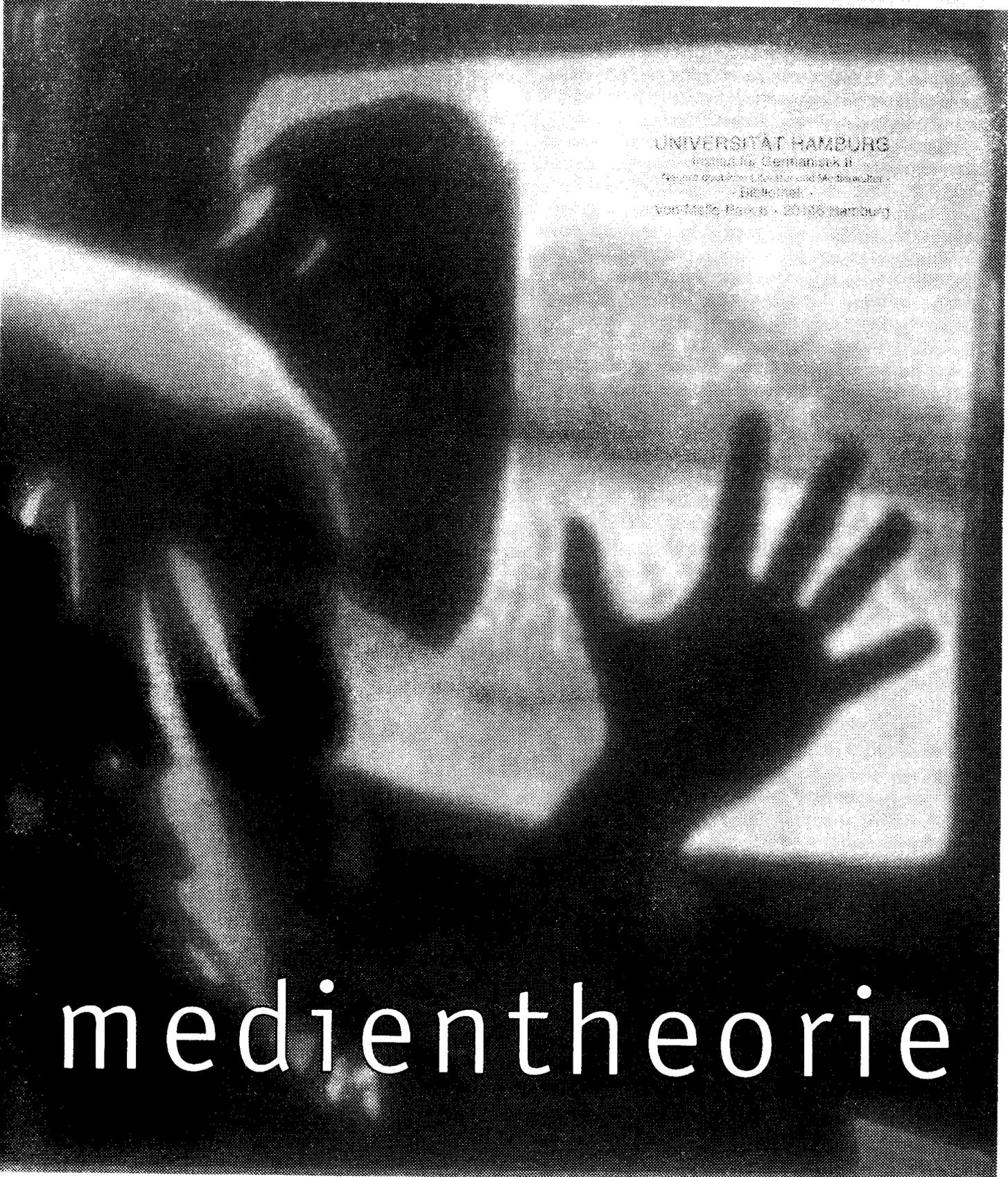


tiefenschärfe

Zentrum für Medien und Medienkultur/Medienzentrum FB 07 Uni Hamburg WS 2001/02



UNIVERSITÄT HAMBURG
Fakultät für Germanistik II
Lehrstuhl für Literatur, Sozial- und Medienkultur
- 1994/1995 -
Von Ingrid Bausch • 20 105 Hamburg

medientheorie

Editorial

Inhalt

Liebe Leserinnen und Leser,

dass die Notwendigkeit einer Reflexion über Medien, ihre Formen der Welt Darstellung, ihre Angebote und gesellschaftliche Rolle besteht, zeigt sich in Krisenzeiten besonders deutlich. Zwar konnte die *tiefenschärfe* aufgrund der Vorlaufzeiten redaktioneller Planung nicht auf die gegenwärtige Situation reagieren, konnte nicht die Berichterstattung über die Terroranschläge in den USA und den bevorstehenden Krieg analysieren, konnte nicht die Entwicklungen im Internet, die Veränderungen im kollektiven Imaginären oder in Hollywoods Filmproduktion diskutieren.

Was diese Ausgabe der *tiefenschärfe* hoffentlich aber zu zeigen vermag: dass Medientheorie eine spannende Angelegenheit ist - kein nutzloses Glasperlenspiel, sondern ein elementarer Bestandteil kultureller Selbstreflexion. In seinem einleitenden Essay reißt Knut Hickethier grundlegende Anforderungen an eine solche Medientheorie auf. Joan Kristin Bleicher bietet einen Überblick über die wesentlichen Themenfelder einer theoretischen Beschäftigung mit den Medien. Die Tiefen des Übergangs vom „Filmbild“ zum „Bildbild“ loten James zu Hüningen und Hans J. Wulff am Beispiel der Sequenz eines Kurosawa-Films aus. Moritz Reiffers untersucht den „Blick von oben“ als verschiedene Medien übergreifendes Motiv kognitiver Situationsermächtigung. In ihrem zweiten Artikel setzt Joan Kristin Bleicher die im letzten Heft begonnene Darstellung von „Modellen der Mediengeschichte am Beispiel des Internet“ fort. Jan Hans setzt sich mit dem Begriff des Dispositivs, seiner Entwicklung und - kritisch - seiner gegenwärtigen Verwendung auseinander. Kritik übt auch Frank Schätzlein an verbreiteten Formen und Vorgehensweisen der Radiotheorie. Und - last but not least - gibt es wieder einige Neuigkeiten aus der Hamburger „Medienkultur“.

Viel Spaß beim Lesen der *tiefenschärfe*!
Die Redaktion.

Schwerpunktthema: Medientheorie

Glasperlenspiel Medientheorie <i>Knut Hickethier</i>	3
Medientheorien und ihre Themenfelder <i>Joan Kristin Bleicher</i>	5
Bildbild und Filmbild <i>James zu Hüningen und Hans J. Wulff</i>	11
Der Blick nach unten <i>Moritz Reiffers</i>	14
Modelle der Mediengeschichte am Beispiel des Internet <i>Joan Kristin Bleicher</i>	18
Das Medien-Dispositiv <i>Jan Hans</i>	22
Dudelfunk-Theorie <i>Frank Schätzlein</i>	29
Universität Hamburg	
Forschungsstelle „Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland“ <i>Mark Lührs interviewt Peter von Rügen</i>	34
Neuigkeiten vom Studiengang „Medienkultur“	36
Veröffentlichungen	37
Lehrveranstaltungen im WS 2001/2	38

Die *tiefenschärfe* ist die Zeitschrift des Zentrums für Medien und Medienkultur im Fachbereich Sprachwissenschaften der Universität Hamburg. Sie erscheint kostenlos halbjährlich zu Semesterbeginn.

Zusätzlich erscheint die *tiefenschärfe-online* im World Wide Web:
<http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/Medienzentrum/zmm-news/welcome.htm>

Impressum

Redaktion
Jens Eder (verantw.)
Knut Hickethier
Rüdiger Maulko

Layout
Jens Eder

Gestaltung *tiefenschärfe online*
Daniel Ehrenberg

Druck
Zentrale Versand- und
Vervielfältigungsstelle (ZVV)
der Universität Hamburg
Allende-Platz 1
20146 Hamburg

Redaktionsanschrift
Universität Hamburg
Fachbereich 07
Medienzentrum
Von-Melle-Park 5
20146 Hamburg
TEL 040 - 42838 - 4817
FAX 040 -42838 - 3553

Glasperlenspiel Medientheorie?

Ist Medientheorie nicht nur ein Glasperlenspiel der Wissenschaft in ihren Elfenbeintürmen, fern der Medienpraxis mit ihren Filmen, Fernsehsendungen und Websites? Medientheorien sind umgeben von der Aura des Höchsten und Letzten, stehen im Ruf, kompliziert zu sein und schwer verständlich. Anstrengend also. Aber Medientheorie ist nicht gleich Medientheorie.

Von Knut Hickethier

1. *Einzelmedientheorien – Medienverbundstheorien.* Fängt man an, sich mit Medientheorien zu beschäftigen, lassen sich unterschiedliche Gruppen ausmachen. Die älteste Form der Unterscheidung stammt von dem Lüneburger Medienwissenschaftler Werner Faulstich. Er unterscheidet zwischen Einzelmedientheorien (wie Filmtheorien, Radio- und Fernsehtheorien) und den übergreifenden Medientheorien. Er meint, dass Medientheorie heute übergreifend alle Medien umfassen muss.

2. *Subjektive vs. Kollektive Medientheorien.* Bei der Suche nach derartigen Medientheorien stößt man auf Namen: Jean Baudrillard, Vilém Flusser, Paul Virilio, dann auch Norbert Bolz, Friedrich A. Kittler und andere. Eigentlich handelt es sich dabei um Medienphilosophen, die in ihren Büchern eine jeweils sehr eigene, oft hermetische Sicht auf die Medien liefern. Es handelt sich mehr um Entwürfe, Welt in einer bestimmten Weise zu sehen, und ihr Absolutheitsanspruch teilt ihre Leser in faszinierte Fans und entschiedene Gegner. Theorien

dieser Art haben den Charakter, in sich abgeschlossen zu wirken und trotzdem durch ihre provokanten, oft dunkel formulierten Ansichten zu inspirieren und theoretische Phantasien zu erzeugen.

Dagegen stehen Medientheorien, die nicht einen solchen philosophisch fundierten Welterklärungsanspruch umfassender Art besitzen, sondern sich eher als Teil eines kollektiven Prozesses der langsamen Wissenserweiterung verstehen; die Detailwissen zusammentragen und sich als Synthese derartiger kollektiver Erkenntnisgewinnung verstehen. Sie setzen weniger auf die assoziative Kraft der überraschenden Metapher, der unerwarteten Verknüpfung von Beispiel und verallgemeinernder Überlegung, sondern auf eine systematische Erforschung und Beschreibung, sind auf Vermittlung und Verstehen ausgerichtet, zielen eher auf Erhellung als auf Verdunkelung.

3. *Theorienbedarf – Theoriennotwendigkeit.* Zeitlich sind die subjektiven Medientheorien vor allem in den siebziger und achtziger Jahren entstanden,

beziehen sich häufig auf den Kanadier Marshall McLuhan und seine in den sechziger Jahren erschienenen, heute etwas verworren erscheinenden Bücher „Das Ende der Gutenberg-Galaxis“ und „Understanding Media“. Diese subjektiven Theorien reagierten auf ein Erklärungsdefizit der Kommunikations- und Medienwissenschaft, die für die tiefgreifenden Umwälzungen in den Medien und in der Gesellschaft keine Antwort wussten. Sie geben sich unabhängig von den wissenschaftlichen Institutionen und Apparaten, als Resultate des frei schweifenden Geistes.

Das gab ihnen ein Flair von Prophezie und Vision, doch seit einigen Jahren hat ihre Faszination etwas nachgelassen, weil unsere Sicht auf die Medien nüchterner geworden ist, sich eine neue Normalität der Mediengesellschaft zu etablieren beginnt. Heute geht es stärker darum, Erklärungen für konkrete Medienphänomene anzubieten und diese mit umfassenderen Modellen der Medien, Medientheorien also, verbinden zu können.

4. *Forderungen an die Theorie.* Was ist von Medientheorien heute zu fordern? Es lassen sich einige allgemeine Merkmale für Medientheorien benennen:

Medientheorien müssen eine *Gegenstandsbestimmung* liefern, d.h. sie müssen definieren, was Medien sind, wodurch sie sich bestimmen lassen. Dabei sollten sie nicht alles zum Medium erklären, wie dies z.B. Rudolf Maresch macht, wenn er auch die Luft, das Licht, Erde, Wasser, Feuer etc. zu den Medien zählt. Wenn alles ein Medium ist, gibt es keine Differenz mehr; Medientheorien besitzen dann, weil sie sich auf alles beziehen, keine Unterscheidungskraft mehr. Medientheorien müssen also Unterscheidungen liefern, *Differenzierungen* herstellen, müssen Unterschiede sichtbar machen und diese in einen systematischen Zusammenhang bringen.

