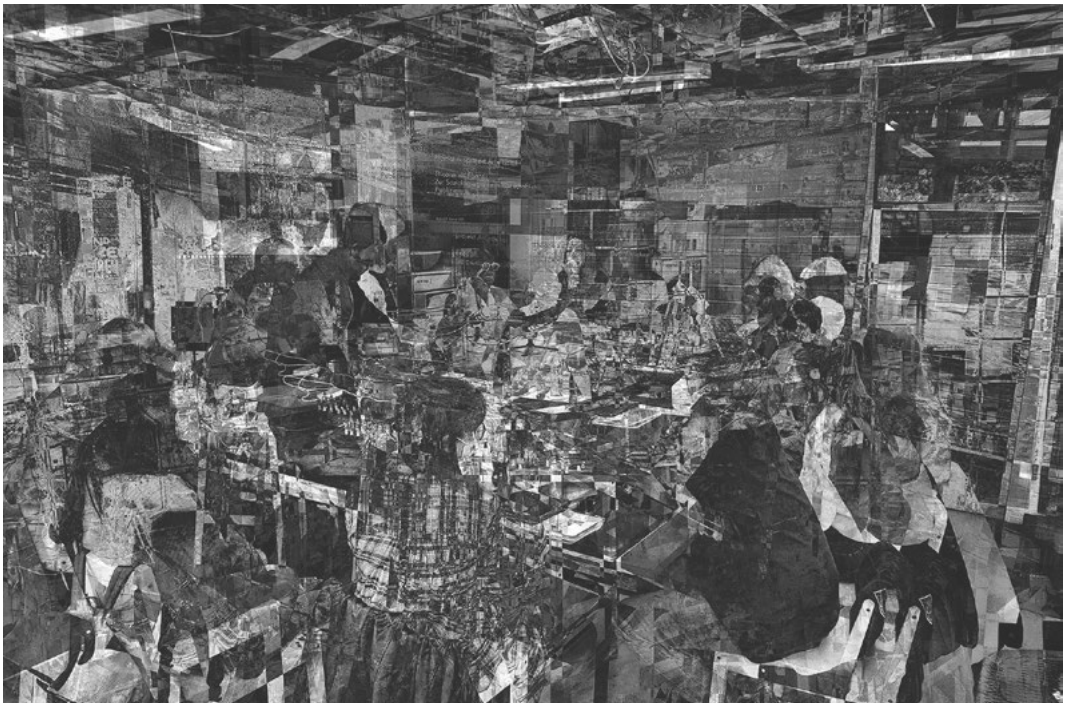


Medienpraxis und Lehre (Teil II)



Abstraktion eines Medienästhetik-Labors via 3D-LIDAR-Scan (Visualisierung: Andreas Sieß, 2024, Orig. in Farbe)

An dieser Stelle setzen wir die Debatte um das Verhältnis von Medienpraxis und medienwissenschaftlicher Lehre fort, die in der ZfM Nr. 29 (2/2023) mit zwei Beiträgen zur ‚gepflegten Medienpraxis‘ (von Johannes Paßmann und Florian Sprenger) sowie zur Empirie und Exploration einer Medienpraxislehre in der Medienwissenschaft (von Paul Heinicker u. a.) begonnen worden ist. Bei der vorliegenden Debattenfortsetzung geht es um eine Bestimmung medienpraktischer Verfahren, um deren konzeptionellen Hintergrund und um deren theoriegeschichtliche Einordnung. Unter dem Begriff der ‚ästhetischen Medienpraxis‘ konturiert Oliver Ruf dazu subjektive Erfahrungsdimensionen, Wissensformen und Techniken der Medienhandhabung bzw. des Mediengebrauchs, die eine Szene der Medienproduktion hervorbringen können. Beispielhaft steht dabei eine ästhetische Filmpraxis im Mittelpunkt. Als Ausblick plädiert der Autor für einen spezifischen Ort der Medienpraxis in der Lehre, der es möglich macht, an einer eigenen medienwissenschaftlichen Identität zu arbeiten.

