

6. Allgemeine Medientheorien

DAS MEDIUM IST DIE BOTSCHAFT

Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle.
Understanding Media (1964)

Kontext

Das Werk des kanadischen Kulturtheoretikers Herbert Marshall McLuhan (1911-1980) erlangte für die Entwicklung der Medientheorie seit den 1960er Jahren große Bedeutung. Seine Medientheorie geht von den Wirkungen der Medien auf den menschlichen Sinnesapparat aus. Kritiker werfen ihm aufgrund seiner sprunghaften Argumentation mangelnde Stringenz vor. Durch den Schlagwortcharakter, den seine Texte passagenweise haben, wurden seine Thesen oftmals aus dem Veröffentlichungskontext herausgelöst und in neuen Zusammenhängen zitiert. So erlangten Schlagwörter wie das »globale Dorf« oder »das Medium ist die Botschaft« großen Bekanntheitsgrad über die Medienwissenschaften hinaus. Für die Medienwissenschaften ist der Fokus, den McLuhan von den vermeintlich durch ein Medium vermittelten Inhalten auf die Auswirkungen der Medien verlegt, wegweisend gewesen. Diesen Perspektivwechsel stellt er in seiner Schrift *Understanding Media* dar. Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf das Kapitel »Das Medium ist die Botschaft«, um diesen zentralen Gedanken vertiefend darzustellen.

Thesen

»Das Medium ist die Botschaft« (S. 21)

McLuhan setzt mit seiner These bei der Beobachtung arbeitssoziologischer Entwicklungen an und verallgemeinert sie zur Kulturdagnostik:

In einer Kultur wie der unseren, die es schon lange gewohnt ist, alle Dinge, um sie unter Kontrolle zu bekommen, aufzusplittern und zu teilen, wirkt es fast schockartig, wenn man daran erinnert wird, daß in seiner Funktion und praktischen Anwendung das Medium die Botschaft ist. (S. 21)

»Das Medium ist die Botschaft« – diese zur Sentenz geronnene These McLuhans ist bis heute aufs Engste mit seinem Namen verknüpft. Was aber genau meint sie? Und weshalb ist sie so revolutionär? Versteht man Medien als ›Vermittler‹ im Sinne des Kommunikationsmodells nach Shannon und Weaver (vgl. S. 129-132 im vorliegenden Buch), beschränken sich ihre Funktion und Wirkung darauf, Informationen möglichst störungsfrei zu übermitteln. Die Medien treten in einem solchen Verständnis hinter die Inhalte zurück und bleiben unsichtbar, solange sie nicht durch Störungen auffallen.

McLuhan lenkt den Blick nun auf die Medien und die Auswirkungen, die sie auf den Menschen haben, ganz unabhängig von den übermittelten Inhalten: »Das soll nur heißen, daß die persönlichen und sozialen Auswirkungen jedes Mediums – das heißt jeder Ausweitung unserer eigenen Person – sich aus dem neuen Maßstab ergeben, der durch jede Ausweitung unserer eigenen Person oder durch jede neue Technik eingeführt wird (S. 21).« McLuhan macht dies am Beispiel der neuen Arbeitsformen deutlich, die die Maschinentechnik bewirkt: Dafür sei es irrelevant, ob mit der Maschine »Cornflakes oder Cadillacs« hergestellt werden, entscheidend sei die von der Maschine vorgegebene »Technik des Zerlegens« von Prozessen, auch in ihren sozialpsychologischen Konsequenzen für die Menschen. Medien bestimmen unsere Welt und uns selbst im grundlegenden Sinne, Medienbrüche verändern unsere Welt.

Ausgehend von McLuhans Grundthese, das Medium sei die Botschaft, kritisiert er die Position des NBC-Gründers David Sarnoff (S. 26f.). Dieser vertritt in einer Rede die weitverbreitete Auffassung, ein Medium sei nicht an sich schlecht oder gut, es komme auf die Inhalte an. Sarnoff geht auf das Beispiel des Buchdrucks ein, der sowohl Schund als auch hochwertige Literatur verbreitet habe. McLuhan zufolge verfehlt Sarnoff damit das Wesen des Medienwandels, den der Buchdruck bedeutet: Er stellte eben nicht nur eine Möglichkeit dar, altbekannte Inhalte schneller oder extensiver zu verbreiten: »Es ist General Sarnoff nie aufgefallen, daß ein Medium etwas anderes tun könnte, als sich dem bereits Vorhandenen anzuschließen« (S. 27). Der Buchdruck veränderte, so könnte man McLuhan, der diesen Punkt nicht näher ausführt, weiter denken, tiefgreifend und nachhaltig die Welt des Menschen bis zu ihrer Infrastruktur und wirtschaftlichen Ordnung. Unter diesem Gesichtspunkt ist es tatsächlich nachrangig, welche Inhalte mit dem Buchdruck vermittelt werden: Die Medientechnik selbst bringt die Veränderungen mit sich.

Erst mit den Abstraktionsbewegungen der bildenden Künste – McLuhan wählt das Beispiel des Kubismus – sei ein Bewusstsein dafür entstanden, dass das Medium (hier: das Bild), die Botschaft sei und nicht lediglich der Träger eines Inhalts (S. 30). Dadurch, dass die modernen Künstler abstrakter Bilder die zuvor in der Kunstgeschichte perfektionierte Illusion von Räumlichkeit in Bildern bewusst aufgegeben haben, schaffen sie »wirklich Gemälde [...] und nicht Illusionen« (S. 29). Der Betrachter wird gar nicht dazu verführt, in den

Bildern die Abbildung von Realität zu entdecken oder Bilder an ihrem Ikonizitätsgrad zu messen, sondern wird sehr entschieden mit den medialen Möglichkeiten, Formen und Farben auf einer Fläche zu arrangieren, konfrontiert. Solange die Menschen noch auf einen bildtranszendierenden Bedeutungszusammenhang verweisen, ist ihnen die Botschaft des Mediums nicht deutlich geworden. Auch diese These stellt McLuhan wieder in große kulturgeschichtliche Zusammenhänge:

Vor der elektrischen Geschwindigkeit und der Berücksichtigung der Gesamtwirklichkeit war es nicht klar, daß das Medium die Botschaft ist. Die Botschaft, so schien es damals, sei der ›Inhalt‹, als die Leute noch fragten, was ein Gemälde bedeute. Doch wäre es ihnen nie eingefallen zu fragen, was eine Melodie, ein Haus oder Kleid bedeute. In solchen Dingen haben die Menschen eine gewisse ganzheitliche Auffassung der Struktur, Form und Funktion als eine Einheit beibehalten. (S. 30)

Das Medium als »Ausweitung unserer eigenen Person« (S. 21)

McLuhan versteht Medien als »Ausweitung unserer eigenen Person« (S. 21). Damit knüpft er an eine Tradition an, die den Menschen als ein Wesen charakterisiert, das über Prothesen seinen Wahrnehmungs- und Handlungsbereich erweitern kann. Sigmund Freud charakterisiert in seiner Schrift »Das Unbehagen in der Kultur« 1930 den Menschen als »Prothesengott«: »Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen.« Freud zufolge ist der Prozess der zunehmenden Gottesähnlichkeit des Menschen noch lange nicht abgeschlossen, wobei er aus der Perspektive des Jahres 1930 skeptisch zu bedenken gibt, »daß der heutige Mensch sich in seiner Gottähnlichkeit nicht glücklich fühlt« (Freud 1999, S. 451; beide Zitate). Das kulturkritische Pathos Freuds ist bei McLuhan in einzelnen Passagen noch zu vernehmen, es spielt aber für die Medientheorie keine Rolle mehr.

»Diese für alle Medien charakteristische Tatsache bedeutet, daß der Inhalt eines Mediums immer ein anderes Medium ist.« (S. 22)

Ebenso wie das apodiktische Statement »Das Medium ist die Botschaft«, hat sich die These McLuhans als produktiv für die Medienwissenschaften erwiesen, dass der Inhalt jedes Mediums ein anderes Medium ist. Dieses Medienverständnis weitet den Medienbegriff aus, von den technologischen Kommunikations- und Speichermedien hin zu einem relational bestimmten Medienbegriff, der von extremen »Ausweitungen« hin immer näher an den Menschen heranrückt: »Der Inhalt der Schrift ist die Sprache, genauso wie das geschriebene Wort Inhalt des Buchdrucks ist und der Druck wieder Inhalt des Telegrafen ist. Auf die Frage: ›Was ist der Inhalt der Sprache?‹ muß man

antworten: »Es ist ein effektiver Denkvorgang, der an sich nicht verbal ist« (S. 22).

Wichtig ist ihm in diesem Zusammenhang, dass die Medien nicht aufgrund ihres Inhalts wirken, sondern in ihrer und aufgrund ihrer Medialität:

Denn der ›Inhalt‹ eines Mediums ist mit dem saftigen Stück Fleisch vergleichbar, das der Einbrecher mit sich führt, um die Aufmerksamkeit des Wachhundes abzulenken. Die Wirkung des Mediums wird gerade deswegen so stark und eindringlich, weil es wieder ein Medium zum ›Inhalt‹ hat. Der Inhalt eines Films ist ein Roman, ein Schauspiel oder eine Oper. Die Wirkung des Films ist ohne Beziehung zu seinem Programminhalt. Der Inhalt von Geschriebenem oder Gedrucktem ist Sprache, aber der Leser ist sich des Drucks oder der Sprache fast gar nicht bewußt. (S. 38)

Inwiefern diese ›Verschachtelung‹ der Medien beliebig fortgesetzt werden kann und nach welchen Kriterien wir ein Medium zum Inhalt eines anderen bestimmen, problematisiert McLuhan nicht, sodass seine Ausführungen besonders in diesem Punkt argumentativ mehr Stringenz zu wünschen übrig lassen.

»Wir sind in unserer neuen elektrischen Welt gefangen, wie der Eingeborene in unserer alphabetischen und mechanisierten Welt verstrickt ist« (S. 35)

Die Konfrontation mit den elektrischen Medien Radio und Fernsehen fordert McLuhan zufolge den Menschen der westlichen Welt. McLuhan bedient sich zur Illustration seiner These einer psychiatrischen Studie aus den 1950er Jahren, die die Auswirkungen der Alphabetisierung auf die Stammesstrukturen in afrikanischen Bevölkerungsgruppierungen untersucht. Er stellt fest:

Wir sind in unserem alphabetischen Milieu nicht besser auf eine Begegnung mit dem Radio oder Fernsehen vorbereitet, als der Eingeborene von Ghana fähig ist, mit dem Alphabetentum fertigzuwerden, das ihn aus der Welt der Stammesgemeinschaft herausreißt und in der Absonderung des Einzelmenschen stranden läßt. (S. 35)

Diesen Veränderungen ist der Mensch ausgeliefert. Die Verformungen, die der Medienwandel auf der anthropologischen Ebene nach sich zieht, beziehen sich nicht nur auf das Verhalten und Denken des Menschen, sondern, viel weitreichender, auf die Wahrnehmung und die Sinnesorganisation des Menschen. Ein Widerstand gegen den Medienwandel ist zwecklos, jedoch gibt es einen ›Typ‹ Mensch, der sich von den Verformungen frei machen kann, der »der Technik ungestraft begegnen kann« (S. 39): der »ernsthafte Künstler«. Dieser gilt McLuhan als Spezialist für die Sinneswahrnehmung und kann als ›Profi‹ den Zumutungen der technischen Medien begegnen. Abgesehen von

diesen ›happy few‹ jedoch sind die Medien für die Menschen omnipräsent und in ihren Auswirkungen unkontrollierbar. Auch ohne explizite Bewertung dieser Veränderungen des Wahrnehmungsapparats wirken McLuhans Theisen bedrohlich und machen auf die blinden Flecken einer unkritisch-abwartenden Medienrezeption aufmerksam, ohne in eine generelle kulturkritische Medienschelte einzustimmen.