Medientheorien müssen ihre *Elemente* benennen, Sektoren des Gegenstands zu Sektoren der Theoriebildung machen (z.B. Produktion vs. Rezeption, Form vs. Inhalt usw.), und sie müssen die *Verknüpfungen* zwischen diesen Elementen in eine systematische Darstellung bringen (also z.B. wie

Medienproduktion und -rezeption in Verbindung stehen, wie die Prozesse, die zwischen ihnen entstehen, sich sprachlich darstellen lassen).

Medientheorien müssen die *innere Konstruktion* ihres theoretischen Gebäudes sichtbar machen, das sich wiederum in der Regel auf drei Ebenen bewähren muss:

- auf der Ebene der Erfassung ihres Gegenstandes, also der Medien;
- auf der Ebene der Wissensorganisation, also wissenschaftlicher Rahmungen, wie sie sich in der allgemeinen Wissenschaftstheorie und in den Fachdisziplinen herausgebildet haben, und
- auf der Ebene der sprachlichen Darstellung. Denn Medientheorie formuliert sich – allen visionären Überlegungen einer Medientheorie zum Trotz, sich auch in Bildern und Tönen darzustellen – immer noch in der Schrift, als Text, im Buch.

Medientheorien müssen *anschlussfähig* sein, d.h. sie müssen neues Detailwissen, das die Forschung immer wieder neu erarbeitet und sich durch die Veränderung der Medien, durch ihre eigene Praxis ergibt, integrieren und sich entsprechend erweitern und modifizieren können. Sie müssen auch anschlussfähig an andere Theorien – z.B. der Gesellschaft, der Politik, der Künste, der Wahrnehmung – sein, so dass ihre Erklärungen der Medien auch in anderen Bereichen der Theorien eingebracht werden können. Medientheorien, die diese Anschlüsse verweigern, sich hermetisch verhalten, geraten leicht zu privaten Mythologien, Medientheoretiker werden dann zu Gurus medientheoretischer Sekten.

5.

Paradigmenbildung. In diesem Sinne sind also Medientheorien eher das Ergebnis kollektiver Erkenntnisgewinnung, schreiben sich prozesshaft fort, definieren auch ihren Aussagenbe-

reich, also ihre Reichweite, und lassen immer wieder Kritik und Revision auf allen Ebenen zu. Die Vorstellung eines kollektiven und deshalb auch sukzessiven, kleinschrittigen Erkenntniszuwachses bedeutet jedoch keine permanente Fortschreibung immer gleicher Theorien.

Wissensgewinnung vollzieht sich in einzelnen Schüben. Medientheoretische Entwürfe können z.B. ein völlig neues Erklärungsmodell etablieren, das mit der bis dahin vorhandenen Wissensorganisation bricht. Wenn sich damit Phänomene der Medien besser erklären, Widersprüche auflösen lassen, ganz neue Aspekte der Medien in den Blick der Theoriebildung kommen, setzt sich dieses neue Erklärungsmodell durch, die Wissenschaft arbeitet dann mehr und mehr mit diesem Modell und reichert es durch neue Untersuchungen mit Wissen an. Ein solcher *Paradigmenwechsel* bestimmt die Theoriebildung nach Thomas Kuhn in entscheidendem Maße.

In Kenntnis dieser These vom die Wissenschaft vorantreibenden Paradigmenwechsel wird nun dieser von vielen Theoretikern immer wieder gesucht. So wurde nach der Durchsetzung des ‚linguistic turn‘ (Medien als Texte zu verstehen) vor einiger Zeit der ‚performative turn‘ (Medien als Performanz) ausgerufen, dann auch der ‚cultural turn‘ (Medien als Kultur) und schließlich der ‚medial turn‘ (Gesellschaft als Medium) zu verstehen. Doch was sich wirklich als Paradigma durchsetzt, hängt immer vom Erklärungspotential und der theoretischen Tragfähigkeit der damit neu installierten Theoriekonstruktionen ab, nicht vom Willen der Paradigmen-Erfinder.

6.

Theorie als Modell. Man könnte sich auf den Standpunkt stellen, dass alles, was über Medien geschrieben wird, ‚Theo-

rie‘ ist, im Gegensatz zur ‚Medienpraxis‘, bei der es um das Handeln und Tun in und mit den Medien geht. Theorie wäre dann das medienextern notierte Wissen über die Medien. Aber Wissen entsteht auch innerhalb der Medienpraxis, denkbar wäre auch eine medieninterne und eine medienexterne Medientheorie.

Doch Medientheorie meint offenbar etwas anderes: eine geordnete und damit systematisch angelegte Darstellung des Wissens über die Medien. Medientheorie baut ein von vielen Details und Besonderheiten ‚gereinigtes‘ Modell. Medientheorie fasst zusammen, verallgemeinert, ohne dabei jedoch den Bezug zur Wirklichkeit der Medien nicht aus den Augen zu lassen. Medientheoretische Arbeit schält aus den vielen Einzelheiten der Medien und ihrer Praxis die allgemeinen Prinzipien, Regeln, Positionen heraus. Sie formuliert ein möglichst klares und deutliches Aussagengebäude über die Medien, das Aussagen liefert, mit denen die vielfältigen und bunten Phänomene der Medien beschreibbar und damit in ihren Strukturen transparent werden.

Medientheorie ist also geordnetes Wissen. Sie ist kein überflüssiges Glasperlenspiel, sondern notwendig zum Verstehen von Medien und Welt und damit auch von uns Menschen.

Literatur:

Werner Faulstich: Medientheorien. Göttingen 1991 (= VR 1558).

Daniela Kloock/Angela Spahr: Medientheorien. Eine Einführung. München 1997.

Thomas Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Frankfurt (Main) 1976 (= stw 25).

Rudolf Maresch (Hrsg.): Medien und Öffentlichkeit. München 1996.

Claus Pias u.a. (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart 2000.

Helmut Seiffert: Einführung in die Wissenschaftstheorie. München 1973.

Dierk Spreen: Tausch, Technik, Krieg. Die Geburt der Gesellschaft im technisch-medialen Apriori. Berlin/Hamburg 1998.



Medientheorien und ihre Themenfelder

Medientheorien stoßen derzeit nicht nur im Wissenschaftsbereich auf großes Interesse, sondern werden aufgrund des breiten gesellschaftlichen Einflusses der Medien auch auf breiter gesellschaftlicher Basis rezipiert. Angesichts ihres breiten Themenspektrums ist ein allgemeiner Überblick sinnvoll.

Von Joan Kristin Bleicher

In den letzten Jahren wiederholten sich Einsparungen zur zentralen Rolle der Medien in der Gesellschaft. Niklas Luhmann (1995) konstatiert einen umfassenden Einfluss der Medien auf das menschliche Wissen. S.J. Schmidt (1998) stellt fest,

dass wir in einer Mediengesellschaft leben, in der telematische Maschinen, Wahrnehmungen und Vermittlung, Wissen und Kommunikation, Simulation und Interaktion, Gedächtnis und Informationsverarbeitung, Politik und Wirtschaft beeinflussen, wenn nicht gar dominieren.

Diese Diagnose wird durch eine intensive Auseinandersetzung mit Medien in unterschiedlichen geistes- und sozialwissenschaftlichen Teildisziplinen bestätigt. Medientheoriebildungen sind in übergeordnete Fragestellungen ganz unterschiedlicher Fachrichtungen eingebunden. Es entsteht ein Spektrum an theoretischen Texten, das von der Informantik über Philosophie, Psychologie und Ethnologie bis zur Soziologie reicht. Selbst die Zoologie konnte in einer Expertenrunde des Europäischen Medieninstituts (zum Thema „Privatheit und Öffentlichkeit“, 2001)

mit theoretischen Ausführungen zu Parallelen des Verhaltens von Primaten zum Verhalten der Bewohner des "Big Brother"-Containers aufwarten (Referent: Akko Katma).

Innerhalb der Geisteswissenschaften sind Theoriebildungen ebenso häufig wie unstrukturiert. Immer wieder wird die Einmaligkeit von Kunstprodukten betont und gleichzeitig die Möglichkeit in Frage gestellt, kulturelle Phänomene theoretisch erfassen zu können. Bereits in der Literaturtheorie zeigt sich eine Struktur analogie zu Medientheorien: Gleichbleibende Themenkomplexe werden in unterschiedliche Fragestellungen und Argumentationszusammenhänge eingebunden. Eine erste Übersicht zu den grundlegenden Themen der Medientheorie in diesem Beitrag verweist bereits auf Kernprobleme der Medienkommunikation.

Tennoch bleibt der Bereich der Medientheorie äußerst unübersichtlich. Dass Medientheorien ganz unterschiedliche Modelle aus Bereichen wie Soziologie, Kommunikationswissenschaft, Philosophie, Psychologie, Wirtschaftswissenschaften, Jura nutzen, steigert die Komplexität noch.

Mediendefinitionen:

Eine grundlegende Fragestellung der Theoriebildung betrifft den Gegenstandsbereich an sich: Was sind eigentlich Medien? Die ursprüngliche lateinische und griechische Wortbedeutung erweist sich als geeigneter Lösungsansatz und ist daher besonders ergiebig innerhalb vielfältiger Definitionsversuche. Immer wieder finden sich unterschiedliche Beschreibungen vor "Mitteln" oder etwas "zu Vermittlern". So verstehen etwa MedienpädagogInnen Medien als Lehr- und Lernmittel, die auf unterschiedlichen Ebenen zwischen Welt und Kind vermitteln.

Indem die Medien funktional gesehen werden, erhalten sie das ihrer Wirkung gemäße Eigengewicht. Sie sind nicht neutral, da sie sich in den Inhalt einmischen. So gesehen ist es ein Verdienst der Pädagogik, das Medium dahin gebracht zu haben, auch mit der Botschaft zu sein (Christian Volker, (nach Hünnekens 1995)

Mit dem in der Kommunikationswissenschaft grundlegenden Lasswellischen Kommunikationsmodell lässt sich das Spektrum der Definitionsversuche skizzieren: Sender vermitteln eine Botschaft über einen Kanal an einen Rezipienten (vgl. Maletzke 1998: 57ff.). Matthias Karmesin definiert Medien aus der ökonomischen Perspektive der Sender als

Unternehmungen, die auf einem expandierenden und zukunftssträchtigen Markt operieren. Mediale Produkte (Nachrichten/Berichte, Werbung und Unterhaltung) sind Güter, die auf Märkten zur Mehrung von Realkapital (Umsatz, Gewinn, Rendite etc.) und zur Mehrung von Sozialkapital (Prestige, politische und kulturelle Macht etc.) alloziert werden (Karmesin 1998, 13).

George Gilder verglich die Struktur der massenmedialen Kommunikation mit der Struktur von Massentransportmitteln, die zentral organisiert sind (vgl. Hünnekens).

Auch hier gibt es einen Zeitplan, wann welches Verkehrsmittel auf einer bestimmten Route von einem Ort zum anderen fährt, wobei man nur an festgelegten Orten ein- oder aussteigen kann. Der Benutzer muss

sich also dem Fahrplan und den festgelegten Strecken unterwerfen. Zwischen welchen Orten, wie oft, auf welcher Strecke und mit welchen Transportmitteln gefahren wird, ist abhängig von politischen Entscheidungen hinsichtlich bestimmter Auflagen oder Subventionen und ansonsten von Rentabilität, die von der Menge der Passagiere abhängt. (...) Vernetzte Telefone oder Computer gleichen hingegen individuellen Verkehrsmitteln, die nicht zentral organisiert sind, auch wenn bestimmte Regeln einzuhalten und Standards vorgegeben sind. (Rötzer 1995, 79)

Es findet sich eine Vielzahl weiterer Kategorisierungsversuche von Medien. Wer sich mit Medien beschäftigen will, kommt an Marshall McLuhan nicht vorbei, und so haben sich viele Wissenschaftler an seiner grundlegenden Unterscheidung zwischen kalten und warmen Medien abgearbeitet. Diese ist am Bereich der Rezeption ausgerichtet und orientiert sich an der vom Mediennutzer geforderten Teilnahme.

Medien lassen sich "in einer weiten begrifflichen Bestimmung als institutionelle und funktionelle Träger der Allokation von Nachrichten/ Berichten, Unterhaltung und Werbung definieren." (Karmesin 1998, 29). Hans H. Hiebel definiert Medien auf Basis ihrer technischen Möglichkeiten als "materielle oder energetische (elektrische, elektronische, opto-elektronische) Träger und Übermittler von Daten und Informationseinheiten." (Hiebel 1997, 8) Er baut auf dieser Definition ein eigenes Kategoriensystem auf und unterscheidet zwischen: Aufnahme-, Eingabe-, Reproduktion-/Vervielfältigungs-, Speicher- und Übertragungsmedien (Hiebel 1997, 9).