ÄSTHETISCHE MEDIENPRAXIS

von OLIVER RUF

In den Notizen zu seiner in den Jahren 1978–1980 am Collège de France gehaltenen Vorlesung, die unter dem Titel *Die Vorbereitung des Romans (La préparation du roman)* erschienen ist, blickt Roland Barthes auf seine eigene Praxis zurück.¹ Praxis bedeutet hier zwar zunächst die Produktion eines Textes, umfasst jedoch auch die dafür notwendigen Instrumentarien und Rahmenbedingungen, die dazu führen, dass überhaupt *etwas* entstehen kann: «Es muss eben nur noch einmal gesagt und in ein anderes Medium übertragen werden».² Barthes wählt zur Darlegung seiner eigenen Produktionsreflexion den Bezug zu dem, was er «das Technische» nennt und was hier als «das Ästhetische» erscheint. Das Ästhetische führt ihn zurück zum eigentlichen Prozess der Praxis, der mit einer Reihe von Fragen verbunden ist: Wann kann etwas beginnen bzw. wie beginnt es? Wie muss ein Plan aussehen, damit dieses Etwas funktioniert? Wie kann ein solcher Plan eingehalten werden? Wie muss die Tätigkeit organisiert sein, um dorthin zu gelangen und mit dem Projekt voranzukommen? Wie sieht der Platz aus, an dem man es ausübt? Braucht es (Vor-)Arbeiten, Vorlagen, Skizzen, Konstruktionen? Welche Materialien und Werkzeuge sind nötig? Welche Routinen? Welche Erfahrung? Welches Wissen? Welche Rolle spielt

der eigene Körper? Wie gehe ich mit Störungen um? Wie mit Hemmungen, Aufschiebungen, Frustrationen? Wie mit Langeweile? Barthes' Lösung dieser Fragen besteht in der Hinwendung zum Postulat einer *Heranbildung* im Sinne Quintilians («durch welches Training ein Athlet [...] für die Wettkämpfe vorzubereiten ist»)³ sowie einer *Selbstzucht* im Sinne Nietzsches.⁴ Entscheidend bleibt aber vor allem, dass für Barthes eine Reihe von Regelungen und Praktiken vielversprechend ist, die das Aufzeichnen ebenso umfasst wie das Improvisieren. So heißt es einmal: «Man kann die Gegenwart schreiben, *indem man sie aufzeichnet* – im selben Maße, wie sie uns *überfällt* (oder *vorfällt*, vor Augen tritt, oder *zufällt*, zu Ohren kommt)».⁵ Und an anderer Stelle ist zu lesen: «Worauf ich warte, ist (ich habe es gesagt) ein Auslöser, eine Gelegenheit, eine Verwandlung».⁶ Hinter dieser in Gestalt von Vorlesungsüberlegungen formulierten *Praxispoetik* steht mithin das Nachdenken über die Bedingungen der Anfertigung eines Werkes – in welcher Gestalt auch immer –, die für sich selbst zu identifizieren sind, um es – vielleicht – zu realisieren. Das heißt, Barthes' Anliegen ist es, das Verhältnis zwischen diesem Werk und jenem Akt, der es hervorbringt, ebenso wie die Formen zu betonen, aus denen es hervorgeht und die

dann entsprechend hinreichend offen und ausreichend treffend auch zu lehren sind.

Wenn sich Johannes Paßmann und Florian Sprenger in ihrem Debattenbeitrag *Gepflegte Medienpraxis* auf eine medienwissenschaftliche Praxislehre bzw. auf ein medienwissenschaftliches Verständnis von Medienpraxis in der Lehre beziehen,⁷ dann oszilliert Barthes' Denkübung gewissermaßen implizit durch diesen wiederum praxistheoretischen Diskurs. Dabei ist Aufmerksamkeit geboten – und zwar nicht nur aus der Perspektive eines grundsätzlich bereits attestierten *practice turn* in den Medienwissenschaften,⁸ sondern insbesondere aus der Perspektive einer im Kern praxeologisch orientierten Medienästhetik, die in den eigenen Lehrveranstaltungen jene Produktions-, Prozess- und Trainingsordnungen einsetzt, um <Medien> derart reflektiert zu praktizieren, dass mit ihnen und durch sie <Ästhetisierungen> stattfinden: als *ästhetische Medienpraxis*. Die Begriffsbildung der *ästhetischen Medienpraxis* ist erklärungsbedürftig, denn es ist längst noch nicht klar, was unter dem Brennglas einer kulturwissenschaftlichen Medienwissenschaft⁹ zu verstehen ist. Ich habe selbst in mehreren Arbeiten vorgeschlagen, mit dem Begriff der *ästhetischen Medienpraxis* keine <<Verschönerung> oder <Aufhübschung>> zu bezeichnen und auch keine <zeichenhafte Übermittlung von – kunstschöner – Information in pragmatischer Zielsetzung>.¹⁰ Vielmehr geht es um die sich anbahnende Umsetzung solcher Medienformate, die zunächst dem Anspruch gerecht werden, ästhetische Erfahrungen in der Auseinandersetzung bzw. in der Konfrontation mit entsprechenden (Medien-)Objekten, Inhalten und Fiktionen zu ermöglichen – gerade auch in der medienwissenschaftlichen Lehre.