Literatur

- Freud, Sigmund [1930] 1999: »Das Unbehagen in der Kultur.« In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. XIV, Frankfurt a.M., S. 419-506.
- McLuhan, Marshall [1964] 1994: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Dresden, Basel.

Aufgaben

1. Der amerikanische Künstler Bruce Nauman arbeitet in seinen Installationen (z.B. *None Sign*, *Neon Sign* [1979]) mit Neon-Röhren. Sehen Sie sich Abbildungen seiner Installationen im Internet an. Begründen Sie mit McLuhans Medienverständnis, inwiefern die Kunst von Bruce Nauman das Medium als Botschaft versteht.
2. Diskutieren Sie anhand von Auto, Atombombe und Smartphone, inwieweit Medien und Technologien als »Erweiterungen unserer eigenen Person« im Sinne McLuhans angesehen werden können.
3. Nehmen Sie Stellung zu Sigmund Freuds These zum Prothesengott Mensch, »daß der heutige Mensch sich in seiner Gottähnlichkeit nicht glücklich fühlt« (Freud 1999, S. 451).
4. Entwerfen Sie ein fiktives Gespräch zwischen McLuhan und Freud über soziale Netzwerke, in dem sie die Positionen der beiden deutlich herausstellen.

MEDIENKRITIK ALS KULTURKRITIK

Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug (1947)

Kontext

»Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug« ist ein Kapitel aus der Sammlung von Essays, die Max Horkheimer (1895-1973) und Theodor W. Adorno (1903-1969) unter dem Titel *Dialektik der Aufklärung* veröffentlichten. Sie stammen aus den Jahren 1939-1944, der Zeit des Nationalsozialismus, und wurden 1944 erstmals in New York veröffentlicht. Der Band in seiner heute genutzten Fassung wurde erstmals 1947 in Amsterdam publiziert.

Horkheimer war Leiter des Frankfurter Instituts für Sozialforschung, bis es, kurz nach der ›Machtergreifung‹, von den Nationalsozialisten im März 1933 geschlossen wurde. Horkheimer emigrierte und lebte seit 1941 in Los Angeles. Sein enger Vertrauter und Mitarbeiter Adorno folgte ihm, sodass sie die Zusammenarbeit in den USA fortsetzten. Die Thesen Adornos und Horkheimers begründeten die ›Kritische Theorie‹ der ›Frankfurter Schule‹ und wirkten nachhaltig in die Studentenbewegung der 1960er Jahre hinein.

Das berühmte Kapitel »Kulturindustrie« speist sich aus den Erfahrungen des Nationalsozialismus und der deutschen Zwischenkriegszeit ebenso wie aus den Eindrücken der amerikanischen Film- und Kulturszene an der Westküste der USA: Die Autoren erlebten in Deutschland die ›Gleichschaltung‹ und Instrumentalisierung der Medien und wurden in Los Angeles mit einer Kultur konfrontiert, in der Reklame und Massenmedien, in weitaus stärkerem Maße als in Frankfurt, den Alltag prägten.

Horkheimer und Adorno setzen sich im »Kulturindustrie«-Kapitel mit Karl Marx' Analyse des Kapitalismus auseinander und übertragen zentrale Begriffe und Gedanken auf den Sektor der Kulturproduktion. Die schon im Titel der Sammlung angesprochene »Dialektik« ist auch für das Kapitel der Kulturindustrie maßgeblich: Die Widersprüchlichkeit lässt sich nicht durch Totalitarismus (Faschismus und Nationalsozialismus) oder den schönen Schein der Reklame oder des Hollywoodfilms auflösen, sondern ist das, was sich nicht vereinnahmen lässt und was immer wieder zu neuem Denken und zu neuer Kritik reizt.

Ausgangspunkt

Prägend für die kritische Medientheorie, die Horkheimer und Adorno entwerfen, ist die Beobachtung, dass unterschiedliche Medien zu einem Medienverbund zusammenwachsen, der nicht nur die Gesellschaft als Ganzes beeinflusst, sondern auch jeden Einzelnen unter Druck setzt. Hierin liegt

ein kategorischer Unterschied zur älteren Medienkritik. Es geht nicht mehr um das einzelne Medium, das – oftmals in Medienkonkurrenz zu etablierten Medien – im Übermaß konsumiert wird. In der Lesesuchtdebatte des 18. Jahrhunderts beispielsweise sorgte man sich noch um das einzelne lesende »Frauenzimmer«, als Lösung des wahrgenommenen Problems der Lesesucht galt es, die Lektüre zu reduzieren, zu lenken oder aufzugeben. Horkheimer und Adorno diagnostizieren jedoch eine viel tiefgreifendere Veränderung, die die Medien vornehmen: Medien durchziehen jeden sozialen Bereich, in dem Menschen agieren; wir können nur in Medien kommunizieren, handeln, leben. Selbst dann, wenn wir uns bewusst gegen die Nutzung eines Mediums entscheiden, prägt es unsere soziale Umwelt, sodass wir uns nicht entziehen können.

Thesen

»Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio und Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen.« (S. 128)

Das Zwanzigste Jahrhundert ist gekennzeichnet durch eine rasant zunehmende Pluralität der Medien. Neben den bestehenden Printmedien treten neue Massenmedien, Radio und Fernsehen, auf den Plan. Die audiovisuellen Medien setzen sich durch. Interessanterweise deuten Horkheimer und Adorno diese Zunahme an medialen Erscheinungsformen nicht als willkommene bunte Vielfalt, sondern als gleichförmiges System. Der Pluralismus ist ihnen zufolge nur vordergründig vorhanden. Die Medien machen einen einzigen Verbund aus, der dadurch große Macht erlangt. Die »Gleichschaltung« der Medien beziehen die Autoren nicht explizit auf die politische »Gleichschaltung« der Medien zur Zeit des Nationalsozialismus, in der die Pressefreiheit aufgegeben und künstlerische Produkte wie Filme der politischen Zensur unterlagen. In der »Kulturindustrie« ist die »Gleichschaltung« auf einer anderen Ebene gedacht, die nicht erst nachträglich durch politische Akteure eingezogen wird, sondern in den Medien und ihrem kapitalistischen Produktions- und Rezeptionszusammenhang selbst begründet ist. Wie die klassische Industrie, so ist auch die Kulturindustrie in den Händen der herrschenden Klasse. Sie bestimmt das System der Medien, sodass alle vermeintliche Vielfalt und Freiheit der Medieninhalte nur eine Täuschung sei: »Die ästhetischen Manifestationen noch der politischen Gegensätze verkünden gleichermaßen das Lob des stählernen Rhythmus« (S. 128). Die Metapher des Stahls, die im Text vorkommt, macht auf die analogen Strukturen der alten Industrie und der medialen Kulturindustrie aufmerksam. Analog zu den von Karl Marx einhundert Jahre zuvor beschriebenen Zuständen der Gesellschaft zur Zeit der Industrialisierung und des Kapitalismus beschreiben Horkheimer und Adorno

die spätkapitalistische Kulturindustrie. Damit weisen sie darauf hin, dass die Grundprobleme der kapitalistischen Gesellschaft keineswegs gelöst sind, sondern sich nur, zusammen mit der Industrie, auf einen anderen Sektor verlagert haben. Ein zentraler Begriff in der »Kulturindustrie« ist die »Manipulation«. Die verschleierte Machtausübung gehe von den Mächtigen der Gesellschaft aus. Die ökonomisch Stärksten, also Mitglieder der herrschenden Klasse, üben ihre Macht mithilfe der technischen Medien aus:

In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschließt. Verschwiegen wird dabei, dass der Boden, auf dem die Technik Macht über die Gesellschaft gewinnt, die Macht der ökonomisch Stärksten über die Gesellschaft ist. (S. 129)

Die Autoren führen weiter aus: »Technische Rationalität heute ist die Rationalität der Herrschaft selbst. Sie ist der Zwangscharakter der sich selbst entfremdeten Gesellschaft« (ebd.). In dieser – ebenfalls von Marx geerbten – These der Entfremdung wird die Drastik der Sichtweise auf Medien deutlich. Marx sah in der modernen Arbeitsgesellschaft eine Entfremdung des Menschen von seiner Arbeit gegeben: Anders als ein Handwerker, der ein Werkstück in einem vollständigen Arbeitsprozess herstellt und dann selbst an einen Kunden verkauft, ist der moderne Arbeiter nur an einem kleinen Ausschnitt der Produktion beteiligt und stellt seine Arbeitskraft dem Fabrikbesitzer zur Verfügung. Horkheimer und Adorno stellen mit Blick auf den Kultursektor die ganze Gesellschaft als entfremdet dar. Am Beispiel des Entwicklungsschritts vom Telefon zum Radio wird die Entfremdung für sie offensichtlich: Können am Telefon beide Gesprächspartner hören und sprechen, ist der Radioempfänger ausschließlich zum passiven Hören bestimmt (vgl. S. 129). Mit dieser Problematik der Radiorezeption setzt sich Bertolt Brecht in der »Radiotheorie« (vgl. S. 234-241 im vorliegenden Buch) auseinander.

»Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet.«

(S. 134)

Nicht nur in den technischen Bedingungen der Medien sehen Horkheimer und Adorno eine Bedrohung für den Menschen, sondern auch in den medial vermittelten Inhalten. Beide formen die Welt in einer Weise um, die den Autoren gewaltsam erscheint. Als Beispiel dient ihnen der Film. Mit dem obigen Zitat (»Filter der Kulturindustrie«) ist sowohl die Verwertung der Welt als Stoffvorlage für z.B. Filme gemeint als auch der Effekt, den die Rezeption bewirkt. Damit unterscheiden sich Filme grundlegend von Kunstwerken, die noch nicht unter den Bedingungen der Kulturindustrie entstanden sind. Der Film ist Horkheimer und Adorno zufolge vollkommen erwartbar und schematisch angelegt: »Durchweg ist dem Film sogleich anzusehen, wie er ausgeht,

wer belohnt, bestraft, vergessen wird, und vollends in der leichten Musik kann das präparierte Ohr nach den ersten Takten des Schlagers die Fortsetzung raten und fühlt sich glücklich, wenn es wirklich so eintrifft« (S. 133). Die Erwartbarkeit und Totalität unterscheiden den Film von den Kunstwerken, die noch außerhalb der Kulturindustrie entstanden sind: Diese bürgerlichen Kunstwerke von der Romantik bis zur Moderne gewannen ihren Kunstcharakter durch Details, die nicht im Ganzen des Werks aufzugehen scheinen und doch einen Zusammenhang bilden. Im Film nun sind die Details dem Ganzen des Films untergeordnet: »Gegensatzlos und unverbunden tragen Ganzes und Einzelheit die gleichen Züge. Ihre vorweg garantierte Harmonie verhöhnt die errungene des großen bürgerlichen Kunstwerks« (S. 134).