Trotz der unterschiedlichen Definitionsansätze gibt es gemeinsame Grundelemente. S.J. Schmidt (1994, 13) unterscheidet folgende grundlegende Aspekte der Mediendefinition:

- konventionalisierte Kommunikationsmittel, d.h. als Zeichen verwendbare Materialien, einschließlich der Konventionen ihres Gebrauchs (z.B. Schrift samt Grammatik und Semantik),
- Medienangebote: Resultate der Verwendung von Kommunikationsmitteln (Texte, Fernsehsendungen usw.),
- Geräte und Techniken, die zur Erstellung von Medienangeboten eingesetzt

werden (etwa Kamera oder Computersimulation),

- Organisationen, die zur Erstellung und Verbreitung von Medienangeboten erforderlich sind (z.B. Rundfunkanstalten oder Verlagshäuser), einschließlich der jeweiligen ökonomischen, politischen, rechtlichen und sozialen Aspekte.

Modelle der Mediengeschichtsschreibung

Die von Schmidt unterschiedenen Grundelemente bilden auch den Ausgangspunkt unterschiedlicher Ansätze der Mediengeschichtsschreibung. Verschiedene Modelle der Mediengeschichte dienen der Erklärung für unterschiedliche Aspekte des gegenwärtigen Mediensystems. Ökonomische Interessen sind ebenso maßgebliche Ursache medienhistorischer Entwicklungen wie technische Aufzeichnungen-, Vermittlungs- und Empfangsmöglichkeiten oder rechtliche Vorgaben und Eingrenzungen für die Programmangebote.

Die Themenkomplexe der Mediengeschichte erfassen Entwicklungen der Teilbereiche von Medien selbst: Technik, Institution, Programm, Sendeformen und Wirkungen. Trotz der isolierten Bereiche der Mediengeschichtsschreibung ist die wechselseitige Beeinflussung der historischen Entwicklung unübersehbar. Ökonomische Interessen und technische Innovationen führten zum Prozeß der Entwicklung und Ausdifferenzierung von Formen und Inhalten der Massenmedien und damit zu Veränderungen im Bereich der Medienwirkung. Geschichte liefert Modelle und fungiert so als Grundlage der Bewertung aktueller Veränderungen.

Der kontinuierliche Prozess ständiger Veränderungen des Mediensystems verdeutlicht die Bedeutung der historischen Erklärungsdimension. Unterschiedliche Formen der Mediengeschichtsschreibung rekonstruieren nicht nur die Einführung neuer Medientechnologien, die Veränderung von Medieninstitutionen, sie erfassen auch die Veränderungen von Medienangeboten und ihrer individuellen und kollektiven Wirkung. Dabei werden auch immer wieder kulturhistorische

Parallelen gezogen, die die Medienentwicklung an allgemeine Entwicklungen anbinden. So konstatiert Walter Ong (1987) eine sekundäre Oralität unter dem Einfluss elektronischer Massenmedien und wendet sich damit gegen eine u.a. von Giesecke (1992) vertretene These von einer linearen Entwicklungstendenz von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit.

Medieneinführungen dienen in der Soziologie auch als Grundlage von Versuchen der Zäsurenbildung für gesellschaftliche Veränderungsprozesse. Medieneinführungen lösen nicht nur Veränderungen im System der etablierten Medien, sondern auch in der gesellschaftlichen Nutzung aus und erfordern so Neudefinitionen und analytische Beschreibungen der Gesellschaft.

Nur wenige der Autoren solcher Neudefinitionen und Gesellschaftsanalysen thematisieren diesen Zusammenhang. Sie bevorzugen allgemeine ökonomische Entwicklungen als Grundlage der kulturhistorischen Zuordnung von Gesellschaftsmodellen. Daniel Bell etwa unterscheidet so drei Phasen der Kulturgeschichte: Vorindustrielle Gesellschaft, Industrielle Gesellschaft, Nachindustrielle Gesellschaft. Die Nachindustrielle Gesellschaft ist aus seiner Sicht durch informationsverarbeitende Produktion, wissensintensive Technologie und das Spiel zwischen Personen gekennzeichnet. (1) Mit der Ausweitung an Medienangeboten stieg auch die Bedeutung immaterieller Waren wie der Information. Die Probleme der industriellen Moderne führten zu einer immer stärkeren Aufwertung des Faktors Wissen (2) und in Folge zu einer wachsenden Bedeutung der Medien als Instanzen gesellschaftlicher Kommunikation.

Die postindustrielle Gesellschaft erhielt ganz unterschiedliche soziologische Bestimmungen, die von der "Risiko-" über die "Informationsgesellschaft" bis zur "Erlebnisgesellschaft" reichen. Diese Zuordnungen basieren nicht allein auf dem allgemeinen Einfluss der Ökonomie, sie berücksichtigen auch die zentrale Rolle der Medien innerhalb der Gesellschaft. Eine traditionelle Funktion der Medien liegt in der Bereitstellung öffentlicher Information, die dem Einzelnen den Zugang zu Wissensbeständen von kollektiver

Bedeutung ermöglicht. Der Begriff "Informationsgesellschaft" signalisiert, dass die Versorgung mit Informationen nicht nur sichergestellt ist, sondern dass ein Überangebot an Informationen herrscht. Der Begriff "Wissensgesellschaft" wiederum verweist auf die Folgen der Informationsgesellschaft, nämlich die Notwendigkeit der Verarbeitung, der Umsetzung von Information in unterschiedliche konkrete Anwendungsbereiche. Das soziologische Modell der Wissensgesellschaft erweist sich so als eine Konsequenz des Einflusses der Medienangebote auf das Gesellschaftssystem.

Programmtheorien

Programmtheorien befassen sich mit Strukturierungsprinzipien von Medienangeboten. Dabei berücksichtigen sie intentionale Aspekte der Planung ebenso wie Vorgaben für die Rezeption von Medienangeboten. Innerhalb der Programmtheorien ist eine Tendenz zur Modellbildung als Erklärungsmuster für unterschiedliche Phänomene auffällig. Das Modell vom Programm als Ankündigung der kommenden Angebote beschreibt die Teilfunktion, eine Übersicht über Form und Inhalte der angebotenen Narrationseinheiten und ihre zeitliche Strukturierung zu vermitteln. Die Ankündigung dient der medieninternen Reduktion von Komplexität im System der verschiedenen Botschaften. Hinweise auf Form, Inhalte und Mitwirkende der einzelnen Angebote richten sich an die Medienkompetenz der Zuschauer. Das heißt, die Hinweise prägen deren Erwartungshaltung aufgrund bisheriger Erfahrungen mit der Rezeption gleichartiger Angebote.

Das Modell vom Programm als Programmatik geht von der Grundannahme einer Zielgerichtetheit der medialen Kommunikation aus. Es erfasst die Strategien und Programmkonzeptionen der Entscheidungsträger in den Sendeanstalten als eine Programmatik, die hinter der Programmplanung steht.

Vertreter der Apparathetheorie gehen davon aus, dass Medientechnik und Medienbotschaft untrennbar verbunden sind, da die Technik das Erscheinungsbild der Medienprodukte, der Medienbotschaften, bestimmt. Dabei spielt nicht nur die Produktionstech-

nik, sondern vor allem auch die Empfangstechnik eine zentrale Rolle. Die Positionierung der Empfangsapparate bestimmt den Charakter der Rezeption. Das Programm ist in diesem Modell nur eine Verknüpfung von Signalen aufgrund einer endlichen Anzahl von Befehlen.

Im Rahmen der Dispositivtheorie, die diese Anordnung und ihre Folgen analysiert, wird das Programm auch als Innenseite des Dispositivs bezeichnet, das als Wahrnehmungsrahmen fungiert,

quasi als ein 'frame', als ein Fenster, an dem wir dem 'vorbeifließenden' televisuellen Geschehen zusehen, in das wir uns per Knopfdruck jederzeit 'einklinken' und wieder herausziehen können. Zeitliche Platzierungen, inhaltliche Determinationen durch Programmrichtlinien und Marktstrategien und ästhetische Normierungen des Angebots prägen das Dispositiv ebenso wie die Erwartungen und Sehgewohnheiten der Zuschauer. (Hickethier 1994, 17)

Das Modell integriert sowohl die strukturellen Aspekte des Programms als auch den im Modell vom Programm als Programmatik erfassten Bereich der Senderintention.

Programmstrukturen organisieren die Zeit der Sendungsangebote und geben damit auch den Rhythmus der Rezeption vor.

Die Sender diktiert die Zeit der Rezeption, was auch heißt, dass der Kern eines so definierten Massenmediums in der Ausnutzung der Gleichzeitigkeit zwischen Sender und Empfänger besteht, also etwa in Live-Sendungen. So gesehen sind Bücher und Zeitschriften noch keine wirklichen Massenmedien, und Aufzeichnungstechniken wie Tonbandgeräte oder Videorecorder haben bereits das Ende der Massenmedien eingeleitet, weil sie wieder eine zeitversetzte und individuellere Rezeption ermöglichen. (Rötzer 1995, 80)

Der Rezipient bevorzugt die individuelle Rezeption von Medienangeboten unabhängig von fixierten zeitlichen Vorgaben. Unterschiedliche Medientechniken wie etwa der Videorecorder ermöglichen ihm die zeitlich unabhängige Rezeption der Programmmedien. Das Internet ist in seiner Abkehr von der "One to Many"- hin zur "Many to

Many"-Kommunikation ein weiterer wichtiger Schritt zur Individualisierung der Mediennutzung.

Medienangebote

Mit formalen und inhaltlichen Aspekten von Medienangeboten setzt sich seit den siebziger Jahren verstärkt die literaturwissenschaftlich orientierte Medienforschung auseinander. Tradiertere Literaturtheorien werden für die Medienanalyse adaptiert. Kategorisierungsversuche erfassen Form und Inhalt von Angeboten in unterschiedlichen Medienbereichen. Neben unterschiedlichen narrationstheoretischen Ansätzen werden auch bestehende Auseinandersetzungen über Gattungstheorien der Literaturwissenschaft und Genretheorien der Filmwissenschaft in die Genretheorie der Medienwissenschaft übertragen. Die im Lasswellischen Kommunikationsmodell implizierte intentionale Kommunikation wird auf der Ebene von Medienangeboten durch wirkungsorientierte Theorien erfasst, die sich an film- und theaterwissenschaftlich ausgerichteten Dramaturgien orientieren.

Auch linguistische Verfahren der Textanalyse finden ihre Fortsetzung in unterschiedlichen Diskursen über die Textstruktur der Medienvermittlung. Medienangebote werden als unterschiedlich strukturierte Zeichensysteme verstanden. Mittels der Textanalyse lassen sich auch Formen des wirkungsorientierten Sprachgebrauchs in Medienangeboten erfassen.

Die Zeitstruktur von Medienangeboten bildet einen weiteren Kernbereich der Theoriebildung. Irene Neverla hat den Zusammenhang zwischen Zeitelementen der Medienangebote und der Rezeption untersucht. Joan Bleicher (1991) kategorisierte am Beispiel von Fernsehsendungen Medienangebote durch unterschiedliche Formen der Zeitbehandlung. Vor allem jene Programmformen werden von den Programmplanern besonders häufig eingesetzt, die in ihrer Binnenstruktur dem additiven Prinzip des Gesamtprogramms entsprechen.

In den letzten Jahren wendeten sich Untersuchungen bei der Analyse von Medienangeboten verstärkt dem Inszenierungsaspekt zu. Ausgangs-

punkt eines DFG-Schwerpunktprogramms "Theatralität" bildete die mittlerweile etablierte Überzeugung, „dass sich das Selbstverständnis einer Kultur außerhalb Europas/Nordamerikas nicht nur in Texten und Monumenten formuliert, sondern auch (...) in theatralen Prozessen" (Fischer-Lichte 2000, 11). Gleichzeitig stellen neuere Entwicklungen, so Fischer-Lichte, die Überzeugung vom besonderen Charakter der europäischen Kultur in Frage. Im Bereich der Medienangebote wurden Inszenierungsmuster unterschiedlicher Genres wie etwa der Nachrichten oder der Daily Soaps untersucht.

Die Beobachtung ist ein weiteres Thema aus dem Bereich der Medienangeboten. Beobachtung findet etwa bei Aufnahmen durch Überwachungskameras oder Polizeivideos statt, sie ist aber auch ein zentrales Element der kollektiven wie der individuellen Medienwirkung. In der wechselseitigen Beobachtung der Konkurrenten strukturiert und verändert sich das Mediensystem. In den letzten Jahren hat sich der Faktor der medialen Beobachtung zu einem zentralen Faktor der Identitätsbildung entwickelt. Die wechselseitige soziale Beobachtung – "Das Bild des Selbst entsteht im Spiegel des Anderen" (Altmeyer) – wird durch eine mediale Beobachtung abgelöst. Der Blick der Kamera erweitert das Spektrum möglicher Beobachter. Das bekannte soziale Umfeld wird durch eine anonyme Masse der Sehenden ergänzt. Damit stei-

gert sich auch die Wirkung der Maxime: "Ich werde gesehen, also bin ich." Slavoj Žižek sieht mittlerweile in dem Blick der Kamera den notwendigen Beweis der menschlichen Existenz. (Žižek 2000, 151ff.) Die individuelle Beobachtung bleibt dabei Grundlage der Wirkung des Mediums auf den Rezipienten.