Die Vorbereitung des Werks

Beispielsweise wäre es Aufgabe einer <ästhetischen Filmpraxis> im Rahmen eines medien-

wissenschaftlichen Studiums bzw. innerhalb medienwissenschaftlicher Studienmodule, einerseits filmische Erscheinungen zu analysieren respektive zu lesen sowie andererseits aus diesen Erkenntnissen versuchsweise eigene Filmkonzepte zu entwickeln: qua Abgrenzung, Anlehnung und Inspiration. Das Ästhetische dieser Praxis zeigt sich zum einen daran, wie damit das entsprechende Medium erfahrbar gemacht wird (der Blick der Kamera, das Abgespult-Werden des Films, sein Zeigen in einem Kino, die Geste des Zuschauens usw.); zum anderen kommt das Ästhetisierte zum Vorschein, das ebenfalls eine Erfahrung darstellt, die dem jeweiligen medialen Verfahren zugehörig ist (Arten, mit einer Kamera zu filmen, Möglichkeiten des linearen wie dekonstruierten Abspulens, Dimensionen des Kinobesuchs, ortsgebundene wie mobile Anlässe der Filmrezeption usw.).¹¹ Gleichzeitig verlangt eine derart verstandene *ästhetische Medienpraxis* danach, einerseits Formen des in sie eingeschriebenen Wissens wenigstens bewusst zu machen, beispielsweise: Wissen über den Film als zeitbasiertes Medium, das so selbst das Modell eines spezifisch Ästhetischen bedeutet. Andererseits ist *ästhetische Medienpraxis* nicht denkbar, ohne solche Techniken der Handhabung und Benutzung zu beherrschen, die das Verstehen des (womöglich) <fertigen> Films neu ermöglichen und überhaupt zur Herstellung desselbigen notwendig sind. Die Funktionsweise einer Kamera, aber auch ihr routinierter und individueller Gebrauch *machen* am Ende den Film – und diese Routine ist medienwissenschaftlich lehrend zu erproben, <selbsterziehend> zu trainieren und auch einzurichten: der Ort der Medienproduktion (etwa ein Studio oder ein Set), die Produktionszeit (etwa die Drehtage) und, wie wiederum Barthes sagen würde, das Film-<Zeug> (das Drehbuch, die Notizen zu diesem, die Ansprachen, Absprachen, Anleitungen u. Ä.). Dies alles tritt in der Einübung respektive im Studium einer *ästhetischen Medienpraxis* nebeneinander



Standstill-Darstellung einer medienästhetischen Laborpraxis (Visualisierung: Andreas Sieß, 2024, Orig. in Farbe)

und schafft überhaupt eine Bereitschaft, zu praktizieren. Die vermittelten Regeln, gewählten Ziele und produzierten Affekte, die materialen Anwendungen und Begleitumstände rahmen eine solche ambitionierte wie inspirierte Lehrsituation. Ob in ihr tatsächlich ein abgeschlossenes Medienprodukt entsteht, ist zweitrangig. Wichtiger bleibt, noch einmal mit Barthes gesagt, die «Vorbereitung des Werkes», die eine «reine, unbewegliche Phantasie sein» kann, von der «nur ein paar aufblitzende Momente» wahrgenommen werden.¹² Wenn die Phantasie zu ihrer Ausführung übergeht, dann entsteht erst die *eigentliche Praxis*.