Je mehr sich die Filmproduktion entwickelte, desto mehr nehmen die handwerkliche Perfektion und der Einsatz von Effekten zu. Die ersten Filme mussten, allein aufgrund der Tatsache, dass es Stummfilme waren, einen hohen Abstraktionsgrad einsetzen. Der Tonfilm wurde von vielen Künstlern und Intellektuellen kritisch gesehen, da er diese Abstraktion, die zum Einsatz künstlerischer Darstellungsmittel zwang, überflüssig machte: Die Filme wurden realistischer. An diese Beobachtung knüpfen Horkheimer und Adorno Bedenken:

Das Leben soll der Tendenz nach vom Tonfilm nicht mehr sich unterscheiden lassen. Indem er, das Illusionstheater weit überbietend, der Phantasie und dem Gedanken der Zuschauer keine Dimension mehr übrig lässt, in der sie im Rahmen des Filmwerks und doch unkontrolliert von dessen exakten Gegebenheiten sich ergehen und abschweifen könnten, ohne den Faden zu verlieren, schult er den ihm Ausgelieferten, ihn unmittelbar mit der Wirklichkeit zu identifizieren. (S. 134)

In diesem Zitat finden sich klassische medienkritische Argumente, die auf verschiedene Medien angewendet wurden: Erstens: Medien ebnen den Unterschied zwischen Fiktion und Realität ein, sodass die Mediennutzer zwischen den Ebenen nicht mehr unterscheiden können. Zweitens: Medien schränken die Phantasie der Nutzer ein, da diese zum passiven Konsum statt zum gestalterischen Umgang mit Welt gebracht werden. Drittens: Der Nutzer ist den Medien und ihrer Wirkung auf ihn ausgeliefert.

Diese Haltung, die die Kulturindustrie im Menschen hervorruft, beeinflusse ihn jedoch nicht nur in der konkreten Situation der Mediennutzung, sondern lege sich als Filter über seine Wahrnehmung insgesamt. Drastisch formuliert: Indem er sich dem Leben gleich macht, diktiert der Film die Maßstäbe für das reale Leben: »Je dichter und lückenloser ihre Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, umso leichter gelingt heute die Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenernt« (S. 134).

»Immerwährend betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht.« (S. 148)

Interessant vor dem Hintergrund einer diskutierten Sexualisierung der heutigen Gesellschaft in der ›Generation Porno‹ sind die Ausführungen der Autoren zum Verhältnis von Kulturindustrie und Sexualität. Horkheimer und Adorno beschreiben die Wirkung, die die ständig exponierten sexuellen Reize in den Produkten der Kulturindustrie, in Hochglanzmagazinen und Filmen, auf die Rezipienten haben. Ihrer Argumentation zufolge ist gerade der ständige Verweis auf den sexuellen Akt das, was das reale Verlangen unterdrückt und dessen Erfüllung letztlich verhindert:

Die permanente Versagung, die Zivilisation auferlegt, wird den Erfaßten unmißverständlich in jeder Schaustellung der Kulturindustrie nochmals zugefügt und demonstriert. Ihnen etwas bieten und sie darum bringen ist dasselbe. Das leistet die erotische Be triebsamkeit. Gerade weil er nie passieren darf, dreht sich alles um den Koitus. (S. 149).

Damit wird die oberflächliche Freizügigkeit in der Kulturindustrie als letztlich prüde entlarvt:

Keine erotische Situation, die nicht mit Anspielung und Aufreizung den bestimmten Hinweis vereinigte, daß es nie und nimmer so weit kommen darf. [...] Kulturindustrie ist pornografisch und prüde. So reduziert sie Liebe auf romance. Und reduziert wird vieles zugelassen, selbst Libertinage als gängige Spezialität, auf Quote und mit der Warenmarke ›daring‹. (S. 148)

Diese an der zeitgenössischen amerikanischen Kultur wahrgenommene Verbindung von exponierter Pornografie und unterdrückter Sexualität führen die Autoren auch auf die Reproduzierbarkeit der kulturindustriellen Güter zurück:

Die Serienproduktion des Sexuellen leistet automatisch seine Verdrängung. Der Filmstar, in den man sich verlieben soll, ist in seiner Ubiquität von vornherein seine eigene Kopie. Jede Tenorstimme klingt nachgerade wie eine Carusoplatte, und die Mädchen gesichter aus Texas gleichen schon als naturwüchsige den arrivierten Modellen, nach denen sie in Hollywood getypt würden. (Ebd.)

Auch im Bereich der Erotik lässt die Kulturindustrie also keinen individuellen und phantasievollen Spielraum. Durch die Standardisierung von Schönheit und Sexualität und das ständige Verhandeln von beidem beeinflusst sie das sexuelle Verlangen außerhalb der Medien und banalisiert auch hier Sexualität und Liebe nach dem Vorbild der Kulturindustrie.

»Fun ist ein Stahlbad. Die Vergnügungsindustrie verordnet es unablässig. Lachen in ihr wird zum Instrument des Betrugs am Glück.« (S. 149)

Ein halbes Jahrhundert bevor die Kritik an der ›Spaßgesellschaft‹ zum guten Ton gehört, kritisieren Horkheimer und Adorno den verordneten Spaß der Kulturindustrie. Sie schreiben – dies lässt der Text mutmaßen – im Bewusstsein darüber, dass gerade im nationalsozialistischen Deutschland die leichte Unterhaltung Hochkonjunktur hatte und Programme wie »Kraft durch Freude« die Deutschen bei Laune hielten, während zugleich Gräueltaten verübt wurden. Das Lachen, das sie in den Erzeugnissen der Kulturindustrie beobachteten, gilt ihnen als missgünstiges, unsolidarisches Auslachen:

In der falschen Gesellschaft hat Lachen als Krankheit das Glück befallen und zieht es in ihre nichtswürdige Totalität hinein. Das Lachen über etwas ist allemal das Verlachen, und das Leben [...] ist in Wahrheit das einbrechende barbarische, die Selbstbehauptung, die beim geselligen Anlaß ihre Befreiung vom Skrupel zu feiern wagt. (S. 149)

So deuten die Verfasser den Hang zum Vergnügen in der Kulturindustrie vor allem als »Apologie der Gesellschaft« (S. 153), als Verteidigung gegenüber möglichen Schuldzuweisungen:

Vergnützen heißt Einverständensein. Es ist möglich nur, indem es sich gegenüber dem Ganzen des gesellschaftlichen Prozesses abdichtet, dumm macht und von Anbeginn den unentrirbaren Anspruch jedes Werks, selbst des nichtigsten, widersinnig preisgibt: in seiner Beschränkung das Ganze zu reflektieren. Vergnügen heißt allemal: nicht daran denken zu müssen, das Leiden zu vergessen, noch wo es gezeigt wird. Ohnmacht liegt ihm zu Grunde. Es ist in der Tat Flucht, aber nicht, wie es behauptet, Flucht vor der schlechten Realität, sondern vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übrig gelassen hat. (S. 153)

In dieser Passage liegt die politische Sprengkraft der Argumentation Horkheimers und Adornos: Die Kulturindustrie erzeuge passive und letztlich unglückliche, resignierte Konsumenten, die sich durch die stetige Abhängigkeit von ihr nicht mehr mit der Realität auseinandersetzen und so alle Widerstandskraft gegen dieses System, das ihnen schadet, einbüßen.

Indem der Rezipient sich der Kulturindustrie aussetzt, willige er unbewusst ein, keine wahrhaftige Befriedigung seiner Bedürfnisse zu finden, kein Glück im emphatischen Sinne. Er gewinnt hingegen eine Flucht aus dem Alltag – wobei, wie bereits herausgestellt, die Kulturindustrie keine wirkliche Alternative zum Alltag bietet, sondern ihn reproduziert. Damit schließt sich ein Teufelskreis unbefriedigter Bedürfnisse. In den Worten der Autoren:

Das Prinzip [der Kulturindustrie] gebietet, ihm zwar alle Bedürfnisse als von der Kulturindustrie erfüllbare vorzustellen, auf der anderen Seite aber diese Bedürfnisse vorweg so einzurichten, daß er in ihnen sich selbst nur noch als ewigen Konsumenten, als Objekt der Kulturindustrie erfährt. Nicht bloß redet sie ihm ein, ihr Betrug wäre die Befriedigung, sondern sie bedeutet ihm darüber hinaus, daß er, sei's wie es sei, mit dem Gebotenen sich abfinden müsse. Mit der Flucht aus dem Alltag, welche die gesamte Kulturindustrie in allen ihren Zweigen zu besorgen verspricht, ist es bestellt wie mit der Entführung der Tochter im amerikanischen Witzblatt: der Vater hält im Dunklen die Leiter. Kulturindustrie bietet als Paradies denselben Alltag wieder an. [...] Das Vergnügen befördert die Resignation, die sich in ihm vergessen will. (S. 150)

Die Kulturindustrie trage ihren Teil dazu bei, das »denkende Subjekt« (S. 158) abzuschaffen und führe letztlich zur »Abschaffung des Individuums« (S. 163). Hier beschreiben die Autoren Phänomene der modernen Lebenswelt, die sich in ihrer Drastik in den letzten Jahrzehnten eher verschärft haben dürften: Die Menschen müssen flexibel sein in ihren Arbeitsverhältnissen und Beziehungen. Symptomatischerweise ist nicht mehr die Emanzipation von der Gesellschaft das leitende Thema, sondern die Integration in die Gesellschaft:

Das Existieren im Spätkapitalismus ist ein dauernder Initiationsritus. Jeder muß zeigen, daß er sich ohne Rest mit der Macht identifiziert, von der er geschlagen wird. [...] Jeder kann sein wie die allmächtige Gesellschaft, jeder kann glücklich werden, wenn er sich nur mit Haut und Haaren ausliefert, den Glücksanspruch zediert. In seiner Schwäche erkennt die Gesellschaft ihre Stärke wieder und gibt ihm davon. Seine Widerstandslosigkeit qualifiziert ihn als zuverlässigen Kanonisten. So wird die Tragik abgeschafft. Einmal war der Gegensatz des Einzelnen zur Gesellschaft ihre Substanz. (S. 162)

Tragik, wie sie die großen Tragödien oder die bürgerlichen Romane des 19. Jahrhunderts verhandeln, hatte gerade die Unvereinbarkeit von Individuum und gesellschaftlicher Ordnung zum Kern. Ihre Zeit ist vorbei und wird von der Kulturindustrie abgelöst, die im Kollektiven die Auflösung der individuellen Konflikte verortet. Auch hier lässt sich die Erfahrung wiedererkennen, die die Autoren mit dem Nationalsozialismus als einer Ideologie gemacht haben, die den Widerstand des Individuums nicht zuließ, sondern das Aufgehen in der Gemeinschaft einforderte.