Kollektive Medienwirkung

Eng verbunden mit der Frage nach den Medien ist die Frage nach der Medienkultur. Knut Hickethier konstatiert in seinem Aufsatz "Fernsehen und kultureller Wandel" eine zunehmende Mediatisierung der Kultur:

Kultur dient der Vermittlung gesellschaftlicher Orientierung und Stabilisierung der handelnden Subjekte. Die audiovisuellen Medien stiften in ihr beides zugleich: Integration und Desintegration; sie tragen zur Identitätsgewinnung und kulturellen Distinktion bei. (Hickethier 2000, 20)

Steven Johnson beschreibt den Einfluss computergenerierter Medien auf die Kultur in seinem Buch "Interface Culture. Wie neue Technologien Kreativität und Kommunikation verändern" (Stuttgart 1999). Martin Warnke, Wolfgang Coy und Christoph Tholen diagnostizieren einen "Hyperkult" als Folge des Internet. Allen Untersuchungen ist die Beobachtung einer "zunehmenden Medialisierung der Kultur" (a.a.O.) gemeinsam. Erzählungen der kulturellen Erfah-

ungsgemeinschaft werden zunehmend medial vermittelt.

Siegfried J. Schmidt diagnostiziert einen zentralen Einfluss der Medien auf alle Kulturbereiche. Es stellt sich die grundlegende Frage nach dem Vorhandensein einer Zäsur in der wachsenden Bedeutung von Medienangeboten oder nach Kontinuitäten des Einflusses der Medien auf die Kulturgeschichte.

In der großen Reichweite liegt eine der Grundlagen für die besondere Einschätzung der kollektiven Wirkung massenmedialer Angebote.

Ein Massenmedium zeichnet sich dadurch aus, dass es identische Informationen an möglichst zahlreiche Empfänger übermittelt. Die Wirkungsmacht eines Massenmediums scheint aber nicht nur auf der Quantität der Verbreitung, sondern auch darauf zu beruhen, dass die identische Information gleichzeitig von vielen rezipiert wird, wie dies in den Anfängen des Fernsehens bei nur einem Programm besonders eindrucksvoll der Fall gewesen ist. (Rötzer 1995, 80)

Jürgen Habermas beschrieb Gesellschaft als ein System von Kommunikationssystemen, die durch kommunikatives Handeln verbunden seien. Medien, so das Idealbild der Publizistikwissenschaftler, nehmen wichtige Funktionen im Rahmen der gesellschaftlichen Kommunikation wahr. Sie ermöglichen den Zugang des Einzelnen zur Öffentlichkeit, einem Kommunikationsraum, einer "Sphäre, die für alle zugänglich sein soll und in der

Belange von allgemeiner Bedeutung verhandelt werden sollen" (Neverla 1994, 259). Als Nachrichten gelten dabei "Mitteilungen, die für die Öffentlichkeit von Interesse sind" (Weischenberg 1990, 16). Medien gelten auch als fünfte Gewalt im Staat, als Kontrollinstanzen der Regierung.

Otfried Jarren stellt fest:

Medien als Organisationskomplexe (...) erzeugen ihre eigene Nachfrage, begründen Erwartungen und Verhaltensweisen und sie gehören aufgrund ihrer soziokulturellen Stellung zum Ordnungsgefüge der modernen Gesellschaft. Medien gehören damit zu den Strukturen der Gesellschaft und als Institution leisten sie - funktional betrachtet - zwei Dinge: Integration und Steuerung." (Jarren 1997, 72)

Bereits der antike Mythos zeigte die zentrale Funktion gemeinschaftlicher Erzählsysteme für die Identitätsbildung von gesellschaftlichen Kollektiven. Erzählungen der kulturellen Erfahrungsgemeinschaft, so zeigte es Gerhard Graevenitz in seiner Untersuchung zum Mythos (1987), werden im Verlauf der Kulturgeschichte zunehmend medial vermittelt.

Individuelle Medienwirkung

Im Mediensystem werden den Massenmedien unterschiedliche Einflüsse auf die individuelle Medienwirkung zu geschrieben. Dennis McQuail sieht das spezifische Funktionspotential des Fernsehens in der "Informations- und Wissensvermittlung, Reduzierung von Unsicherheiten, Unterstützung eigener Wertvorstellungen, Interaktionersatz, Eskapismus, Zeitvertreib, Entspannung, Erholung und Strukturierung des Alltags." (McQuail 1994)

Die steigende Konkurrenz innerhalb des Mediensystems resultierte in den letzten Jahren in einer grundlegenden Auseinandersetzung mit dem Faktor Aufmerksamkeit (Hickethier/ Bleicher 2001). Auch psychologische Theorien der Identitätsbildung berücksichtigen seit der zunehmenden Thematisierung des Privaten verstärkt die Wirkung von Medienangeboten. Es scheint die Medienpräsenz zu einem zentralen Faktor der Identitätsstiftung aufzusteigen:

Offenbar strahlt die mediale Apparatur eine Botschaft aus, die all ihre Inhalte etwa so begleitet wie nach Kant das ‚ich denke‘ alle meine Vorstellung. Diese Botschaft lautet: esse est percipii. (Sein ist Wahrgenommen Werden). Georg Berkeley, der diese Formel prägte, wäre höchst überrascht wenn er erführe, dass sie so, wie sie gemeint war, nämlich erkenntnistheoretisch, grundfalsch ist (Maulwürfe existieren nicht erst, wenn sie ans Licht kommen). Man wird nämlich sehen, dass sie medientheoretisch Tag für Tag richtiger wird. Wer kein hervorstechendes Outfit, Logo, Verhalten hat, wird nicht wahrgenommen und geht in der allgemeinen Reizflut unter. Sozial gesehen ist er nicht, mögen Blutdruck und Leberwerte auch optimal sein, denn er ist nicht ‚auf Sendung‘." (Türcke 2001, 38)

Georg Christoph Tholen konstatiert, "daß nachhaltiger als zu früheren Epochen-schwellen im Zeitalter digitaler Medien Lebenswelt und Subjektivität des Menschen umgestaltet werden" (Tholen 1997, 99). Aus Sicht von Niklas Luhmann verändern Medien tradierte Formen der Welterkenntnis. Er kon-

statiert: Medien verdrängen traditionelle Formen der "Weltkenntnis, die sich aus dem Leben in den Familienhaushalten der traditionellen Gesellschaft ergibt, (...) durch Teilnahme an den Sendungen der Massenmedien" (Luhmann 1996, 192). Der Begriff der Teilnahme impliziert eine passive Rezeption, die der tradierten aktiven Form der Wissensaneignung negativ gegenüber gestellt wird.

Im Rahmen der Cultural Studies ändert sich das Bild vom passiven Rezipienten. Unterschiedliche Formen des aktiven Umgangs mit den Massenmedien wie etwa die Aneignung von Medienangeboten im Gespräch (Keppeler, Hepp) von Rezipienten werden analysiert. Der aktive Mediennutzer ist Voraussetzung für die Nutzung der Angebote des Internet. Es signalisiert nach Meinung vieler Cultural Studies-Theoretiker den Übergang von der tradierten "Push"-Kommunikation elektronischer Massenmedien, in der Angebote an einen passiven Mediennutzer gesendet werden, zur "Pull"-Kommunikation, in der die Mediennutzer selbst Inhalte aus den vorhandenen Angeboten auswählen.

Diese Form der selbstbestimmten Mediennutzung ist Ausgangspunkt für eine Debatte über die Rolle der Mediennutzung für die Einordnung der Nutzer in das soziale Gefüge. Im Rahmen der sich ausweitenden Internetnutzung wird das Bild der Zweiklassengesellschaft beschworen. Kritiker der Medienentwicklung stellen einem unterhaltungsorientierten Medienproletariat eine Informationselite gegenüber, die ihren Kompetenzbedarf aus den unterschiedlichen Medienangeboten deckt. Medienkompetenz wird als Schlüsselqualifikation der Mediengesellschaft beschworen.

Anmerkungen

(1) Siehe dazu Matthias Karmesins Grafik der drei gesellschaftlichen Entwicklungsphasen In: Ders.: Medienökonomie als Theorie (massen-)medialer Kommunikation. Kommunikationsökonomie und Stakeholder Theorie. Graz, Wien 1998. S.17 und 19.

(2) Vgl. hierzu Andreas Pollermann: Wissensgesellschaft – Risikogesellschaft? <http://www.bildung2010.de> abgerufen am 18.5.2001.

Literaturverzeichnis

- Altmeyer, Martin 2000: Die Tyrannei der Intimität. In: Die Tageszeitung vom 9.6.2000
- Bleicher, Joan Kristin 1991: „Und jetzt sehen Sie...“. In: medien + erziehung 4/1991, S. 319-325.
- Fischer-Lichte, Erika; Pflug, Isabel (Hrsg.) 2000: Inszenierung von Authentizität. Tübingen, Basel.
- Giesecke, Michael 1992: Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft. Frankfurt (Main)
- Graevenitz, Gerhard von 1987: Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit. Stuttgart.
- Groys, Boris 2000: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien. München.
- Hepp, Andreas 1998: Fernsehaneignung und Alltagsgespräche. Fernsehnutzung aus der Perspektive der Cultural Studies. Opladen.
- Hickethier, Knut (Hrsg.) 1994: Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle. Münster, Hamburg.
- Hickethier, Knut 2000: „Fernsehen, Modernisierung und kultureller Wandel“. In: Grisko, Michael / Flach, Sabine (Hrsg.): Fernsehperspektiven. Aspekte zeitgenössischer Medienkultur. München.
- Knut Hickethier / Joan Kristin Bleicher (Hrsg.): Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie. Hamburg 2001.
- Hiebel, Hans H. (Hg.) 1997: Kleine Mediengeschichte. Von den ersten Schriftzeichen zum Mikrochip, München.
- Hünnekens, Anette 1995: Medientheoretische Spiegelkabinette. Ein Begriff wird Theorie. In: Tighrope 1.
- Jarren, Otfried 1997: Auf dem Weg in die "Mediengesellschaft"? Medien und politische Kommunikation im Wandel. In: Rissener Jahrbuch 1996/97. Hamburg.
- Karmesin, Matthias 1998: Medienökonomie als Theorie (massen-)medialer Kommunikation. Kommunikationsökonomie und Stakeholder Theorie. Graz, Wien.
- Kellner, Douglas 1995: Media Culture. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern. London, New York.
- Keppeler, Angela 1994: Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien. Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas 1996: Die Realität der Massenmedien. Opladen.
- Maletzke, Gerhard 1998: Kommunikationswissenschaft im Überblick. Grundlagen. Probleme, Perspektiven. Wiesbaden.
- McLuhan, Marshall 1968: Die magischen Kanäle. Düsseldorf, Wien.
- McQuail, Dennis 1994: Mass Communication Theory.
- Neverla, Irene 1994: Männerwelten - Frauenwelten. In: Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt; Siegfried Weischenberg (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Opladen.
- Ong, Walter 1987: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Opladen.
- Pollermann, Andreas 2001: Wissensgesellschaft – Risikogesellschaft? <http://www.bildung2010.de> (18.5.2001).
- Rötzer, Florian 1995: Digitaler Schein. Frankfurt (Main).
- Schmidt, S.J. 1998: Medienkulturwissenschaft. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart. S.349.
- Schmidt, S.J. 1994.: Einleitung: Handlungsrollen im Fernsehsystem. In: Werner Faulstich (Hrsg.): Vom >Autor< zum Nutzer: Handlungsrollen im Fernsehen. München.
- Türcke, Christoph 2001: Die mythische Angst, nicht dabei zu sein. Warum in den USA auf Teufel komm raus um die Übertragungsrechte für eine Hinrichtung gekämpft wird. In: Die Zeit Nr.20. vom 10.5.2001. S.38.
- Weischenberg, Siegfried 1990: Nachrichtenschreiben. Journalistische Praxis zum Studium und Selbststudium. Opladen.
- Zizek, Slavoj 2000: Die Kamera liebt dich. Unser Leben als Seifenopfer. In: Friedrich Balke, Gregor Schwering und Urs Stähle (Hrsg.): Big Brother. Beobachtungen. Bielefeld.