Dafür ist es wichtig, die Rolle von *Theorie* gegenüber einer solchen *Praxis* in aller Kürze zu beschreiben. Paßmann und Sprenger weisen ihrerseits darauf hin, dass es obsolet geworden ist – auch in der Lehre der Medienwissenschaft –, diese beiden Pole als Dichotomie einander gegenüberzustellen.¹³ Nicht nur das Medium Film zu verstehen, indem es wissenschaftlich

untersucht wird, sondern *den Film* in seiner Theorie und seiner Praxis zu betrachten, konstituiert exemplarisch eine *ästhetische Medienpraxis*, die es im Kleinen (= in Momenten eines einzelnen Lehrveranstaltungsformats) genauso geben kann wie im Großen (= bei professionellen, erfolgreichen, populären und dann ggf. berühmten Filmemacher*innen). Ein gutes Exemplum für Letzteres wäre etwa Quentin Tarantinos Buch *Cinema Speculation*, in dem er die für ihn wichtigsten amerikanischen Filme der 1970er Jahre bespricht, indem er sich an das erste Sehen dieser als einst junger Kinobesucher erinnert; im Zuge dessen entstehen Filmbegegnungserzählungen, die die Initiation der eigenen Filmpraktizierung epistemisch vorbereiten, filmkritisch wie filmtheoretisch, subjektiv und buchstäblich ästhetisiert: *filmerfahrend*, Zusammenhänge freilegend, die das spätere Film-Werk in ein neues Licht setzen, indem etwa seine Hintergründe, Einflüsse und Eingebungen transparent werden, beispielsweise so:

So sah ich *Taxi Driver* zum ersten Mal, als zweiten Film einer Doppelvorstellung mit *The Farmer* in meinem liebsten Grindhouse-Kino, dem Carson Twin Cinema. [...] 1977 (da war ich 15) sah ich groß genug aus, um allein in einen Haufen Filme ohne Jugendfreigabe zu gehen [...]. Doch erst im Zuge der Wiederveröffentlichung zusammen mit *The Farmer* passierte mit *Taxi Driver* das, was die Produzenten und das Studio so nervös gemacht hatte: Der Film lief in einer großen Anzahl von Kinos in schwarzen Vierteln, vor schwarzen Zuschauern. [...] Und so sah ich *Taxi Driver* im Jahr '77 [...] inmitten eines (abgesehen von mir) komplett schwarzen Publikums. [...] *Ich* mochte ihn, *sie* mochten ihn, und *wir* als gemeinschaftliches Publikum mochten ihn.¹⁴

Ein Labor für Medienästhetik

In medienwissenschaftlichen Lehrformen Theorie angemessen in Praxis zu integrieren und vice versa, bedeutet im Fall der *ästhetischen Medienpraxis* (um, subjektiv gesagt, vom Höhenkamm Tarantinos auf den «harten Boden» des Filmseminars zurückzukehren) allerdings nicht zwingend, das Angebot praxisrelevanter Theorie und dasjenige theorierelevanter Praxis auf die unterschiedlichen Hochschulformen aufzuteilen. Vielmehr heißt es, in allen institutionellen Ausprägungen Räume einzurichten, die deren Brückenschlag forcieren. (Medien-)Theorie und (Medien-)Praxis sind nicht an einen Hochschultypus gebunden, der einem anderen gegenübersteht (und schon gar nicht feindlich). Angesichts der *ästhetischen Medienpraxis* bietet es sich dagegen an – auch das habe ich bereits an anderen Stellen umfassender ausgeführt –, die Idee derartiger Räume näher zu bedenken, zu konzipieren und zu erproben, z. B. in Form eines Labors für Medienästhetik.¹⁵ Darunter verstehe ich eine hochschulische Lehr- und Lernumgebung, die sich als explizit geisteswissenschaftlich forschend und zugleich künstlerisch-gestalterisch, experimentierend begreift – dies unterscheidet sie von jenen offenbar rein praktischen Medienlaboren, wie sie Paul Heinicker u. a. im Bericht ihres

Projekts *Medienpraxiswissen* erwähnen.¹⁶ Näher sind der Idee eines *Labors Medienästhetik* hingegen das ebenfalls dort erwähnte Signallabor (HU Berlin), das Critical Media Lab (FHNW Basel) oder das Virtual Humanities Lab (Ruhr-Universität Bochum), d. h. Laborkonstruktionen, wie sie Darren Wershler, Lori Emerson und Jussi Parikka in ihrem Buch *The Lab Book* rekonstruieren.¹⁷ In einer solchen Lehr-Konfiguration finden Theorie und Praxis gleichermaßen statt: Barthes lesend, Tarantino lesend, *Taxi Driver* schauend und *Taxi Driver* analysierend, Tarantino schauend und Tarantino analysierend, über eigene Filme nachdenkend und sie – wenigstens ansatzweise – ausführend. Im Kino, in der Analyse, mit der Kamera in den Händen, am Laborisch diskutierend, entwerfend, mit Hindernissen konfrontiert und allzu oft scheiternd: All das sind Produktivkräfte der Werkvorbereitung, bei denen sich *ästhetische Medienpraxis* den auftretenden Widerständen immer wieder neu stellt, um ebenfalls als Medienwissenschaftler*in das zu werden, «was ich bin». Darunter ist schließlich erneut jene «Kasustik der Selbstzucht» aufzufassen, die Barthes von Nietzsche entlehnt und die darauf angelegt ist, die «kleinen Dinge» wichtig zu nehmen und daraus «Lebensregeln» zu gewinnen.¹⁸ Mit ihnen wird es machbar, die Kraft des medienpraktischen Einfalls zu kanalisieren und sich dazu Gewohnheiten des Ästhetischen anzueignen, die die eigene medienwissenschaftliche Identität bestenfalls komplettieren.