Das Wunder der Integration aber, der permanente Gnadenakt des Verfügenden, den Widerstandslosen aufzunehmen, der seine Renitenz hinunterwürgt, meint den Faschismus. [...] Die Fähigkeit zum Durch- und Unterschlupfen selber, zum Überstehen des eigenen Untergangs, von der die Tragik überholt wird, ist die der neuen Generation; sie sind zu jeder Arbeit tüchtig, weil der Arbeitsprozeß sie keiner verhaftet läßt. Es erinnert

an die traurige Geschmeidigkeit des heimkehrenden Soldaten, den der Krieg nichts anging [...]. Die Liquidation der Tragik bestätigt die Abschaffung des Individuums. (S. 163)

Produkt des Spätkapitalismus ist das fügsame Gesellschaftsmitglied, das seine kritische Denkfähigkeit unterdrückt und seine Energie dem flexiblen Arbeitsmarkt zur Verfügung stellt. In seiner Freizeit ist es gebannt von den Versprechungen der Kulturindustrie, die ihm vermeintlich einen Weg aus dem Alltag bahnen, letztlich jedoch zur Resignation führen, da die tatsächlichen menschlichen Bedürfnisse und das Streben nach Glück unbeantwortet bleiben müssen.

Wirkung

Horkheimers und Adornos Thesen aus dem Kulturindustrie-Kapitel deuten die Massenmedien und Reklame unterschiedslos als manipulativ. Sie stellen den Autoren zufolge im Zusammenhang mit den spätkapitalistischen Machtverhältnissen eine Bedrohung für das Individuum dar. In dieser pauschal ablehnenden Haltung der massenmedialen Kulturproduktion gegenüber steckt das Misstrauen gegen die >Gleichschaltung< aus politischen oder ökonomischen Gründen. Sie wird der Komplexität der Massenmedien und Kulturprodukte aus heutiger Sicht nicht gerecht, da sie die Übersetzung der Haltung bürgerlicher Kunstwerke in die neuen Medien (etwa den Autorenfilm) nicht berücksichtigt. Gegenüber früheren Positionen, wie der Walter Benjamins, oder späteren, wie der Hans Magnus Enzensbergers, bleibt ihre Sicht auf Medien und Kulturproduktion pessimistisch, ohne einen Ausweg zu skizzieren. Diese ablehnende Haltung hat vielfach Kritik provoziert. Andererseits ist unbestritten, wie klarsichtig die Autoren die damals noch sehr neuen zeitgenössischen Phänomene analysieren und in ihrer Tragweite für das Individuum und die Gesellschaft beschreiben. Der apodiktische Stil, der auch charakteristisch für weitere Werke Adornos ist, führt in seiner Treffsicherheit dazu, dass einzelne Zitate oder Schlagwörter aus der Kulturindustrie berühmt wurden.

Gerade die These der Manipulation durch Medien wurde durch die kapitalismuskritische, linke Studentenbewegung der 1960er Jahre, die >68er<, dankbar aufgegriffen. Reklame, aber auch seichte Popmusik galten als Teile der Kulturindustrie, wohingegen die komplexeren, eher Widerstand gegen die Gesellschaft verkündenden, Teile der Popkultur von dem Verdacht der Kulturindustrie ausgenommen wurden. Dies wäre sicher nicht im Sinne Horkheimers und Adornos gewesen, die auch diejenigen Produktionen, die sich gesellschaftskritisch zeigten, zum Teil des Systems der Kulturindustrie erklären. Auch wenn der Text selbst schon über sechzig Jahre alt ist, hat seine Diagnose in vielen Teilen Gültigkeit bewahrt. Die Drastik, mit der Horkheimer und Adorno jedoch den Untergang des Individuums perhorreszierten, erscheint,

einige Generationen später, übertrieben – oder kann nicht mehr wahrgenommen werden, weil wir schon in eine Welt hineingeboren wurden, die von der Kulturindustrie durchwirkt ist.

Literatur

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. [1947] 2001: »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug.« In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M., S. 128-176.

Aufgaben

1. Horkheimers und Adornos These einer ›Kulturindustrie‹, die den Menschen in einer Medienwelt keine Schlupflöcher lässt, wird heute meist als übertrieben dargestellt. Entwickeln Sie Argumente, um dieser Auffassung zu widersprechen.
2. »Die Serienproduktion des Sexuellen leistet automatisch seine Verdrängung.« – Nehmen Sie kritisch Stellung zu diesem Zitat aus dem ›Kulturindustrie‹-Kapitel, indem Sie es auf die Verfügbarkeit sexueller Kontakte in Zeiten von Dating-Apps wie Tinder beziehen.
3. Informieren Sie sich über die Propaganda des ›Dritten Reichs‹. Vergleichen Sie die Mechanismen des nationalsozialistischen Propagandaapparats mit deren Beschreibung in Horkheimer/Adornos ›Kulturindustrie‹-Text.
4. Stellen Sie sich vor, Sie hätten den Auftrag, über ›Kulturindustrie‹ im 21. Jahrhundert zu schreiben. Welche Phänomene würden Sie herausgreifen? Schreiben Sie einen Essay, in dem Sie sich kritisch mit einem dieser Phänomene auseinandersetzen.

MEDIENNUTZUNG ALS EMANZIPATION DER NUTZER

Hans Magnus Enzensberger: Baukasten zu einer Theorie der Medien (1970)

Kontext

Hans Magnus Enzensbergers (*1929) Essay, der erstmals 1970 in seiner Zeitschrift *Kursbuch* erschien, setzt sich im Kontext der Studentenbewegung, der Neuen Linken, mit dem Spannungsfeld Medien und Gesellschaft auseinander. Enzensberger knüpft an Positionen der Frankfurter Schule um Adorno und

Horkheimer an, indem er deren Begriff der Kulturindustrie (vgl. S. 170-178 des vorliegenden Buchs) in den Begriff der Bewusstseins-Industrie überführt. Von Brechts Radiotheorie (vgl. S. 234-241 des vorliegenden Buchs) übernimmt er den Grundgedanken eines partizipatorischen Mediengebrauchs. Nachdem Enzensberger die Grundlagen seines sozialistischen Blickpunkts auf Medien entwickelt, geht er auf die Rolle von Schrift, Kunst und Literatur ein und setzt sich kritisch mit bestehenden Medientheorien, u.a. der McLuhans (vgl. S. 165-169 des vorliegenden Buchs), auseinander. Enzensberger, der in den 1950er Jahren zunächst mit Gedichtbänden debütierte, wurde in den späten 1960er Jahren zu einer wichtigen Stimme der Bundesrepublik Deutschland. Seine Essays, Zeitschriftenartikel und öffentlichen Auftritte zeigen die Prägung durch Karl Marx' Theorie der Gesellschaft, jedoch vermied es Enzensberger, sich als Galionsfigur der neuen Linken verpflichten zu lassen und verteidigte eine eigenständige und kritische Haltung. Der »Baukasten zu einer Theorie der Medien« kann sowohl als Analyse der zeitgenössischen Medienwandelprozesse gelesen werden, als auch als Dokument der Politisierung des kulturellen Feldes der 1960er und 1970er Jahre – und schließlich als Prognose einer zunehmenden Vernetzung der Gesellschaft durch Kommunikationsmedien.

Ausgangspunkt

Enzensberger setzt sich kritisch mit der Haltung der Neuen Linken gegenüber den modernen Massenmedien auseinander, da er in ihren Vorbehalten, vor allem bezogen auf die Manipulation durch Medien, eine letztlich noch bürgerliche Scheu vor der Agitation der Massen durch die und in den Medien diagnostiziert. Laut Enzensberger erkennen die linken Medienkritiker das Potenzial der Medien und überlassen sie lieber den bürgerlichen oder unpolitischen Akteuren. Enzensberger nimmt die Situation der Massenmedien seiner Zeit als dialektischen Widerspruch wahr: »Der Kapitalismus der Monopole entfällt die Bewußtseins-Industrie rascher und weitgehender als andere Sektoren der Produktion; er muß sie zugleich fesseln« (S. 159). Diesen Widerspruch soll eine sozialistische Medientheorie überwinden.

Zugleich schreibt er jenen Linken, die sich noch an der von Adorno und Horkheimer entwickelten, kulturkritischen Mediensicht orientieren, Rückwärtsgewandtheit zu, ein »Schwanken zwischen Angst und Verfallenheit« (S. 160). Er stellt dieser Perspektive ein progressives Programm einer vernetzten Mediennutzung im Sozialismus entgegen, wie er es bei Brecht in der Idee des Radios als Kommunikationsapparat anstelle eines Distributionsapparats vorgedacht fand: »Das offensbare Geheimnis der elektronischen Medien, das entscheidende politische Moment, das bis heute unterdrückt oder verstümmelt auf seine Stunde wartet, ist ihre mobilisierende Kraft« (S. 160).

Ziel

Es ist das Ziel Enzensbergers, auf diese mobilisierende Kraft der neuen Medien hinzuweisen. Es geht ihm darum, das gesellschaftsverändernde Potenzial der Medien bewusst zu machen, sodass sich neben einer rein affirmativen, passiven Nutzung der Medien und der generalisierenden Ablehnung derselben ein dritter Weg auftut: die Nutzung und Mitgestaltung dieser Medien durch alle: »Ein revolutionärer Entwurf muß nicht die Manipulateure zum Verschwinden bringen«, so Enzensberger, »er hat im Gegenteil einen jeden zum Manipulatör zu machen« (S. 166).

Thesen

»Die neuen Medien sind ihrer Struktur nach egalitär.« (S. 167)

Folgt man Enzensberger, so haben die neuen Massenmedien große Vorteile gegenüber den herkömmlichen Medien, wie etwa Büchern, da sie zur Egalität, d.h. zur prinzipiellen Gleichheit bzw. Chancengleichheit aller in der Gesellschaft hinführen können. Dadurch, dass sie schnelllebig sind und als Massenmedien alle in der Gesellschaft erreichen könnten, laufen sie Grundprinzipien der bürgerlichen Gesellschaft zuwider. Enzensberger führt aus:

Die neuen Medien sind aktions- und nicht kontemplativ, augenblicks- und nicht traditionell orientiert. Ihr Zeitverhältnis ist dem der bürgerlichen Kultur, die Besitz will, also Dauer, am liebsten Ewigkeit, völlig konträr. Die Medien stellen keine Objekte her, die sich horten und versteigern ließen. Sie lösen ›geistiges Eigentum‹ schlechthin auf und liquidieren das ›Erbe‹, das heißt, die klassenspezifische Weitergabe des immateriellen Kapitals. (S. 167)

In dieser These Enzensbergers lässt sich das innovative Potenzial seiner Medientheorie erkennen. Statt in den Chor der Medienkritiker einzustimmen, die die neuen Medien pauschal verdammten und sie als Symptome einer zunehmenden Amerikanisierung und Verflachung der Kultur wahrnehmen, analysiert er, auf einer Metaebene, die Struktur der Kritik an den neuen Medien. Er weist darauf hin, dass die neuen Medien auch deshalb abgelehnt werden, weil sie so wenig den bürgerlichen Vorstellungen von Kultur und Wertigkeit entsprechen. Dabei können die neuen Medien eine nachkapitalistische Ära einleiten und sind demnach, hinsichtlich ihrer Möglichkeiten, den ›alten‹ Medien sogar überlegen: »Die gespeicherte Information steht dem Zugriff aller offen, und dieser Zugriff ist ebenso augenblicksbestimmt wie die Aufnahme. Es genügt, das Modell einer Privatbibliothek mit dem eines vergesellschafteten Speichergeräts zu vergleichen« (S. 167).