Bildbild und Filmbild

Medienwechsel und Praxis der Medientheorie

Von James zu Hünigen und Hans J. Wulff



Mit den technisch-apparativen Medien endet die Herrschaft der Schriftkultur, das Bildliche tritt wieder in den Vordergrund der kulturellen Produktion und Reproduktion. "Kalte Medien" werden von "heißen" abgelöst. So oder ähnlich wird McLuhans simple Medientheorie bis heute kolportiert. Theorien des Bildes sind gleichwohl rar geblieben, so zentral ihre Bedeutung für die Veränderung der symbolischen Umwelt auch sein mag. Dabei wird dem Bild oft eine anarchische Tendenz zugeschrieben, eine Existenz außerhalb der Kontrolle der Konventionalität. Das Bild wird unifiziert, ist eine eigene Zeichenklasse, die für in sich homogen gehalten wird.

Differenzierung tut jedoch not. Kriterien für die Bildbeschreibung aus dem intermedialen Vergleich zu gewinnen, scheint eine opportune Methode zu sein. Im folgenden soll eine einfache szenische Figur genauer bedacht werden - jemand betritt in einem Film ein Bild und verbringt eine Zeit in der Welt des Bildes. Er mag in eine zweite Filmwelt eintreten, in eine Genrewelt (so, wie PURPLE ROSE OF CAIRO oder auch LAST ACTION HERO das vorgeführt haben). Er mag aber auch in eine

ontologisch andere Welt gelangen - und das hängt mit dem semiotischem Status des Bildes zusammen, das er betritt.

Kurosawas Film DREAMS, der hier als Anlaß einer Bild-Überlegung dienen soll, wird oft nur oberflächlich analysiert. Viele Analysen beziehen sich nur auf eine der acht Episoden - den berühmten "Krähen"-Traum, in dem der Träumer van Gogh begegnet, der ihm atemlos vom Licht und vom Zwang berichtet, in diesem Licht malen zu müssen, und der den Träumer am Ende ratlos und verwirrt vor dem Bild des Ausgangs zurückläßt. Manchmal wird der japanische Museumsbesucher als Kurosawa selbst genommen (vgl. Prince 1991, 35, der vom "Surrogat" des Regisseurs spricht). Das ändert an der folgenden Überlegung nichts.

Manche Analyse ist zentriert auf die Annahme, dass die Episode unterschiedliche Charakteristiken der Malerei und des Films zutage fördere, weil der Träumer-Agent in das Bild hineingehe und so das malerische Bild (das "Bildbild") transformiere in einen anderen - den filmischen - Seinszu-

stand. "DIE KRÄHEN-Episode legt eben die Opposition indexikalisch/nicht-indexikalisch als signifikante Differenz zwischen Film und Malerei nahe", heißt es am Ende eines Artikels, in dem die Episode eher beiläufig erwähnt wurde (Schröter 1998, 146) - eine Gegenüberstellung, die mit der populären Annahme zusammengehen mag, dass das Photo ein *Index* sei und sich jedenfalls auf eine vorphotographische Realität beziehe, wohingegen das Gemälde *bloß ikonisch* sei, also die Spur auf eine Wirklichkeit vor dem Gemälde nicht impliziere oder voraussetze. Die Behauptung hört sich plausibel an, sie scheint evident zu sein - aber trägt sie tatsächlich?

Die "Krähen"-Episode beginnt in einem Museum. Ein junger Japaner besichtigt Bilder von van Gogh, interessiert, aber mit erkennbarer Unruhe. Er greift schließlich zu seiner Staffelei, als wolle er sich zum Gehen wenden, bleibt noch einmal nachdenklich vor einem Gemälde stehen. Der Umschnitt zeigt die Landschaft des Bildes als reale Landschaft, der Rahmen ist verschwunden, die Grenzen des Bildes sind die Grenzen der Leinwand, am Beginn noch unbewegt, dann aber animiert. Die Waschfrauen am Fluß bewegen sich, ein Wagen rollt über die Brücke. Der japanische Betrachter läuft auf die Frauen zu, fragt nach van Gogh - und sie weisen ihn in die Felder, warnen ihn noch einmal, van Gogh sei im Irrenhaus gewesen. Über ein gemähtes Feld hinweg erreicht der Japaner schließlich den Maler, der einen Skizzenblock in der Hand hält, ohne große Beachtung des Hinzugekommenen vom "Licht" stammelt und dass er malen müsse. Auf den Kopfverband angesprochen, erzählt er, er habe am Morgen ein Selbstporträt versucht, nur das Ohr sei nicht gelungen, da habe er es abgeschnitten. Mit größter Eile rafft er seine Sachen zusammen, läßt den japanischen Gast stehen. Der zaudert kurz, eilt dann hinter van Gogh hinterher.

Es ist nun aber keine realistische Landschaft mehr, durch die er van Gogh hinterherläuft, sondern es sind Landschaftsskizzen van Goghs, Landschaften in grobem Umriß, ohne die Feinheiten der photographisch-realistischen Abbildung, in hartem Farbkon-



Scorsese als van Gogh in Kurosawas „Dreams“.

trast hintereinandermontiert. Van Gogh verschwindet schließlich im Hintergrund des letzten photographischen Bildes der Zeit, die der Agent-Betrachter "im Bild" verbringt. Der Maler stört noch einige Krähen auf, die zunächst in diesem filmischen Bild zu sehen sind - dann in ein Gemälde van Goghs übergehen, das ein Kornfeld mit auf-fliegenden Krähen zeigt. Der Japaner ist wieder im Museum, er nimmt verstört die Mütze ab.

Die Figur ist *in das Bild hinein* gegangen, hat nach dem Maler gesucht, ihn getroffen und doch keine Realität gefunden. Das erste Bild, in dem die Transformation geschah, ist durchaus ein ikonisches Zeichen, eine Spur, die in eine Landschaft weist, die vor und außerhalb des Bildes war. Aber es ist kein eigentliches Photo, sondern schon ein Photo, das *zwischen* Landschaft und Gemälde lokalisiert ist. Es zeigt lebende Menschen, einen Wagen mit einem wirklichen Pferd auf einer Brücke. Aber die Steine, aus denen sie gebaut ist, weisen Farben und eine graphische Gestalt auf, die nicht der Wirklichkeit, sondern dem Bild zugehören. Kann man "in ein Bild hineingehen" und dort etwas anderes finden als das Bild selbst? Ist das Bild nur eine Abbildung, möglicherweise eine mechanische Reproduktion? Oder ist es eine Transformation des Vorfilmischen in eine andere Realität oder Realitätsstufe hinein?

Das Motiv des "Ins-Bild-Gehens" ist mehrfach auch in der Filmtheorie aufgetaucht. Béla Balázs erzählt die folgende Legende:

Einst lebte ein alter Maler, der ein herrliches Landschaftsbild schuf. Darauf wand

Sehnsucht packte. Er ging in sein Bild hinein und folgte dem Pfad, den er selbst gemalt hatte. Er wanderte immer weiter in die Tiefe des Bildes, dann verschwand er hinter dem Berg und kam nie mehr zum Vorschein (1972, 40).

Balázs deutet die Geschichte als Allegorie für die Neigung des Films, den Zuschauer an einen anderen Ort zu versetzen. Keine Selbstentdeckung, keine Spiegelung des Subjekts, sondern ein Verschwinden und Aufgehen des Subjekts in der Fiktion: Die gleiche Episode wird auch bei Kracauer (1973, 224) als Bild des Kontrollverlustes des Zuschauers erzählt, den dieser angesichts des "Banns" erfährt, den der vom Bild gezeigte Gegenstand ausübt.

Doch helfen diese rezeptionsästhetischen Bemerkungen beim Verständnis des Geschehens in DREAMS nicht weiter. Hier scheint die Begehung des Bildes viel eher einem semiotischen Abenteuer zu ähneln als einem Sehnsuchtsmotiv zu folgen. Das van Gogh-sche Bild sei ein Ikon, das Kurosawa-sche Photo dagegen ein Index, hatte die Ausgangsannahme geheißen - aber was bedeutet das an Kurosawas Film? Das erste Filmbild zeigt das Bild von Goghs *als Bild*; das zweite nimmt das Bild *als Filmbild*. Das erste zeigt das Bild in seinem Rahmen, an seinem Platz im Museum, auf den Betrachter wartend, für ihn bereitgestellt. Das zweite zeigt das Bild als Kinobild, die Leinwand ist gefüllt, einen Rahmen gibt es nicht. Der Beginn des Bildes wirkt für einen Moment wie eingefroren, dann aber zieht das Leben der Akteure ein - und es erscheint der Horizont von Bewegung, von Zeit und von Handlung.

sich durch ein reizendes Tal ein Pfad, schlang sich um einen hohen Berg, hinter dem er schließlich verschwand. Dem Maler gefiel sein Bild so gut, dass ihn die

Beide Bilder stehen zwischen malerischer Erfindung und mechanischer Abbildung. Beide verweisen nicht so sehr auf ein *Das-ist-gewesen!*, sondern vielmehr auf eine *mögliche Szene*. Man könnte der Photographie anlasten, sie könne nur das reproduzieren, was außerhalb ihrer schon existiere, und als Kunstform lasse sie sich allein durch das Wie, nicht aber durch das Was bestimmen. Das changierende Bild aus Kurosawas Film sagt ganz anderes, deutet darauf hin, dass das, was das Bild zeigt, nicht auf einer Wirklichkeits-, sondern einer Möglichkeitsform beruht! Es verweist nicht auf ein Szenario selbst, sondern auf eine Stilisierung, wie man sie auch im Theater finden könnte.

Noch ist das erste Bild eine *Mélange* zwischen den beiden Bildformen - aber die Landschaften werden unähnlicher, Bild und Filmbild treten auseinander. Die Bilder entstammen nicht mehr einem realistischen Impuls, sondern mischen die Bildmodelle der Skizze und des photographischen Bildes - gleich in zweierlei Hinsicht. Zum einen läuft das photographische Bild des japanischen Betrachters in den überdimensionalen, riesigen Skizzen herum, jedes Bild enthält beide Bild-Arten. Und zum zweiten stehen die Skizzen im Kontext einer filmischen Sequenz aus photographischen Bildern - auch das akzentuiert den Unterschied. Zweifacher Kontrast - darum fällt die Differenz so ins Auge. Noch das erste Bild zwischen malerischem und filmischem Bild hatte ähnliche *Bildfundamente* für beide Affinitäten zu den Kunstgattungen, beide waren dem Prinzip einer an das Photographische gemahnenden Ähnlichkeit gebunden. Das ändert sich rabiät, wenn die Episode die realistische Grundebene aufgibt.

Mehrere Überlegungen könnten sich anschließen:

(1) Mischbilder kombinieren häufiger verschiedene Bildarten. Ein Extremfall ist Rybczinskis Film STEPS, der eine Touristengruppe durch Eisensteins berühmte Treppensequenz aus dem PANZERKREUZER POTESKIN führt und so eine im klassischen Stil geschnittene Sequenz mit dem Videobild kontrastiert.

(2) Die Frage stellt sich, ob das filmische Bild immer ein Index sei, der auf Realität rückverweist, oder aber ein Szenario anzeigt, das durchaus keine "äußere" Realität haben muss, sondern eine ähnliche Stilisierung oder Symbolisierung darstellen kann wie das Bühnenbild des Theaters. Das filmische Bild, das auf die mechanische Reproduktion der Photographie angewiesen bleibt, würde so nicht auf Realität, sondern auf eine Repräsentation von Realität verweisen - weil das Vorfilmische selbst schon zeichenhaft ist.

(3) Die Frage stellt sich, ob das Photo in einem ähnlichen Sinne eine Ikone und so ein Gegenstand einer eigenen semiotischen Praxis ist wie die Malerei auch. Frederick Wisemans Film *MODEL* spielt genau mit dieser Transformation, die die menschlichen Vorbilder der *model pictures* erleben, wenn sie abgelichtet werden: Sie werden ihres Leibes und ihres sozialen Seins entbunden und in eine andere Existenzweise überführt - in ihr Leben als Bilder.

In welchem Sinne ist nun aber der Film indexikalisch, die Malerei dagegen nicht-indexikalisch, wie Schröter oben behauptet hatte? Der Film behauptet ja durchaus, dass das gemalte Bild einen indexikalischen Hinweis umfasse - es sind *Landschaftsskizzen*, durch die der Held läuft (im photographischen Bild, per *blue-box*-Verfahren in das van Gogh entlehnte Grundbild eingemischt)! Und er behauptet zudem, dass das filmische Bild sich nicht im baren Wirklichkeitsverweis erschöpft, sondern in weitere Kontexte der Signifikation eingelassen ist.

(1) Es ist Teil eines Stils, einer besonderen visuellen Art, darzustellen; und dieser Stil kann seine Ursprünge natürlich in der Malerei haben.

(2) Es ist Element eines filmischen Kontextes, und es lohnt, genauer in die "Krähen"-Episode hineinzusehen. Da behauptet van Gogh, er sei getrieben von diesem Licht, wie eine Maschine - und das farbige Bild des Malers ist mit einer Schwarzweiß-Aufnahme einer Lokomotive unterschritten, so, wie wir sie aus dem russischen Montagekino kennen. Auch die Musik wechselt, als sollte der intertextuelle Rückverweis intensiviert werden. Und die

Schattenbilder der Krähen, die das Landschaftsbild am Ende überlagern, erinnern deutlich an die erst nach den eigentlichen Filmaufnahmen in die Filmbilder eingestanzten Vogelsilhouetten aus Hitchcocks *THE BIRDS*, als ein Bild, das nur realistisch wirkt, es aber keinesfalls (von der Produktionsseite als Photo) ist.