- 1 Vgl. Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*, übers. v. Horst Brühmann, hg. v. Éric Marty, Texterstellung, Anmerkungen u. Vorwort v. Nathalie Léger, Frankfurt / M. 2008 [2003].
- 2 Claas Morgenroth: 1978. Roland Barthes. «Die Vorbereitung des Romans», in: Sandro Zanetti (Hg.): *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*, Zürich, Berlin 2014, 149–159, hier 151.
- 3 M. Fabius Quintilianus: *Institutio oratoria X. Lehrbuch der Redekunst*, 10. Buch, Stuttgart 1974, 15.
- 4 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist* [1888], in: ders.: *Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Abt. 6, Bd. 3, Berlin, New York 1969, 253–372, hier 291 f.
- 5 Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*, 54, Herv. im Orig.
- 6 Ebd., 455.
- 7 Vgl. Johannes Paßmann, Florian Sprenger: *Gepflegte Medienpraxis*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 15, Nr. 29 (2/2023): Test, 144–148, hier 145, doi.org/10.25969/mediarep/20054.
- 8 Vgl. Erhard Schüttpeitz u. a. (Hg.): *Connect and Divide. The Practice Turn in Media Studies*, Zürich, Berlin 2021; Theodore R. Schatztki, Karin Knorr Cetina, Eike von Savigny: *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London, New York 2001.
- 9 Vgl. dazu Oliver Ruf, Patrick Rupert-Kruse, Lars C. Grabbe: *Medienkulturwissenschaft. Eine Einführung*, Wiesbaden 2022, insbes. 133–139.
- 10 Oliver Ruf: *Praktiken (digital-) ästhetischer Kommunikation. Eine Forschungsskizze*, in: Charlotte Axelsson, Dana Blume, Benno Volk (Hg.): *Bildung, Praxistransfer und Kooperation. Kompetenzentwicklung für die Hochschullehre in Netzwerken*, Bielefeld 2024, 55–94, hier 59 f.
- 11 Vgl. Oliver Ruf, Andreas Sieß: *Simulierte Wildnis. Natur in technikästhetischen Umgebungen*, in: Lars C. Grabbe, Christine Wagner, Tobias Held (Hg.): *Kunst, Design und die «technisierte Ästhetik»*, Marburg 2023, 250–265, hier 252.
- 12 Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*, 308.
- 13 Paßmann, Sprenger: *Gepflegte Medienpraxis*, 144.
- 14 Quentin Tarantino: *Cinema Speculation*, übers. v. Stephan Kleiner, Köln 2022, 237 f., Herv. im Orig.; vgl. auch Oliver Ruf: *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), in: Michael Braun, Stefan Neuhaus (Hg.): *Kleiner Kanon großer Filme*, Berlin, Heidelberg 2024, 165–174.
- 15 Vgl. Oliver Ruf, Andreas Sieß: *Was ist ein Labor? Zur Ästhetisierung experimenteller Umwelten*, in: Oliver Ruf, Lars C. Grabbe (Hg.): *Technik-Ästhetik. Zur Theorie techno-ästhetischer Realität*. Bielefeld 2022, 19–40.
- 16 Vgl. Paul Heinicker u. a.: *Medienpraxislehre in der Medienwissenschaft. Empirie und Exploration*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 15, Nr. 29 (2/2023): Test, 149–158, hier 151, doi.org/10.25969/mediarep/20055.
- 17 Vgl. Darren Wershler, Lori Emerson, Jussi Parikka: *The Lab Book: Situated Practices in Media Studies*, Minneapolis 2022.
- 18 Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*, 455.
- 19 Ebd., 347.