Dieses Potenzial der Medien kann allerdings nur dann ausgeschöpft werden, wenn sich die Menschen seiner bewusst werden. Die Trennung in Medienproduzenten und Mediennutzer ist, so Enzensberger, eine sekundäre, d.h. nachträglich gezogene, und hat keine technischen Gründe:

Es ist falsch, Mediengräte als bloße Konsumtionsmittel zu betrachten. Sie sind im Prinzip immer zugleich Produktionsmittel, und zwar, da sie sich in den Händen der Massen befinden, sozialisierte Produktionsmittel. Der Gegensatz zwischen Produzenten und Konsumenten ist den elektronischen Medien nicht inhärent; er muss vielmehr [...] künstlich behauptet werden. (S. 167f.)

»[W]er sich einbildet, Medienfreiheit werde sich von selbst einstellen, wenn nur jeder einzelne fleißig sende und empfange, geht einem Liberalismus auf dem Leim« (S. 170)

Enzensberger koppelt an die Medienfrage die Frage nach dem politischen System. Seine im Kontext der Studentenbewegung entwickelte Theorie verankert am Horizont das Ziel einer sozialistischen Gesellschaft. Vor dem Hintergrund dieses politischen Ziels knüpft er an die Öffnung der Medienproduktion für alle Mediennutzer bestimmte Bedingungen. Es gehe nicht darum, Belanglosigkeiten über die neuen Medien auszutauschen: »[D]ie Aussicht darauf, dass mit Hilfe der Medien in Zukunft jeder zum Produzenten werden kann, bliebe unpolitisch und borniert, sofern diese Produktion auf individuelle Bastelei hinausliefe« (S. 169f.). Beispielsweise wäre es nicht in Enzensbergers Sinn, dass, aus heutiger Perspektive, jeder Schminktipps auf YouTube hochladen kann. Vielmehr sollen sich die Beteiligten selbstständig organisieren, um gesellschaftsverändernde Macht zu erlangen. Enzensbergers Glaube daran, dass genau diese Zielsetzung auch auf ein gesellschaftliches Interesse antwortet, lässt sich aus der ›68-Bewegung‹ heraus verstehen: Um das Jahr 1968 herum kam es durch den Generationenkonflikt der Nachkriegsgeborenen mit ihren im nationalsozialistischen Deutschland sozialisierten Eltern zu gesellschaftlichen Spannungen, die ihre radikalsten Entladungen im ›deutschen Herbst‹, den Terrorakten der Roten Armee Fraktion (RAF) hatten. Studenten fanden sich in Gruppen zusammen, um von verschiedenen Ausgangspunkten aus die Gesellschaft zu verändern. Neben den verkrusteten politischen Strukturen und Hierarchien, die teils eine personelle Kontinuität aus dem Nazi-Regime förderten, wurde der Kapitalismus als ökonomisches System angegriffen. Alternative Geschäftsmodelle und Mediendistribution jenseits der etablierten Handelsstrukturen wurden erprobt. Manche dieser Modelle hatten eine kurze Laufzeit, andere, wie unabhängige Musiklabels oder der faire Handel, stellen heute ein wichtiges Standbein alternativer Konsumkultur dar.

»Eine sozialistische Bewegung hat [reale und legitime] Bedürfnisse nicht zu denunzieren, sondern ernst zu nehmen, zu erforschen und politisch produktiv zu machen« (S. 171)

Enzensberger wendet sich gegen die Manipulationsthese der Neuen Linken, die u.a. von der Voraussetzung ausgeht, dass der Massenkonsum falsche Bedürfnisse bei den Menschen erzeuge, um sie dann mit eigenen Mitteln zu befriedigen. Enzensberger setzt anders an. Er geht davon aus, dass die Bedürfnisse, die im Massenkonsum befriedigt werden, real und legitim sind. Erst wenn man diese Bedürfnisse analysiert hat, so Enzensberger, kann man sie »politisch produktiv« machen. In diesem Sinne kann die Beobachtung von Medien und Mediennutzungsverhalten dazu führen, etwas über die Menschen zu lernen, mit denen man politisch etwas bewegen möchte. Platt formuliert: Nicht der Student der Soziologie soll für den Arbeiter entscheiden, was für diesen am besten ist, sondern eine sozialistische Bewegung muss alle Beteiligten mit ihren individuellen Bedürfnissen akzeptieren. Erst durch die Akzeptanz ihrer Bedürfnisse, können die »Massen« für eine Kulturrevolution gewonnen werden:

Es ist vollkommen klar, daß die Bewußtseins-Industrie in den bestehenden Gesellschaftsformen keines der Bedürfnisse, von denen sie lebt und die sie deshalb anfachen muß, befriedigen kann, es sei denn in illusionären Spielformen. Es kommt aber nicht darauf an, ihre Versprechungen zu demolieren, sondern darauf, sie beim Wort zu nehmen und zu zeigen, daß sie nur kultur-revolutionär eingelöst werden können. Sozialisten und sozialistische Regierungen, die die Frustration der Massen verdoppeln, indem sie ihre Bedürfnisse zu falschen erklären, machen sich zu Komplizen eines Systems, das zu bekämpfen sie angetreten sind. (S. 173)

Die Verachtung der Massen und ihrer Bedürfnisse sieht Enzensberger demnach als schädlich, unabhängig davon, ob sie von Seiten der Bewußtseins-Industrie oder von Seiten der sozialistischen Revolutionäre kommt.

Losgelöst vom Zeitkontext der linken Studentenbewegung um 1968 zeigt dieser Ansatz auch ein gedankliches Potenzial für Konsum- und Mediennutzungsfragen heute. Enzensberger nennt selbst keine Beispiele, da es ihm auf die geänderte Grundhaltung ankommt. Folgende Beispiele aber lassen sich aus unserem heutigen Alltag ableiten: Ein schnelles Auto mag, gerade in Ländern mit Geschwindigkeitsbegrenzungen, ein unnötiges Konsumgut sein, befriedigt aber das Bedürfnis nach Geltung und Autonomie. Nagellack in der Trendfarbe der Saison mag völlig überflüssig sein, verspricht aber physische Attraktivität und das Gefühl, modisch auf Stand zu sein und damit gesellschaftliche Akzeptanz zu erlangen. Das Verständnis, das Enzensberger in diesem Zusammenhang für die menschlichen Bedürfnisse aufbringt, ist ein interessanter Perspektivwechsel: Statt diese Bedürfnisse zu belächeln oder abzulehnen und

paternalistisch bestimmte Lebensstile und Mediennutzungsformen als die einzig richtigen für alle Menschen durchsetzen zu wollen, spricht er sich dafür aus, sie »ernst zu nehmen, zu erforschen und politisch produktiv zu machen« (S. 171). Am Beispiel des Computerspiels kann man diesen Blickwechsel auch für medienpädagogische Fragen vollziehen: Es kommt nicht darauf an, Jugendlichen das Spielen von Ego-Shootern schlichtweg zu verbieten und die hinter ihrer Leidenschaft dafür stehenden Bedürfnisse für nichtig zu erklären, sondern genau zu bestimmen, welche Bedürfnisse das Spiel befriedigt und von da aus weiter zu überlegen, ob und wie diese Motivationen außerdem umgesetzt werden können: Geht es darum, Geschicklichkeit zu trainieren und sich mit anderen zu messen? Geht es darum, sich aus der frustrierenden Alltagswelt »wegzuspielen? Diese Bedürfnisse sollten nicht verurteilt, sondern ernst genommen werden.

»Im Übrigen lösen die Medien auch die alte Kategorie des Werks auf [...]«
(S. 184)

Das Werk, verstanden als etwas Immaterielles, das über das durch Medien Übermittelte hinaus geht, gibt es Enzensberger zufolge für die neuen Medien nicht mehr. Medien bringen statt eines Werks »Programme hervor«. Das hat einerseits Konsequenzen für den Status der Autorschaft, andererseits auch für das Programm der Medien selbst. Enzensberger behauptet, das Programm öffne sich »strukturell endlos auf seine eigenen Folgen hin« (S. 184). Das meint, dass das Programm nicht durch die einmalig umgesetzte Idee eines Autors bestimmt ist, sondern ein Selbstläufer wird: Ist eine Fernsehsendung beliebt, sprießen ähnliche Formate aus dem Boden. Der Autor, in der bürgerlichen Kultur eine zentrale Instanz, wird sich in Enzensbergers Modell einer sozialistischen Medienkultur selbst überflüssig machen (vgl. S. 185). Dabei versteht Enzensberger unter dem Begriff mehr als nur Schriftsteller, er bezeichnet damit insgesamt die Kunst- und Kulturschaffenden. Enzensberger vergleicht den Autor mit dem »Alphabetiseateur«, der »seine Aufgabe erst erfüllt hat, wenn er nicht mehr benötigt wird« (S. 185). Der Autor, von dessen Ideen und progressiver Kreativität die Kultur leben muss, solange sie nicht sozialistisch umgeformt ist, hat – im positiven Sinne – ausgedient, wenn erst alle Mitglieder der neuen Gesellschaft mündige Kulturbürger und Mediennutzer geworden sind. »Strategisch ist seine Rolle klar«, kommentiert Enzensberger mit Blick auf den Autor, der »Autor hat als Agent der Massen zu arbeiten. Gänzlich verschwinden kann er erst dann in ihnen, wenn sie selbst zu Autoren, den Autoren der Geschichte geworden sind« (S. 186).

Wirkung

Enzensbergers Text aus dem Jahr 1970 zählt inzwischen zu den ›Klassikern‹ der kritischen Medientheorie und wurde auch außerhalb von Deutschland rezipiert. Der französische Medientheoretiker Jean Baudrillard nimmt in seinem »Requiem für die Medien« von 1972 Bezug auf Enzensberger und kritisiert dessen Optimismus hinsichtlich der revolutionären Macht neuer Medien: »Das Denken Enzensbergers [...] gibt sich optimistisch und offensiv«, so Baudrillard (Baudrillard 1978, S. 88). Er hingegen bleibt skeptisch gegenüber den Massenmedien und ihren Möglichkeiten. Baudrillard argumentiert mit McLuhan, dass die Medien nicht egalitär nutzbare Strukturen schaffen, sondern dass bereits die Medien selbst in ihrer Struktur so organisiert sind, dass eine produktive Nutzung der Medien durch alle verunmöglich ist: »Nicht als Vehikel ihres Inhalts, sondern durch die Form und Operation selbst induzieren die Medien ein gesellschaftliches Verhältnis und dieses Verhältnis ist keines der Ausbeutung, sondern ein Verhältnis der Abstraktheit, der Abtrennung und Abschaffung des Tauschs« (ebd., S. 90). Baudrillard zufolge verbinden die Medien nicht Individuen miteinander, sondern trennen sie voneinander. Zu diesem Effekt des Mediengebrauchs gibt es für Baudrillard, im Gegensatz zu Enzensberger, keine Alternative.