(3) Es ist schließlich dem kulturellen Kontext des Kinos und der Künste zugehörig - und dass der berühmte *Malers van Gogh* von einem berühmten *Filmregisseur* (nämlich Martin Scorsese) gespielt wird, trägt sicher eine eigene Information über die Mischung der signifikativen und kulturellen Sphären.

Das signifikative Verhältnis, in das Bildbilder, photographische Bilder und Filmbilder eingegliedert sind, erweist sich so als komplex und von zahlreichen Konventionen eingefasst. Insbesondere die Indexikalität des Photographischen erfasst nur einen gewissen Moment im Prozeß der photographischen resp. der bildlichen Kommunikation: Zwar kann die Kamera nicht anders, als Licht zu quantifizieren und den chemischen Vorgang auf dem Filmmaterial zu eröffnen. Aber es ist keineswegs so, dass das mechanisch entstandene Bild notwendigerweise einen Index darstellte. Es kommt vielmehr auf den textuellen, semiotischen und pragmatischen Kontext an, welche Qualitäten in den Vordergrund treten. Die semiotischen und bildmedientheoretischen Implikationen sind vielgestaltig:

(1) Zum einen kann das Bild manipuliert werden - und es entstehen im Zeitalter des *morphing* Bildwelten, die zwar photorealistisch aussehen, aber gar keinen wirklichen Referenzpunkt haben. Ähnlich kann man sich der Realistik beispielsweise von Genrebildern verweigern, ihnen eine Indexikalität im engeren Sinne entziehen.

(2) Zum zweiten kann das Vorphotographische schon signifikantes Material sein, so dass die Indexikalität des Photos zumindest so differenziert werden müsste, dass es auf "etwas" hinweist, ohne dass man aber genauer sagen könnte, wie das "etwas" beschaffen sein sollte, dass es also typologisch zu den Symbolen oder Allegorien zählte und sich ein realisti-

scher, die Einmaligkeit des Vorphotographischen akzentuierender Signifikationsmodus gar nicht einstellen würde.

(3) Zum dritten ist unsere Annahme, dass das Photo etwas Indexikalisches sei, auch fundiert in dem Wissen um die apparative Struktur des Photographischen. Danach wäre metaapparatives Wissen mit im Spiel.

(4) Zum vierten wäre die Frage, ob das photographische Bild eine Abbildung oder eine Transformation des Vorphotographischen ist, unbeantwortet.

(5) Und fünftens wird in der Übertragung der Indexikalität des Photos auf den Film von den inneren Kontextbindungen des filmischen Bildes abstrahiert, das als Teil der filmischen Bilderkette immer die Tendenz hat, Bild zwischen anderen Bildern zu sein und so unter Umständen eine formalästhetische oder semiotische Affinität zu anderen Bildern im eigenen Nahfeld enthält.

Anmerkungen

[1] Für Hinweise sind wir Wolfgang Beilenhoff, Jens Eder und Frank Kessler zu Dank verpflichtet.

[2] Es handelt sich bei dieser Sequenz um eine Produktion von George Lucas' Firma Industrial Light and Magic.

Literatur

Balázs, Béla (1972) *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus.

Kracauer, Siegfried (1973) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp (Siegfried Kracauer. Schriften. 3.).

Prince, Stephen (1991) *Memory and nostalgia in Kurosawa's dream world*. In: *Post Script* 11,1, pp. 28-39.

Schröter, Jens (1998) *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs*. In: *Montage / AV* 7,2, pp. 129-154.

Der Blick nach unten

differenzierte Gesellschaft genannt hat, ist damit verbunden. Mit der Vielfältigkeit der möglichen Beobachterstandpunkte vervielfältigen sich auch die Möglichkeiten, Einheiten zu erzeugen und den eigenen Ort relativ zu ihnen zu bestimmen.

So manchem drängt sich in diesem Zusammenhang die Metapher der *Vogelperspektive* auf: Eine solche ist immer kontingent und damit ist es auch ihr Ergebnis, die Erkenntnis, die Orientierung, die sie ermöglicht. Die Folge hiervon kann ein Verlust von Orientierung sein.

Umgekehrt wirkt die Metapher – nicht als kontingent erkannt – aber auch positiv: Eine imaginierte Einheit kann durch die Ermöglichung solcher Perspektiven erzeugt werden und damit der Eindruck von Orientierung im von oben erblickten Ganzen, dessen Teil man ist. Die Verschiedenheit der Standpunkte, die so manchen an der Möglichkeit, das Ganze zu konstruieren, zweifeln lässt, kann so als in das Ganze fallend betrachtet werden.

Überblick als Funktion von Medien – ein formalistischer Flug über die Zeiten

Von Moritz Reiffers

Ein Dächermeer, bewegt und organisch. Aus der Vogelperspektive stellt sich die Stadt als ein großes Ganzes dar, wird augenfällig, was so vielen Menschen zu allen Zeiten gemeinsam war und ist, sie verbindet: der Impuls zu gestalten. (...) Wir erleben einen Sommerabend in Berlin und tauchen ein in einen von ungezählten Innenhöfen.

(Aus: „Brücken in die Zukunft“, der Broschüre zum Film im deutschen Pavillon auf der Expo 2000)

Und wieder scheint zu gelten: dass es keinen Kommunikationstyp gibt, von dem aus – gleichsam vogelperspektivisch – das Gemeinsame der Besonderungen formuliert werden könnte.

(Peter Fuchs, „Die Erreichbarkeit der Gesellschaft“, Frankfurt 1992, S. 12)

Überblick und Synekdoche

Einfach ausgedrückt funktionieren die meisten Metaphern ungefähr wie folgt: Ein abstrakter begrifflicher Bereich wird durch einen konkreteren strukturiert und damit verstehbar gemacht, aber auch geprägt. So ist es auch mit „Überblick“. „Überblick“ im metaphorischen Sinn bedeutet eine bestimmte Erkenntnisleistung, die insofern abstrakt ist, als sie nur mittelbar aus Wahrnehmungen erwächst. Die Metapher erhellt dieses Konzept durch ein anderes, durch den Überblick im wörtlichen Sinn, durch einen Blick von einem erhöhten Standort aus über das Überblickte – durch einen Blick aus der Vogelperspektive mithin.

Es lässt sich also beobachten, dass diese Metapher auf einer Reaktion auf Orientierungsverlust fußt: Scheinbare Orientierung wird ermöglicht, indem der eigene Ort in Ganzheiten erblickt wird, die durch Blicke von oben als solche erscheinen – Überblicke im wörtlichen Sinn ziehen solche im metaphorischen Sinn nach sich.

Die funktionale Differenzierung der Gesellschaft begann im Zeitalter der Aufklärung. Gerade an dieser Epoche

Die Frage nach der Einheit

Auf die Frage „Wo bin ich?“, ist immer eine schnelle Antwort bei der Hand, nämlich: „Ich bin hier“. Mit dieser Antwort geht man kein Risiko ein – sie ist a priori wahr. Spätestens aber, wenn man die Orientierung verloren, sich verirrt hat, erweist sie sich gerade deswegen als wertlos – wo ist denn „hier“?

Die Antwort darauf wiederum hängt an einem „dort“ – das „hier“ ist bestimmbar nur als ein Ort auf den man zeigen kann, sagend: „Dort bin ich“ – und dann weiß man wo man ist, man hat sich orientiert. Diese Orientie-

rungsbewegung wurde gelegentlich als *kognitives Kartieren* bezeichnet. [1]

Eine altbewährte Möglichkeit, dieses „dort“ zu füllen, ist zu sagen, *worin, in welchem Raum* man ist: „Wo bin ich? – In Hamburg“. Eine Stadt wird zu einem Behälter, der mich enthält, mein Ort wird bestimmt durch seine Beziehung zu einem größeren Ganzen, in das er fällt. So alltäglich diese Bestimmung der eigenen Position auch sein mag, sie erfordert kognitiven Aufwand und muss erlernt werden.

Es gibt Zeiten, die davon geprägt sind, dass sie Orientierung erschweren. Gerade das, was man eine *funktional*

lässt sich auch ein Prozeß aufzeigen, der weit über ihr Ende hinaus fort-dauert: Ein älterer Mechanismus der Herstellung imaginiertes Einheit – die Synekdoche – wurde ergänzt durch einen neuen, eben den Überblick. Die Funktion der Synekdoche lässt sich wohl am besten an jenem berühmten Ausspruch Ludwig des XIV. verdeutlichen: „Der Staat bin ich“. Die Einheit des Staates wird greifbar, ja sichtbar, indem der abstrakte Gegenstand in einem seiner Teile verkörpert wird. Dieser Mechanismus hat natürlich eine gewisse Affinität zum absolutistischen Staat oder zu Arten der Ordnung, die ihm verwandt sind. Gerade dieser Umstand scheint es auch gewesen zu sein, der die Aufklärer zu neuen Mitteln hat greifen lassen – vor allem eben zum Überblick als Erzeuger der Einheit. Besonders deutlich wird dies zum Beispiel an V.A. Hallers (1707 - 1777) Gedicht „Die Alpen“: Vom Gotthard herabblickend scheint dem lyrischen Ich der Überblick über die Landschaft besondere Möglichkeiten in sich zu bergen:

Durch den zerfahrenen Dunst von einer dünnen Wolke / Eröffnet sich zugleich der Schauplatz einer Welt, / Ein weiter Aufenthalt von mehr als einem Volke / Zeigt alles auf einmal, was sein Bezirk enthält; / Ein sanfter Schwindel schließt die allzu schwachen Augen, / Die den zu breiten Kreis nicht durchzustrahlen taugen.[2]

Hier ist die Selbsterhöhung noch Ursache eines demütigen (und zeittypischen) Schwindels. Spätestens Heine war offenbar von Umständen geprägt, die ihn die Möglichkeiten des Überblicks ganz ohne dieses bange Gefühl nutzen ließen:

Und als ich auf dem Sankt Gotthard stand, / Da hört ich Deutschland schnarchen; / Es schlief da unten in sanfter Hut / von sechsdreißig Monarchen

lässt er seinen Tannhäuser von der Überquerung der Alpen berichten. [3]

Durch den Überblick nimmt der Wache hier Deutschland als Ganzes wahr, während die Schlafenden unten in ihren überholten Grenzen hausen.

In „Die Alpen“ findet sich auch ein Hinweis auf die Synekdoche als Mechanismus der Erzeugung von Einheit –

allerdings wird sie vom Aufklärer Haller diskreditiert, ja lächerlich gemacht, indem er sie mit einer Metapher verbindet:

Dort ragt das hohe Haupt am edlen Enziane / Weit überm niedern Chor der Pöbel-Kräuter hin; / Ein ganzes Blumen-Volk dient unter seiner Fahne, / Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.[4]

Auch durch diese Wiesen-Metapher behält der Überblick das letzte Wort: Die Synekdoche wird in einen niedrigen Bereich verschoben, der damit überblickbar wird und distanziert betrachtet werden kann.

Wie ein Überblick über eine Bild-Synekdoche auch anders wirken kann, wird man am Beispiel der Massenornamente im Film sehen können.

Der Blick nach unten

Zunächst ist aber auf ein grundsätzliches Problem des Überblicks hinzuweisen und auf die Lösungen, die es erfahren hat: auf das Problem des Selbstverlustes durch die Selbsterhöhung. Wenn es eine wichtige Funktion des Überblicks ist, den eigenen Ort in einem überblickten Ganzen festzustellen – dem Satz „Ich bin dort“ einen sinnstiftenden Kontext zu geben – dann muss jener Effekt von Blicken aus großer Höhe überwunden werden, der dazu führt, dass man das Gesehene wie einen Ameisenhaufen wahrnimmt. Eine einzelne Ameise in einem solchen Haufen zu identifizieren und zu verfolgen, ist schwer möglich und führt zu nichts – eine ist ohnehin wie die andere.

