
der Wahrnehmung

August 2006, 208 Seiten,
kart., 23,80 €,
ISBN: 3-89942-533-2

Rainer Geißler,
Horst Pöttker (Hrsg.)
**Integration durch
Massenmedien /
Mass Media-Integration**
Medien und Migration im
internationalen Vergleich /
Media and Migration:
A Comparative Perspective

Januar 2006, 328 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-503-0

Isabel Maurer Queipo,
Nanette Reißler-Pipka,
Volker Roloff (Hrsg.)
**Die grausamen Spiele des
»Minotaure«**

Intermediale Analyse einer
surrealistischen Zeitschrift
2005, 206 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-345-3

Josef Fürnkäs, Masato Izumi,
K. Ludwig Pfeiffer,
Ralf Schnell (Hrsg.)
**Medienanthropologie und
Medienavantgarde**

Ortsbestimmungen und
Grenzüberschreitungen
2005, 292 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-380-1

Ralf Schnell,
Georg Stanitzek (Hrsg.)
Ephemeres
Mediale Innovationen
1900/2000

2005, 242 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-346-1

Ralf Schnell (Hrsg.)
**Wahrnehmung – Kognition –
Ästhetik**
Neurobiologie und
Medienwissenschaften

2005, 264 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-347-X

Nicola Glaubitz,
Andreas Käuser,
Hyunseon Lee (Hrsg.)
**Akira Kurosawa und
seine Zeit**

2005, 314 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-341-0

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Medienumbrüche

Rainer Geißler,
Horst Pöttker (Hrsg.)
**Massenmedien und die
Integration ethnischer
Minderheiten in Deutschland**
Problemaufriss –
Forschungsstand –
Bibliographie
2005, 546 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 3-89942-280-5

Isabel Maurer Queipo,
Nanette Reißler-Pipka (Hrsg.)
Spannungswechsel
Mediale Zäsuren zwischen den
Medienumbrüchen 1900/2000
2005, 220 Seiten,
kart., 23,80 €,
ISBN: 3-89942-278-3

Marijana Erstic,
Gregor Schuhen,
Tanja Schwan (Hrsg.)
**Avantgarde – Medien –
Performativität**
Inszenierungs- und
Wahrnehmungsmuster zu
Beginn des 20. Jahrhunderts
2004, 370 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 3-89942-182-5

Peter Gendolla,
Jörgen Schäfer (Hrsg.)
**Wissensprozesse in der
Netzwerkgesellschaft**
2004, 286 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-276-7

Michael Lommel,
Isabel Maurer Queipo,
Nanette Reißler-Pipka,
Volker Roloff (Hrsg.)
**Französische Theaterfilme –
zwischen Surrealismus und
Existentialismus**
2004, 334 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-279-1

Uta Felten, Volker Roloff (Hrsg.)
**Spielformen der Inter-
medialität im spanischen
und lateinamerikanischen
Surrealismus**
2004, 364 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-184-1

Jens Schröter,
Alexander Böhnke (Hrsg.)
**Analog/Digital – Opposition
oder Kontinuum?**
Zur Theorie und Geschichte
einer Unterscheidung
2004, 438 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 3-89942-254-6

Matthias Uhl, Keval J. Kumar
Indischer Film
Eine Einführung
2004, 174 Seiten,
kart., 18,80 €,
ISBN: 3-89942-183-3

Michael Lommel,
Isabel Maurer Queipo,
Nanette Reißler-Pipka (Hrsg.)
**Theater und Schaulust im
aktuellen Film**
2004, 172 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-181-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de