Wenn Brecht und Enzensberger behaupten, die Verwandlung der Medien in ein wirkliches Kommunikationsmedium sei technisch überhaupt kein Problem [...], dann ist das in der Tat [...] so zu verstehen, dass das überhaupt kein technisches Problem ist, denn die Ideologie der Medien liegt auf der Ebene ihrer *Form*, auf der Ebene der von ihnen insituierten Abtrennung, die eine *gesellschaftliche* Teilung ist. (Baudrillard 1978, S. 93f.; Herv. i. O.)

Laut Baudrillard sind Massenmedien per se so formiert, dass sie die Kommunikation zwischen Menschen geradezu verhindern: »Die Massenmedien sind dadurch charakterisiert, dass sie anti-mediatorisch sind, [...], dadurch, dass sie Nicht-Kommunikation fabrizieren« (ebd., S. 91).

Literatur

- Baudrillard, Jean [1972] 1978: »Requiem für die Medien.« In: Ders.: *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. Berlin, S. 83-118.
Enzensberger, Hans Magnus 1970: »Baukasten zu einer Theorie der Medien.« In: *Kursbuch 20/1970*, S. 159-186.

Aufgaben

1. Ordnen Sie die folgenden Begriffe, die Enzensberger verwendet, in einer Tabelle unter die Überschriften »Repressiver Mediengebrauch« und »Emanzipatorischer Mediengebrauch« ein:

Mobilisierung der Massen; Kontrolle durch Eigentümer oder Bürokraten; Zentral gesteuertes Programm; Politischer Lernprozeß; Produktion durch Spezialisten; Ein Sender, viele Empfänger; Immobilisierung isolierter Individuen; Jeder Empfänger ein potentieller Sender; Kollektive Produktion; Gesellschaftliche Kontrolle durch Selbstorganisation; Dezentralisierte Programme; Passive Konsumtenthaltung; Entpolitisierungsprozeß; Interaktion der Teilnehmer, Feedback.

Die Lösung kann in Enzensbergers *Baukasten zu einer Theorie der Medien* eingesehen werden (S. 173).

Repressiver Mediengebrauch	Emanzipatorischer Mediengebrauch

2. In einem Textauszug des Baukastens geht Enzensberger auf die Unmöglichkeit ein, Kommunikationssysteme unter totale Kontrolle zu bringen. Das Schreckbild einer monolithischen Bewusstseins-Industrie aus George Orwells Roman *1984* zeuge von einem Verständnis der Medien, das undialektisch und obsolet sei.

Die Möglichkeit einer totalen Kontrolle solcher Systeme durch eine zentrale Instanz gehört nicht der Zukunft sondern der Vergangenheit an. [...] Die Überwachung aller Telefongespräche setzt zum Beispiel einen Apparat voraus, der um eine Größenordnung umfangreicher und komplizierter sein müßte als der des vorhandenen Fernmeldewesens. Eine Zensurinstanz, die ihre Arbeit extensiv betriebe, geriete notwendig zum größten Industriezweig der Gesellschaft. (S. 161f.)

Nehmen Sie Stellung zu dieser Passage, indem Sie aktuelle Diskussionen um Datenspeicherung und Überwachungssysteme mit einbeziehen.

MEDIENARCHÄOLOGIE

Friedrich A. Kittler: Grammophon Film Typewriter (1986)

Kontext

Friedrich A. Kittler (1943-2011) gehört zu den ebenso originellen wie einflussreichen Denkern der jüngeren deutschen Geistesgeschichte. Er war, nachdem er unter schwierigen Umständen 1984 habilitiert wurde, zunächst Professor für Neugermanistik an der Ruhr-Universität Bochum, um dann auf den Lehrstuhl für ›Ästhetik und Geschichte der Medien‹ an die Berliner Humboldt-Universität zu wechseln. Trotz solcher akademischer Ehren ist das Werk des 2011 verstorbenen Autors aber immer auch umstritten gewesen und ist es bis heute. Dabei lassen sich zwei Säulen von Kittlers Forschung und Theoriebildung, die sich erst der germanistischen Literaturwissenschaft, dann der Medienwissenschaft und zuletzt dem antiken Griechenland zuwenden, unterscheiden: Zum einen engagiert sich Kittler für den Import der französischen Theorien des sog. Strukturalismus und Poststrukturalismus, d.h. er schließt in seiner Arbeit an die Schriften Jacques Derridas, Michel Foucaults und vor allem Jacques Lacans an. Diese und andere Pariser Intellektuelle hatten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer Neuorientierung des Denkens angesetzt, die heute auch unter dem Begriff des *Linguistic Turns* verhandelt wird. Im Vordergrund steht hier, kurz und vereinfacht gesagt, die Einsicht, dass die Sprache nicht einfach

ein Werkzeug, sondern die unhintergehbare Bedingung des Denkens und Da-seins ist. Zum anderen greift Kittler auf die medienwissenschaftlichen Studien Marshall McLuhans, Claude E. Shannons Informationstheorie, die Kybernetik und Alan Turings Maschinenmodell zurück, um die Sprach- und Diskurstheo-rien der Franzosen medienwissenschaftlich zu unterfüttern und medientechnisch zu wenden. Diese und weitere Impulse (Heidegger, Hegel) spitzt Kittler zu seiner ›Medienarchäologie‹ zu, die, seit der Übersetzung der Bücher Kittlers, auch international an Bedeutung gewinnt, sowie als »Initialzündung des *medial turn* in Deutschland gesehen werden kann« (Mersch 2006, S. 189; Herv. i. O.).

Darin fällt der Autor nicht nur durch einen eigenständigen Denkansatz, sondern auch eine ebenso provozierende wie polemische Schreibweise auf. Beides soll, formuliert es ein Buchtitel Kittlers, einer *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften* Vorschub leisten, d.h. die herkömmlichen Sinnfragen und -stiftungen z.B. der Hermeneutik oder Historiographie auf die Analyse der Datenverarbeitungssysteme und -mechanismen hin verschieben – es sollen nicht mehr die Imaginationen der ersteren, sondern die »Blaupausen und Schaltpläne selber, ob sie nun Buchdruckerpressen oder Elektronenrechner befehligen« (S. 5) zu Wort kommen. So gesehen, ist es dann entscheidend, pointiert der Autor, Medien als »anthropologische Aprioris« (S. 167) zu bestimmen, d.h. von einer Vorgängigkeit der Medien vor aller menschlichen Existenz und Praxis auszugehen: Die Nachrichtentechniken sind nicht »auf die Menschen rückführbar [...], weil sie selber, sehr umgekehrt, die Menschen gemacht haben« (S. 306). Das im Folgenden näher vorgestellte Buch erschien 1986 und buchstäblich diese These facettenreich aus. Darin gehört es, neben Kittlers Habilitationsschrift *Aufschreibesysteme 1800/1900*, zu den Hauptwerken der medienwissenschaftlichen Arbeit dieses Autors.

Ausgangspunkt

›Medien bestimmen unsere Lage, die (trotzdem oder deshalb) eine Beschreibung verdient‹ (S. 3). Davon geht Kittler aus. »Unsere« Lage, folgt daraus, bestimmen wir – die Menschen – also nicht selbst. Vielmehr werden wir durch sie bestimmt. So können wir den zitierten Satz lesen. Aber, ließe sich hier einwenden, zeichnen sich die Menschen (oder zeichnen wir uns) nicht gerade durch ihre (unsere) Fähigkeit zum Selbstbewusstsein und zur Selbstbestim-mung aus? Nicht, wenn man genau hinschaut bzw. anerkennt, dass wir in einer Welt leben, die niemals frei von Medien ist. Schon im Mutterleib hört das Kind die Sprache seiner Eltern und wird bereits vor der Geburt in seinem Namen identifizierbar. Seine »Lage« ist also schon hier weit entfernt von der Möglichkeit, sich selbst zu bestimmen oder bewusst zu entscheiden. Dabei sind dies nicht Kittlers Beispiele. Doch illustrieren sie konzis seinen Befund, dass nicht wir die Lage der Medien bestimmen, sondern diese uns. So, schreibt

Kittler, »vergeht das Phantasma vom Menschen als Medienerfinder. Und die Lage wird erkennbar« (S. 5f). Darin zeigt sich einerseits, dass es »von den Leuten immer nur das gibt, was Medien speichern und weitergeben können« (ebd.). Was wir also von uns und der Welt wissen, beruht nicht auf einer reinen Erkennbarkeit der Subjekte oder Objekte, sondern ist immer schon medial vermittelt: »Medien ›definieren, was wirklich ist‹« (S. 10). So zitiert Kittler den Kollegen Norbert Bolz. Mithin »zählen nicht die Botschaften oder Inhalte, mit denen Nachrichtentechniken sogenannte Seelen [...] ausstaffieren, sondern (streng nach McLuhan) einzig ihre Schaltungen, dieser Schematismus von Wahrnehmbarkeit überhaupt« (S. 5). Andererseits gehorcht die Welt als eine solche einer Logik der Eskalation, in der, wie Kittler an anderer Stelle anmerkt, die Techniken »ohne Referenz auf den oder die Menschen [...] einander überholt« (Kittler 1993, S. 178) haben. Medien werden demnach nicht von der Gesellschaft reguliert, sondern folgen einer Eigendynamik, die sich allein aus der Entwicklung der Technik ergibt. Auf diese hat der Mensch nur insoweit Zugriff, als er darin zu spät kommt: Gewöhnt er sich an eine technische Errungenschaft bzw. lernt, mit ihr umzugehen, ist andernorts der nächste Schritt bereits in Vorbereitung oder schon getan.

Dabei sollten Kittlers Ausführungen nicht als platter Antihumanismus missverstanden werden. Es geht dem Autor nicht darum, den Menschen schlicht im Kosmos seiner Medien verschwinden oder ihn durch diese ersetzt zu sehen. Worum es Kittler aber geht, ist das Phantasma des Menschen als uneingeschränkt selbstbewusstes, aufgeklärtes und seine Errungenschaften kontrollierendes Subjekt zu durchqueren. So dreht er den Spieß zunächst einmal um, um zu zeigen, inwiefern und wie sehr die Menschen »Untertanen« (S. 167) in der Medienlandschaft sind, die sie zu beherrschen glauben.

Eine weitere Provokation, die Kittler seinen Lesern zumutet, ist sein Gedanke, dass der Krieg als ›Vater‹ aller übertragungstechnischen Innovationen zu bezeichnen ist. Dabei verweist er auf eine Aussage Adolf Hitlers, wenn er schreibt, dass »[s]chon 1945, im halbverkohlten Schreibmaschinenprotokoll der letzten OKW-Lagen, [...] der Krieg der Vater aller Dinge [hieß]: Er habe (sehr frei nach Heraklit) die meisten technischen Erfindungen gemacht« (S. 6). Zur »Lage« gehöre demnach ebenfalls, dass das Projekt der Entwicklung von Medien ein wesentlich rüstungstechnisches und zivile Mediennutzung damit korrekterweise als »Missbrauch von Heeresgerät« (ebd., S. 149) zu bezeichnen sei.