Wenn ich mich selbst im Überblickten finden möchte, muss ich in das überblickte Ganze hinein blicken – ich muss nach *unten* blicken. Der Eindruck, bei einem – medial vermitteltem – Blick handele es sich um einen nach unten, kann vor allem durch eine Form erzeugt werden, die man als den *Schnitt nach unten* bezeichnen könnte. Dieser Begriff soll zwar durchaus an den Film erinnern, in dem die Verhältnisse oft besonders klar liegen. So wie er hier verstanden wird, ist er aber schon lange vor dessen Erfindung ein Topos zumindest der Literatur gewesen. Zwei Beispiele seien hier genannt:

Kurz vor seinem Tod diktierte E.T.A. Hoffmann die Erzählung „Des Vettters Eckfenster“. Dort steht der Ich-Erzähler mit seinem kranken Vetter – einem Schriftsteller – am Fenster eines Zimmers, das „ziemlich hoch“ im Haus liegt. Von dort blicken beide auf den unten liegenden Markt. Für den Ich-Erzähler stellt sich die Menschenmenge als „wogendes Tulpenbeet(s)“ dar, dessen Anblick „einen kleinen Schwindel verursachen“ [5] kann – er sieht die Masse als Ganzes. Der Vetter dagegen hat als Schriftsteller eine Fähigkeit, die darüber hinaus geht: Er blickt von dort oben in die Masse hinein, also herab. Er macht einzelne Personen aus und rankt um diese flüchtigen Anblicke kleine Fiktionen, in denen er das Flüchtige konserviert und scheinbar versteht.

Hier zeigt sich aber, dass der Blick von oben Voraussetzung dieses Blickes herab ist. Das Flüchtige wäre von unten nicht festzuhalten – das Wahrgenommene muss in den zuvor erhaltenen Überblick eingeordnet werden. Der „Schnitt“ vom Anblick des Tulpenbeets zu dem einer einzelnen Person in ihm ist ein Schnitt nach unten. Hier werden auch der *Selbstwahrnehmung* im Überblickten ihre Mittel aufgezeigt – der Erzähler kommt selbst von unten, er überblickt den Ort seiner eigenen Herkunft. Die Literatur ermöglicht die Auffindbarkeit eines Einzelnen in der Masse, die sich dann auch auf die eigene Person anwenden lässt. Zudem gibt es stets die Möglichkeit der Identifikation mit dem unten Erblickten, die einen sich selbst in gewisser Hinsicht dort finden lässt.

Charles Baudelaires Gedicht „Landschaft“ („Paysage“) – das erste in seinen „Tableaux Parisiens“ – hat deutlich programmatischen Charakter. Es beginnt (gekürzt) wie folgt:

Ich will um meinen Strophenbau zu läutern / Dicht unterm Himmel ruhn gleich Sternendeutern / (...) Dann werd ich vom Sims meiner luftigen Kammer / Überm Werkvolk wie 's schwätzet und singet beim Hammer / (...) Und die Himmel hinausseh'n, mein Traumparadies.“ [6]

Am Beginn der Dichtung steht also eine „luftige Kammer“, aus der der Dichter zunächst nach oben zu den Sternen und dann nach unten auf die

Stadt blickt. Das für Baudelaire so typische Festhalten eigentlich flüchtiger Anblicke und Begegnungen in der Stadt muss so wieder als durch ein Hinabblicken ermöglicht erscheinen. Blicke, die scheinbar von unten geworfen werden, kommen tatsächlich von oben. So wird das Einzelne auffindbar und verstehbar in einem überblickten Ganzen – der Stadt (der Masse).

Am heutigen Film lässt sich beobachten, dass der Schnitt nach unten oft durch eine Fahrt nach unten ersetzt wird – die Kamera fährt von oben (im Zeitalter der Satelliten häufig von ganz oben, aus dem Weltraum) nach unten zu den Figuren der Geschichte, die erzählt werden soll. Ein frühes Beispiel ist der Beginn von Antonionis „La Notte“ (1960), wo eine Kamera langsam an der Glasfassade eines Hochhauses herab fährt, bevor der Schnitt in ein Zimmer in der Stadt erfolgt.

Der Eiffelturm

Weltausstellungen scheinen besonders dazu geeignet zu sein, imaginäre Einheiten zu erzeugen – die ganze Welt verkörpert sich schon in den metonymisch für ihre Länder stehenden Pavillons. Diese riesige Welt-Metonymie (die meist in einer Welt-Stadt liegt) wurde aber schon früh auch überblickbar gemacht, so dass sich die Verkörperung der Welt in ihren Teilen mit ihrer Überblickbarkeit verbindet. Das bekannteste und früheste Beispiel ist natürlich der Eiffelturm, der ja tatsächlich nichts anderes als ein ziemlich aufwendiger Aussichtsturm war.

Wenn man sich nach dessen Bedeutung und Funktion fragt, sind die Bilder, die R. Delaunay von ihm gemalt hat, aufschlussreich: In seiner frühen Phase – der destruktiven – lässt er ihn zusammenbrechen, eingerahmt von wankenden Häusern und wirren Wolken. Später erholt sich die von der Kapitulation der alten Rahmungsmechanismen betroffene Ordnung – der Rummel der Stadt stellt sich harmonisch als Gesamteindruck dar, und über ihm findet der Blick seine Ruhe bei erhöhten Orten, die in einen klaren Himmel ragen: der Eiffelturm wankt nicht mehr, er wird vielmehr zum fest-



Robert Delaunay: La tour Eiffel, 1910-11

en Bezugspunkt des Bildes, zum Garanten der Überblickbarkeit. Oft wird er auch durch seine Nachfolger ergänzt, durch das Riesenrad und vor allem das Flugzeug. Noch später malte Delaunay seinen Lieblingsgegenstand tatsächlich von oben – und verwendete Luftaufnahmen als Vorlagen. [7]

War der Eiffelturm noch ein demokratisches Medium des Überblicks, so war es sein hässlicher Konkurrent auf der Weltausstellung von 1937, das deutsche Haus von Speer, nicht mehr. Hier war der scheinbare Überblick nur noch durch eine Identifikation mit den Blicken eines Anderen zu haben: mit denen des riesigen Reichsadlers auf dem Dach des Turmes – mit den Blicken jenes Vogels also, der meist auch riesenhaft hinter Hitler stand, wenn er seine Reden hielt – wenn er zu den unten Stehenden hinabsprach.

Der Krieg

Das Verhältnis der Unübersichtlichkeit eines von unten gesehenen Ortes zu dessen Überblickbarkeit wurde besonders im ersten Weltkrieg zu einer allgemeinen, oft thematisierten Erfahrung. Dieser Krieg hing auf bisher nicht dagewesene Weise von seiner Überblickbarkeit ab – die großen Schlachten ließen sich nur durch das Mittel der Luftaufklärung leiten, das Flugzeug und die Photographie wurden zu Bedingungen der Möglichkeit des

Krieges in der Form, in der er stattfand. Die Befehlshaber hinter der Front hatten eine Wahrnehmung der Schlacht, die sich nicht nur quantitativ (durch ein Mehr an Information) sondern auch qualitativ von derjenigen der kämpfenden Soldaten unterschied: Sie sahen die Schlacht von oben als ganze, während die Kämpfenden unten noch nicht einmal ihre Köpfe über die Erdoberfläche strecken konnten – sie lebten andauernd in der Erde und hatten keinen Überblick über den Ort, an dem sie sich befanden. Sie wußten oft überhaupt nicht, dass sie an einer Schlacht beteiligt waren, die später einen Namen erhalten sollte. Der Überblick wurde hier – und nicht nur hier – zu einem Privileg, das die Macht mit sich bringt.

Den Menschen zu Hause wurde aber ein Eindruck von Übersichtlichkeit des Krieges vermittelt. Sie erhielten ihn vor allem durch illustrierte Zeitungen, in denen einzelne Bilder und Zeichnungen vom Krieg in den orientierenden Zusammenhang von Landkarten eingeordnet werden konnten – wodurch sie zu Blicken nach unten wurden. Ein Dialog aus „All quiet at the western front“, der amerikanischen Remarque-Verfilmung von 1929, hört sich folgendermaßen an (der Kriegsheimkehrer Bäuml er unterhält sich mit drei älteren Herren in der Kneipe, die sich über eine Zeitung beugen):

„An der Front ist der Krieg anders, als man es sich hier so vorstellt.“

„Ach, ihr da draußen könnt das nicht so beurteilen, jeder von euch sieht seinen kleinen Abschnitt, aber wir hier sehen das Ganze. Ihr habt ja gar nicht den Überblick.“

Das Ornament der Masse

Die Wahrnehmungsverhältnisse des Krieges führen auch dazu, dass er besonders gut durch den Film bearbeitet werden kann – gerade in diesem Medium lässt sich die erhöhte (Kamera-)Perspektive gut mit der von unten in Verbindung setzen – so kann man den Einzelnen in einem Zusammenhang begreifen, den er selbst gegebenenfalls überhaupt nicht erkennen könnte.

Noch deutlicher wird dieser Mechanismus aber an anderen Filmen, an den Agitationsfilmen von Eisenstein und Riefenstahl. Beide haben sie versucht, die Masse als Ganzes erfahrbar zu machen – bei Riefenstahl tritt sie als von der Macht festgefügtes Massenornament [8] auf, bei Eisenstein als Menge, deren Vereinigung erst noch erreicht werden muss und immer vom Zerfall bedroht ist. Beide haben sie aber die erhöhte Kameraperspektive und den

Schnitt nach unten verwendet, um die imaginäre Einheit der Masse überhaupt erst zu ermöglichen: In Eisensteins erstem Film „Streik“ (1924) z.B. wird die aufgebrachte Menge aus den Fenstern eines belagerten Kontors von oben gezeigt – diese Einstellung wird dabei von Zwischentiteln unterbrochen, in denen Zitate von Lenin paraphrasiert werden, in denen er von der Notwendigkeit der Organisation für das Proletariat spricht, von der Notwendigkeit mithin, als organisiertes Ganzes aufzutreten.

In Riefenstahls „Triumph des Willens“ wechseln sich Kamera-Blicke aus der marschierenden Masse nach oben, zu Hitler, ab mit solchen von oben auf die Masse, die so als Ornament erkannt wird – diese Blicke von oben erwecken den Eindruck von subjektiver Kameraführung, weil sie von gelegentlichen Großaufnahmen von Hitlers Gesicht unterbrochen werden. Die Masse kann als Ganzes gesehen werden, durch die Identifikation mit dem Blick des Führers. Dieser Blick überblickt dabei zugleich eine Metonymie und eine Metapher: Die Massenornamente stehen als Teile des Volkes für das ganze Volk, während ihre geometrische Ordnung für die Ordnung im Staate steht (die mit Geometrie nichts zu tun hat).

Das Nachrichtenstudio

In der Medienrealität hat nichts seinen Ort, sondern alles seine Zeit: seinen flüchtigen Zeitpunkt: seine kurzfristige Präsenz als Lichtspur auf dem Monitor. [9]

Dies sagt G. Großklaus vor allem mit Bezug auf das Fernsehen. Der Raum sei, da er praktisch ohne Zeitverluste – in Echtzeit – überwunden werden



kann, tendenziell einer Tilgung ausgesetzt. Was bleibt, ist die Gegenwart als Mosaik von gleichzeitig erscheinenden Zeit- und Raumpunkten. Die kognitive Raumkarte wird durch eine Zeitkarte ersetzt.

Auch wenn man voraussetzt, dass dies eine gute Beschreibung der heutigen Medienrealität ist, wird interessant, dass dessen ungeachtet gerade Raumkarten in ihr besonders präsent sind – als allgegenwärtige Hintergrundfolie der Nachrichtenstudios z.B.. Bei diesen Karten handelt es sich um Weltkarten und Globen, die sich an der Weltraumfotografie orientieren. In den Vorspannen der entsprechenden Sendungen nähert sich der Betrachterstandpunkt nun dieser von oben (oder von außen) betrachteten Welt – meist der Rückfahrt eines eingerahmten Logos oder eines Fadenkreuzes folgend. Die von unten aufgenommenen Bilder aus aller Welt, die Bruchstücke jener Scherbenwelt, tauchen dann – wiederum gerahmt – vor dem Hintergrund der schemenhaft sichtbaren Weltkarte auf.

So erweckt das Nachrichtenstudio den Eindruck über der Welt zu sein und zu ihr herabzublicken. Jedes Bild in den Nachrichten ermöglicht einen Blick nach unten, aus einer „luftigen Kammer“.

So wird deutlich, wie sich die alte Institution des Rahmens gerettet hat, nachdem sie in der unübersichtlichen Welt der Großstadt in die Bredouille geraten war (was Delaunay durch seine wankenden Rahmen-Häuser und bemalten Rahmen thematisierte): Der Rahmen muss von oben kommen. So erfasst er das Einzelne, ohne den Einbruch einer Welt jenseits seiner Begrenzung fürchten zu müssen –

diese Welt wurde zuvor schon als ganze überblickt.

So gesehen werden durch das Medium alle Orte zu Ausschnitten des Orts schlechthin: Nicht der Raum wurde getilgt, sondern die Räume. Das Medium versucht die in unzählige Anblicke von unzähligen Standorten zerfallene Welt auf der Folie eines zusammenhängenden und nicht zerfallenen Ortes zusammenzufügen. Die Vielheit der möglichen Standorte und Standpunkte scheint so in ein umfassendes Ganzes zu fallen.

Auch hier findet sich wieder der Blick, der Schnitt nach unten als eine Form, die die Auffindbarkeit des Einzelnen im Ganzen gewährleistet und die es dem Medium ermöglicht, seine Funktion des Überblicks zu erfüllen.