Methode

Um dies nun zu erweisen, wendet sich Kittler in *Grammophon – Film – Typewriter* dem Medienumbruch um 1900, d.h. jener Zeit zu, in der sich die Medienlandschaft des Buchs und Buchdrucks durch neue Medien signifikant

verändert. Dabei greift der Autor auf die in seinem Buchtitel genannten Medien zurück: 1877 meldet Thomas Alva Edison seinen Phonographen zum Patent an, 1895 führen die Brüder Auguste und Louis Lumière ihren *Cinématographe* erstmals einem öffentlichen Publikum vor und mit der Remington 2, die 1878 auf dem Markt kommt, wird die Schreibmaschine zum selbstverständlichen Mittelpunkt aller Schreibstuben und -säle. Damit hat, so Kittler, die »Medienrevolution von 1880 [...] den Möglichkeitsgrund für Theorien und Praktiken gelegt, die Information nicht mehr mit Geist verwechseln. Anstelle des Denkens ist die Schaltalgebra getreten, anstelle des Bewusstseins ein Unbewusstes« (S. 30). Sowie: »Mit der technischen Ausdifferenzierung von Optik, Akustik und Schrift, wie sie um 1880 Gutenbergs Speichermonopol sprengte, ist der sogenannte Mensch machbar geworden. Sein Wesen läuft über zu Apparaturen« (S. 29).

Wie aber passt das alles zusammen bzw. lässt es sich miteinander verbinden? Dazu gibt das Stichwort des ›Unbewussten‹, das Kittler oben nutzt, einen ersten Hinweis. Denn der Autor bezieht sich in seinem theoretischen Ansatz und seiner Methode auf die strukturelle Psychoanalyse Lacans. Diese entwickelt in ihrer ›Rückkehr zu Freud‹ (Lacan) ein Modell, um die Situation des begehrenden Subjekts anhand dreier Register zu beschreiben. Es sind dies die Register des Realen, des Symbolischen und des Imaginären. Dabei meint das Register des Realen jedoch nicht die Realität, sondern jene Urverdrängung oder jenen unheimlichen Rest, der das Unbewusste in seinem Kern zwar ist, der sich aber, mag die Analyse oder *Talking Cure* (Freud) eines Subjekts auch noch so sehr forschreiten, niemals erfassen lässt. Insofern ist das Reale ein Unmögliches. Das Symbolische ist dann das Feld des Begehrens, auf dem das Subjekt des Unbewussten sich auf seiner Suche nach Erfüllung von einer Station zur nächsten handelt. Dabei ist das Unbewusste für Lacan »wie eine Sprache [strukturiert]« (Lacan 1987, S. 26; Herv. i. O.), was zugleich heißt, dass das Symbolische der Raum der Sprache ist. Hier stützt sich Lacan u.a. auf Ferdinand de Saussures strukturelle Linguistik, d.h. ein Konzept, das Sprache als differentielles Netz von Signifikanten und Signifikaten begreift – als Subjekt des Signifikanten ist das Individuum in eine Textur und Bewegung eingebettet, die ihm immer schon vorausgeht und zuvorkommt. Das Imaginäre schließlich ist der Ort, an dem das Subjekt sich ein Bild von sich selbst macht, in dem es sich jedoch verkennt. Lacans Beispiel dazu ist der Moment, da sich das Kleinkind (6. bis 18. Lebensmonat) erstmals im Spiegel sieht. Lacan nennt dies das »Spiegelstadium« (Lacan 1986, S. 61). Dabei steht die Freude, die das Kind über sein Bild im Spiegel empfindet und verrät, in keinem Verhältnis zu seiner tatsächlichen Hilflosigkeit. Somit erliegt das Subjekt in seinem Selbstbild einer fundamentalen Illusion: Obwohl es sich vollkommen und allmächtig wähnt, ist es doch mit dem Mangel seiner Ohnmacht behaftet.

Kittler greift nun Lacans Trias auf, d.h. er erweitert sie für seine Zwecke und macht sie darin zur Grundlage der Analyse jener Medien und ihrer Diskurse, die er im Blick hat: »[D]er Strukturalismus als Theorie buchstabiert nur nach, was seit der Jahrhundertwende [um 1900] an Daten über die Nachrichtenkanäle läuft« (S. 28). Diesbezüglich ordnet der Autor dann jedem Register der Lacanschen Topologie ein Medium zu: das Grammophon dem Realen, den Film dem Imaginären, die Schreibmaschine (Typewriter) dem Symbolischen. Aus dieser Perspektive versteht Kittler sein Buch dann als eine »Erzählung«, die andere »Erzählungen« – nämlich solche über Medien – versammelt und auswertet: »Es [das Buch] sammelt, kommentiert und verschaltet Stellen und Texte, in denen sich die Neuheit technischer Medien dem alten Buchpapier eingeschrieben hat« (S. 4; alle Zitate). Schauen wir uns das jetzt genauer und der Reihe nach an.

Grammophon

Das Grammophon/der Phonograph »hält«, so Kittler,

fest, was Kehlköpfe vor jeder Zeichenordnung und allen Wortbedeutungen an Geräusch auswerfen. Um Lust zu haben, müssen Freuds Patienten nicht mehr das Gute der Philosophie wollen. Sie dürfen einfach Blabla sagen. Also hat das Reale – zumal in der talking cure namens Psychoanalyse – den Status von Phonographie. (S. 29)

Der Begriff der *Talking Cure* bezeichnet das Verfahren der Psychoanalyse als Sprechkur, d.h., so beschreibt es Sigmund Freud in seinen »Ratschläge[n] für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung«, als Ermunterung des ›Patienten‹ durch den Analytiker, »ohne Kritik und Auswahl alles zu erzählen, was ihm einfällt« (Freud 1999, S. 377). Es kommt also zunächst nicht auf irgendwelche Sinnstiftungen – das »Gute der Philosophie« – an, sondern darauf, der Sprache und dem sprechenden Subjekt freien Lauf zu lassen. In diesem Sinne dürfen, mit Kittler, Freuds Patienten »Blabla« sagen. Darin führen sie die Sprache an ihre Grenze, d.h. bis in den Raum des Nicht-Sprachlichen, des bloßen Geräuschs hinein. Auch dies noch aufzuzeichnen und zu speichern, gelingt nun erstmals mit der Phonographie, insofern sie über alle bisherigen Speichertechniken hinausreicht: Das Buch oder die Bibliothek speichern zwar Worte, Sätze und Wissen, nicht aber Stimmlagen, Laute oder Schreie als das, was »vor jeder Zeichenordnung und allen Wortbedeutungen« da ist. Real ist das dann nicht zuletzt – und ganz im Sinne Lacans – als Unheimliches: Jede und jeder kennt das Befremden beim Hören einer Aufzeichnung der eigenen Stimme. Doch geht Kittler noch darüber hinaus, wenn er auf Rainer Maria Rilkes Text »Ur-Geräusch« aufmerksam macht. Dieser entwirft die Phantasie des Zusammentreffens einer Phonographennadel mit dem menschlichen Schädel-

knochen: Welches Geräusch, fragt der Text, würde wohl hörbar, wenn man eine solche Nadel über die gezackte Naht führt, welche die Schädelknochen miteinander verbindet? Kittler:

Die um ihren Schellack betrogene Phonographennadel produzierte Töne, die nicht ‚aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammen‘, sondern absolute Übertragung [...] sind. Damit aber feiert ein Schriftsteller das genaue Gegenteil seines eigenen Mediums – weißes Rauschen, wie keine Schrift es speichern kann. (S. 72).

Die Medientechnik des Phonographen erfasst Unerhörtes, da sie den Menschen direkt – ohne vermittelnde Instanzen – verschaltet und hörbar macht. Darin lässt sie ertönen, was Menschen und allen Medien zugrunde liegt, was aber bislang verdrängt bzw. durch die »Zeichenordnung und [...] Wortbedeutungen« verschleiert wurde: »weißes Rauschen«: »[D]as unmögliche Reale findet statt« (S. 74) auch insofern, als der Phonograph kein Bild dessen gibt, was er aufzeichnet, d.h. sich der verführerischen Kraft des Imaginären entzieht. In diesem Sinne weist der Film, das zweite der von Kittler untersuchten Medien, jetzt in eine ganz andere Richtung.

Film

»Das Imaginäre dagegen«, so Kittler im Anschluss an Lacan,

entsteht als Spiegelphantom eines Körpers, der motorisch vollkommener scheint als der eigene des Kleinkindes. [...] Damit implementiert das Imaginäre genau die optischen Illusionen, deren Erforschung auch an der Wiege des Kinos stand. Einem zerstückelten oder (im Fall der Filmaufnahme) zerhackten Körper tritt die illusionäre Kontinuität von Spiegel- oder Filmaufnahme gegenüber. (S. 28)

Das Spiegelstadium, dessen Theorie der Psychoanalytiker Lacan Mitte der 1930er Jahre entwirft, zeigt das Subjekt im Zustand der Selbstäuschung: Obwohl das Kleinkind, würde man es dem Schoß der Familie entreißen, vollkommen hilflos wäre, antizipiert es in seinem Spiegelbild doch die Stärke und das Selbstbewusstsein des Erwachsenen. So verkennt es nicht nur seine faktische Ohnmacht, sondern schafft auch die Illusion – das Selbstbild – dem es lebenslang anhängt. Im Zentrum dieses Imaginären steht mithin die Macht und Faszination des Bildes auch insofern, als sich im Spiegelstadium das Körperbild ausprägt. Da sich das Kleinkind im Spiegel erkennt, kann es die Teile/Glieder seines Körpers in eine Ordnung bringen, d.h. den zuvor nur zerstückelt wahrnehmbaren Körper in eine Gestalt und Ganzheit überführen.

Ähnliches setzt nun, führt Kittler aus, der Film in Szene: »Erst der Film speichert jene bewegten Doppelgänger, in denen Menschen im Unterschied zu

anderen Primaten ihren Körper (v)erkennen können. Also hat das Imaginäre den Status von Kino« (S. 29). Im Kino gibt sich das Publikum einer Illusion hin, welche die Realität übersteigt: »Filme, heißt das, sind wirklicher als die Wirklichkeit und ihre sogenannten Reproduktionen in Wahrheit Produktio nen« (S. 219): Der Film – und sei er noch so dokumentarisch – bildet, wie schon die Fotografie, die Realität nicht ab, sondern ermöglicht die Flucht aus dieser bzw. erzählt Geschichten. Damit etabliert sich das neue Medium als scharfe Konkurrenz zur Dichtung, aus der, merkt Kittler spöttisch an, »um 1880 Literatur [wird]« (S. 27). Denn da das Imaginäre im Film »machtvoller ist, als es »je in Büchern« (S. 231) hat sein können, zeigt das Medium der Dichtung ihre Grenzen auf bzw. nötigt deren Produzenten zu einer Neuorientierung im Zeichen des Films. Das ist die Geburt einer Avantgarde – Kittler weist z.B. auf Kurt Pinthus' *Kinobuch* hin –, die sich nicht länger auf die Wunder der Einbildungskraft oder eine sensible Seele beruft. Vielmehr legt sie »filmgerechte Texte« (S. 233) vor bzw. praktiziert einen, mit Alfred Döblin, »Kinostil.

In diesen Hinsichten vervollständigt das Publikum die zerstückelten Bilder des Zelluloidstreifens sowie deren Schnitt zu einer imaginären Ganzheit. Dabei, hier bezieht sich Kittler auf den Psychologen Hugo Münsterberg, spielt der Film durch, »was ›Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Imagination und Emotion‹ als unbewusste Akte leisten. Zum erstenmal in der Kunstweltgeschichte implementiert ein Medium den neurologischen Datenfluss selber« (S. 240). Darin sendet, fährt Kittler fort, der Film seinen Zuschauern »deren eigenen Wahrnehmungsprozess – und das in einer Präzision, die sonst nur dem Experiment zugänglich ist, also weder dem Bewusstsein noch der Sprache« (ebd.): Was Menschen können, ist so nicht mehr nur Sache der Menschen; nicht sie experimentieren, sondern sind Teil eines Experiments. Somit werden sie aus ihrer Selbstherlichkeit gerissen: Im Kino entpuppt sich das »Imaginäre [...], vormals Traum aus und von Seelentiefen«, als »schlichter optischer Trick« (S. 248). Dennoch – als Medium, das die Verführungs kraft des Bildes gekonnt inszeniert, bleibt der Film die »große Medieneigenreklame« (S. 269).

Type writer

»Erst die Schreibmaschine«, wendet sich Kittler dem dritten Medium seiner Studie zu, »liefert eine Schrift, die Selektion aus dem abgezählten und geordnetem Vorrat ihrer Tastatur ist. [...] Im Gegensatz zum Fluss der Handschrift treten diskrete, durch Spatien (Zwischenräume) abgetrennte Elemente nebeneinander. Also hat das Symbolische den Status von Blockschrift« (S. 29). Für Lacan ist das Symbolische der Raum der Sprache, die, kann man sagen, schon mit Gutenbergs Buchdruck zur Maschine übergegangen war. Die Leser jedoch sehen das vorerst – jedenfalls solange das Buch sein Speichermonopol behält – anders. In ihren Augen, schreibt Kittler, gelingt es den Dichtern »Stimmen

oder Handschriften einer Seele unmerklich in Gutenbergiana zu verwandeln« (S. 19), d.h. die Druckschrift mit »Sinnlichkeit und Erinnerung« (S. 20) aufzuladen. Darin gilt das Buch als Verlängerung der Handschrift und alles Lesen ist folglich auf der Suche nach dem tieferen Sinn oder einer ebensolchen Bedeutung dieser Buchstaben, während sich das Schreiben als deren authentische Herstellung begreift.

Mit der Schreibmaschine, die »Alteuropas einzige Speichertechnik« unwiderruflich »mechanisiert« (S. 25), ändert sich dieses Setting sowie dessen Wahrnehmung gründlich: »Schreibmaschinen speichern kein Individuum, ihre Buchstaben übermitteln kein Jenseits, das perfekte Alphabeten dann als Bedeutung halluzinieren können« (S. 27). Folgen wir Kittler, hat dies der Philosoph Martin Heidegger genau erkannt, wenn er schreibt: »Das maschinelle Schreiben nimmt der Hand im Bereich des geschriebenen Wortes den Rang und degradiert das Wort zu einem Verkehrsmittel. [...] In der Maschinenschrift sehen alle Menschen gleich aus.« Darin »liegt der Einbruch des Mechanismus in den Bereich des Wortes« (S. 291; beide Zitate). Hinsichtlich einer Massenproduktion von Texten, die sich endgültig erst mit der Schreibmaschine durchsetzt, verliert die Handschrift auch als Imagination derselben im Rahmen der ›Gutenberg-Galaxis‹ (McLuhan) ihre Bedeutung. Die Maschinenschrift macht alle Menschen gleich, da die Produktion von Texten nicht länger auf die Besonderheit oder besondere Begabung eines Individuums rückführbar ist. In der Folge müssen Schriften als Verkehrsmittel vor allem entziffert und gelesen, nicht aber mehr mühevoll auf ihr angebliches »Jenseits« – ihren besonderen Sinn – hin interpretiert werden. Zugleich, stellt Kittler fest, betrifft diese Mechanisierung als Demokratisierung des Wortes vor allem Frauen; ein Heer von Sekretärinnen als Spezialistinnen des neuen Mediums macht deutlich, dass nun »Frauen [...] die Alleinherrschaft über die Textverarbeitung antreten« (S. 288).

Doch lässt sich im Hinweis auf die Schreibmaschine noch mehr zeigen, da diese Maschine auf eine andere verweist. Dies, insofern die Schreibmaschine kein flüssiges Schriftbild, sondern diskrete, d.h. voneinander unterschiedene, durch Spatien getrennte, Zeichen liefert. Damit entspricht eine solche »Blockschrift« nicht nur Lacans Symbolischem als differentieller Ordnung von Signifikanten und Signifikaten (jedes Zeichen lässt sich nur im Unterschied zu den anderen bestimmen), sondern ermöglicht auch die Reduktion dieser Ordnung auf deren Essenz: »Alles«, womit es nun diese neue Maschine »zu tun hat, ist ein Papierband, das zugleich ihr Programm und ihr Datenmaterial, ihren Input und ihren Output darstellt. Auf dieses eindimensionale Band hat Turing die übliche Schreibmaschinenseite abgemagert« (S. 32). Indem also, deutet Kittler das Fazit seines Buches in dessen Einleitung bereits an, die Turing-Maschine die vielen Zeichen der Schreibmaschine auf ein Zeichen und dessen Abwesenheit – »i und o« (ebd.) – verkürzt, läuft heute das

Medienzeitalter [...] wie Turings Papierband. Von der Remington über die Turing-Maschine zur Mikroelektronik, von der Mechanisierung über die Automatisierung zur Implementierung einer Schrift, die Ziffer und nicht Sinn ist – ein Jahrhundert hat genügt, um das uralte Speichermonopol von Schrift in eine Allmacht von Schaltkreisen zu überführen. (S. 33)

»Missbrauch von Heeresgerät«

Die provokante These, dass »Unterhaltungsindustrie«, d.h. zivile Mediennutzung, »in jedem Wortsinn Missbrauch von Heeresgerät ist« (S. 149), prägt Kittler in Hinsicht zunächst auf das Radio. Dieses – Hörfunk – entwickelt sich aus der Funktechnik, deren enorme Bedeutung erstmals der I. Weltkrieg erweist. Indem der Funk die schnelle Weitergabe und Verbreitung von Informationen gestattet sowie von Kabelleitungen unabhängig ist, passt er sehr gut zu den neuen Waffen – etwa: Flugzeuge, U-Boote –, die während dieses Krieges zum Einsatz kommen. So steigt die Anzahl der Funker nicht nur sprunghaft an, sondern wird auch die Entwicklung der Technik bis hin zu ersten Radioversuchssendungen vorangetrieben. Die Niederlage des Kaiserreichs im Jahr 1918 »demobilisierte« nun zwar die »Funker des kaiserlich deutschen Heeres, aber nicht ihren Gerätelpark« (S. 150). Im Gegenteil: Ein Teil der aus dem Krieg heimgekehrten Funker schließt sich den revolutionären Soldatenräten an und stellt seine Funkgeräte deren Zwecken zur Verfügung. Dieser, wie es später von Seiten der Radioverantwortlichen heißen wird, ›Funkerspuk‹ sorgt dann dafür, dass das neue Medium Radio in der Weimarer Republik von Anfang an staatlich überwacht und reglementiert wird: Einen weiteren »Missbrauch von Heeresgerät« sollte es nicht geben.

Für Kittler ist diese Episode ein Indiz für die hervorragende Bedeutung, die das Militär für die Erfindung und Entwicklung von Medientechniken hat. Ein weiteres Beispiel dazu, das der Autor in *Grammophon – Film – Typewriter* anführt, ist der Brief des Generals Erich Ludendorff, der den Film als hervorragendes Propagandamittel empfiehlt, und der so auf dem »Befehlsweg zur Gründung der UFA [führte]« (S. 197). In einem späteren Aufsatz bringt Kittler diese Sichtweise auf Medien noch einmal wie folgt auf den Punkt:

Vater aller übertragungstechnischen Innovationen aber war der Krieg. In einer strategischen Kette von Eskalationen entstand der Telegraph, um die Geschwindigkeit von Botenposten zu überbieten, der Funk, um die Verletzlichkeit von Unterseekabeln zu unterlaufen, und der Computer, um die ebenso geheimen wie abhörbaren Funksprüche zu entschlüsseln. (Kittler 1999)

So wird die Mediengeschichte als Kette einer steten Mobilmachung (Eskalation) lesbar, in der es im Wesentlichen darauf ankommt, Innovationen der ›anderen Seite‹ entweder auszugleichen oder zu überbieten.

Literatur

- Freud, Sigmund [1912] 1999: »Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung.« In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. VIII. Frankfurt a. M., S. 375-387.
- Kittler, Friedrich 1999: »Von der Implementierung des Wissens. Versuch einer Theorie der Hardware.« Unter: <http://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9902/msg00015.html> (20.07.2016).
- Kittler, Friedrich 1993: »Geschichte der Kommunikationsmedien.« In: Jörg Huber/Alois Martin Müller (Hg.): *Raum und Verfahren* 2. Basel, Frankfurt a.M., S. 169-188.
- Kittler, Friedrich 1986: *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin.
- Lacan, Jacques [1973] 1987: *Das Seminar Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Weinheim, Berlin.
- Lacan, Jacques [1966] 1986: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.« In: Ders.: *Schriften*. Bd. I. Weinheim, Berlin, S. 61-70.
- Mersch, Dieter 2006: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg.

Aufgaben

1. Diskutieren sie Kittlers These, dass die Menschen lediglich »Untertanen« ihrer Medien sind bzw. Medien »unsere Lage« immer schon »bestimmen« (S. 3). Werfen sie dazu auch einen Blick in Max Horkheimers/Theodor W. Adornos Text zur *Kulturindustrie* (im vorliegenden Buch S. 170-178). Zeigen Sie Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Standpunkte auf. Beurteilen Sie, welches Modell sich besser zur Beschreibung aktueller Medienverhältnisse eignet (etwa: *Social Media*, TV, Radio).
2. Informieren Sie sich anhand der »Kinodebatte« (S. 73-76 im vorliegenden Buch) über die Diskussion um das Medium Film in seinen Anfängen. Filme aus dieser Epoche (etwa solche der Gebrüder Lumière) finden Sie bei YouTube. Lesen Sie dann das expressionistische Gedicht *Weltende* von Jakob van Hoddis. Beurteilen Sie vor diesem Hintergrund, inwiefern sich Kittlers These untermauern lässt, dass die Literatur im Angesicht des Kinos zu neuen, »avantgardistischen« Schreibweisen findet.

Jakob van Hoddis: Weltende (1911)

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In alle Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehen entzwei
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

(Jakob van Hoddis: *Dichtungen und Briefe*. Zürich 1987, S. 15.)

3. Schauen Sie sich einen frühen Stummfilm – z.B. Georges Méliès *Le Voyage dans la Lune* (1902) – an. Entwerfen Sie selbst ein expressionistisches Gedicht, das Bezug zur Ästhetik des Stummfilms nimmt.
4. Kittlers These des »Missbrauch[s] von Heeresgerät« (S. 149) ist in der Medienwissenschaft umstritten. Diskutieren Sie diese These im Rahmen einer Podiumsdiskussion: Sammeln Sie dazu zunächst Argumente für unterschiedliche Positionen und beziehen sie dabei auch die andere These Kittlers ein, nach der Medien und deren Entwicklungen nicht auf Menschen oder ihre Organisationen »rückführbar« sind.