Literaturhinweise und Anmerkungen

- 1: vgl.: R.M. Downs, D. Stea: „Kognitive Karten“, New York, 1982.
- 2: V.A. Haller: „Die Alpen“ (1729); In: „Die Alpen und andere Gedichte“ Hg. v. A. Elschenbroich. Stuttgart 1965, S. 322 (Verse 325-330).
- 3: H. Heine: „Der Tannhäuser“ (1836); In: Heine, „Buch der Lieder und andere Gedichte“, Köln 1995, S. 242 (Strophe 47).
- 4: Haller: Die Alpen“, Verse 381-384.
- 5: E.T.A. Hoffmann: „Des Veters Eckfenster“ (1822); Stuttgart 1996, S. 47.
- 6: CC. Baudelaire: „Tableaux Parisens“ (1861); Frankfurt 1963, S. 27, Deutsch von W. Benjamin.
- 7: Gute Beispiele sind: „Der Turm“ (191011), Düsseldorf, Kunstsammlung NRW („destruktive -Phase“); „Die Mannschaft von Cardiff“ (191213), Eindhoven, Stedeleijk van Abbemuseum; „Turm, Champs de Mars“ (1922), New York, Knoedler Gallery (der Turm von oben).
- 8: Dieser Begriff stammt von Krakauer: vgl.: S. Krakauer, „Das Ornament der Masse“; in: „Das Ornament der Masse“, Frankfurt 1977.
- 9: G. Großklaus: „MedienZeit, Medien-Raum“, Frankfurt 1995, S. 112.

Modelle der Mediengeschichte am Beispiel des Internet

Teil II

(Fortsetzung aus dem letzten Heft)

Von Joan Kristin Bleicher

Mediengeschichte als Prozess der Neuverteilung medialer Formen und Funktionen

Einen wichtigen Abschnitt der medienhistorischen Entwicklung medialer Formen und Funktionen bildet das Internet als komplex strukturiertes Informationssystem, aber auch als elektronische Form der Individualkommunikation. Mit dem im folgenden skizzierten Modell der Mediengeschichte als Prozess der Neuverteilung medialer Formen und Funktionen wende ich mich gegen bisherige Ablösungsmodelle, die mit dem Auftauchen eines jeweils neuen Mediums das Verschwinden der alten Medien konstatieren. So beschwor z.B. Norbert Bolz das Ende des Gutenberg-Zeitalters der durch Druck vermittelten Information, da nun "Technologien von Computer und Telekommunikation verschmelzen". (1) Friedrich Kittler sah 1989 im Computer ein Universalmedium, das das Mediensystem schließe. "Speicher und Übertragungsmedien gehen beide in einer Prinzipschaltung auf, die alle anderen Informationsmaschinen simulieren kann." (2) Beim Internet, so bleibt zu ergänzen, müsste man nicht mehr vom

Simulieren, sondern von Integrieren sprechen.

Mediengeschichtliche Darstellungen dürfen aus meiner Sicht die Angebotsfläche nicht vernachlässigen. Eine Analyseebene gilt der Frage, wie Medien kollektives Wissen strukturieren und welche Symbole sie zur Vermittlung dieses Wissens verwenden. Durch die Integration formaler und inhaltlicher Charakteristiken älterer Medien in Kombination mit neuen Angeboten nahmen die technisch verbreiteten Massenmedien auf ihrer Vermittlungsebene immer komplexere synkretistische Strukturen an. In der zunehmenden Ausdifferenzierung ihres Erscheinungsbildes erlangten die Massenmedien in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts eine zentrale Bedeutung im Rahmen individueller und kollektiver Bedeutungsvermittlung. (3) Massenmedien erzeugen kulturelle Identitäten, liefern Welterklärung, stiften Sinn, vermitteln Wertvorstellungen und übernehmen Integrationsfunktionen für das gesellschaftliche Kollektiv. Die aktuelle Funktionsverteilung der Medien innerhalb der Gesellschaft basiert auf vielfältigen historischen Veränderungen der Angebotsfläche.

(4) Neue Medien integrieren die Angebotsformen ihrer Vorgängermedien, passen sie aber ihren spezifischen technischen Möglichkeiten an. So verändert sich das Angebotsspektrum des Mediensystems.

Die Ästhetikgeschichte der Medien

Im World Wide Web als Angebotsfläche des Internet ist ein Prozess der Visualisierung erkennbar. Grafiken und Bewegtbilder lassen sich in Texte integrieren, Werbung bildet den visuellen Rahmen für Texte. "Computer entlasten damit von allen Diskursen unserer Kultur, die linear und materiell strukturiert sind, - allen voran: die Diskurse der Schrift", konstatiert Hagen 1989.

Die Visualisierung beeinflusst auch die Nutzung des Internet. War noch in den frühen neunziger Jahren die Kenntnis von Computersprachen unerlässlich, so bilden nun in den Icons visuelle Symbole die Grundlage des Umgangs mit dem Medium. Der Prozess der Nutzung und des Transfers mythologischer Symbolik von Medium zu Medium setzt sich im World Wide Web fort. Sanduhren stehen für die verrinnende Zeit. Ralf Schnell stellt fest, das digitale Verfahren werde rückübersetzt in analoge Symbole. (Schnell 2000, 247) Die Visualisierung als Grundlage der Vereinfachung des Umgangs ist unerlässlicher Bestandteil des Prozesses der Popularisierung eines Mediums, das die Grundlage seines gesellschaftlichen Wirkungspotentials bildet.

Hinsichtlich einer Genregeschichte des World Wide Web stellen sich besondere Probleme. Zwar lassen sich bisherige Forschungsansätze etwa im Bereich Nachrichten oder fiktionaler Sendungsangebote fortschreiben, gleichzeitig setzt sich die bereits in klassischen Medienangeboten diagnostizierte Entwicklung von Hybridformen im Internet fort.

Mediengeschichte im Wechselverhältnis zur Kulturgeschichte. Die Produktgeschichte der Medien

Der historische Prozess der Nutzung- und Ausdifferenzierung medialer Vermittlungsformen lässt sich mit dem von Gérard Genette entwickelten

Palimpsestmodell (5) beschreiben. Es erfasst Prozesse der Überlagerung von Angeboten, da jeweils neue Medien ihre Angebote auf Grundlage etablierter Medienangebote entwickeln. Medien fungieren durch diese Vorgehensweise als Hypertexte (im Sinne Genettes) der Kultur: Sie sind die neuen Texte, die aus den alten Texten der Kulturgeschichte hervorgehen. In diesen Prozess ist auch die Weiternutzung etablierter kultureller Symbole durch die jeweils neuen Medien integriert. (6) Dies ist ein Komplex der Mediengeschichte, der als Forschungsgebiet erst in seinen Anfängen steckt. So sind intermediale Verwertungsketten etwa aus bildender Kunst, Literatur, Film, Theater noch historisch zu rekonstruieren.

Die Erweiterung der formalen Präsentation ermöglicht, dass sich Inhalte differenzierter vermitteln lassen. Die Medien bilden formale und inhaltliche Spezialisierungen zur Strukturierung ihrer Angebote heraus. Die Spartenbezeichnungen der Zeitungen und Zeitschriften stehen inhaltliche Spezialisierungen, die der Zuschauer durch seine Kenntnis dieser Vermittlungskonventionen auch auf vergleichbare Spezialisierungen in anderen Medien überträgt. Genrebezeichnungen basieren auf impliziten Vereinbarungen zwischen Produzenten und Zuschauern, über Art und Inhalt der jeweiligen Vermittlung. Diese Vereinbarung kann auch das World Wide Web für die Verständlichkeit seiner Angebote nutzen.

Standardisierungen der formalen und inhaltlichen Spezialisierungen sind bereits im Bereich der traditionellen Printmedien erkennbar. Sparten in den Tageszeitungen markieren vergleichbare grundlegende Strukturprinzipien wie die deutlich komplexere Ausdifferenzierung der Programmformen in Hörfunk und Fernsehen. Formen des aktuellen Weltbezugs werden ebenso ausdifferenziert wie Formen der Bewertung und die Integration von fiktionalen Inhalten. Aktuelle Meldungen lassen sich im Hörfunk in Nachrichten und Live-Reportagen vermitteln. Formen der Bewertung finden sich in Kommentaren und Diskussionsendungen; fiktionale Inhalte sind Gegenstand des Hörspiels wie der Romanlesungen. Erst diese Entwicklung der ständigen Differenzierung

und Erweiterung von Inhalten ermöglicht die Komplexität der Bandbreite unterschiedlicher Formen und Funktionen des World Wide Web.

Historische Untersuchungen der Entwicklung von Medieninhalten befassen sich zumeist mit spezifischen Programmformen und Gattungen und beschreiben ihre formale und inhaltliche Ausdifferenzierung. So gibt es Geschichten einzelner Filmgenres ebenso wie des Hör- und des Fernsehspiels. (7) Betrachtet man ihre Ergebnisse, so wird deutlich, dass sich besonders jene Formen durchgesetzt haben, die eine große Vielzahl unterschiedlicher Inhalte vermitteln und so eine hohe Komplexität der Weltvermittlung ermöglichen. Zusätzlich ist auch die Attraktivität bestimmter Inhalte ein Faktor bei der Durchsetzung eines Genres. Kriminalstoffe und die Thematisierung von Sexualität dienen der Durchsetzung des Kinofilms ebenso wie des Hör- und Fernsehspiels. In allen Medien wurden Genres der Information durch Genres mit fiktionalen Inhalten ergänzt. Der Bereich der Beschäftigung mit dem Sein wird erweitert durch die Beschäftigung mit dem Möglichen.

Zur Ausdifferenzierung der Funktionen in der Medienentwicklung

Im Rahmen der historischen Entwicklung der Massenmedien haben sich die Vermittlungsformen und damit auch die durch die sie realisierten kollektiven Funktionen ausdifferenziert. Gesellschaftliche Anforderungen, ökonomische Interessen, technische Möglichkeiten und inhaltliche und formale Charakteristiken der Vermittlung beeinflussen diesen Entwicklungsprozess. Eine Ausdifferenzierung erfolgt zunächst auf der Formebene durch die Medientechnik und führt zu einer Erweiterung des Angebotsspektrums. Dabei ist das zunehmende Rezipientenwissen hinsichtlich etablierter Vermittlungskonventionen eine der Voraussetzungen für Weiterentwicklungen der Medienformen und -inhalte. Erst die Kenntnis von Standardisierungen lässt Experimente im Bereich formaler und inhaltlicher Möglichkeiten zu. Zur Ausdifferenzierung des Angebotsspektrums der Medien tragen ebenfalls die veränderten gesellschaftlichen Anforderungen bei.

Gerade technische Massenmedien werden als Instrumente der Herstellung einer öffentlichen Meinung und als Lenker gesellschaftlichen Handelns angesehen. (8) Zu dieser Einschätzung tragen auch ihre ausdifferenzierten formalen Möglichkeiten bei. So ermöglicht das World Wide Web neue Formen des interaktiven Umgangs mit Medieninhalten. Es erweitert die bisherige Push-Kommunikation, die sich vom Kommunikator an den Mediennutzer richtet um vielfältige Möglichkeiten für den Nutzer selbst als Kommunikator tätig zu werden. Das mediale Spektrum politischer Inhalte wird durch vielfältige interaktive Angebote erweitert, in der sich Formen demokratischer Debatten und Abstimmungen simulieren lassen. Eine erkennbare Rückwirkung in das etablierte politische System lässt noch auf sich warten.

Der Einfluss von Medien auf die Entwicklung gesellschaftlicher Kommunikationsstrukturen

Erst die Kombination der Darstellung von gesellschaftlichen Erwartungshaltungen, Formen der Institutionalisierung, technischer Möglichkeiten, der Durchsetzung bestimmter Technologien und der durch sie möglich gewordenen formalen Vermittlungsformen kann die komplexe Grundlage der Erklärung soziologischer und kultureller Auswirkungen der Medien bilden. Hans Thomas diagnostiziert als Folge der Fernsehangebote eine "nachindustrielle Freizeitklassengesellschaft". (9) Solchen Prognosen ist die Einschätzung der zentralen Rolle der Medien als Ausdruck und Konstituenten der öffentlichen Meinung gemeinsam. Niklas Luhmann formuliert dies mit seiner angesichts des Fernsehens getroffenen Feststellung: "Das Medium ist die öffentliche Meinung selbst." (10) Für ihn fungieren Presse, Hörfunk und Fernsehen nur als unterschiedliche Formgeber. Neben verschiedenen Utopien, die dem Internet eine weltweite Demokratisierungsfunktion zusprechen, weist die amerikanische Psychologin Sherry Turkle dem Internet eine zentrale Rolle im Rahmen der Konstruktion individueller Identitäten zu.

Für die in der Sozialgeschichte offene Forschungsfrage nach der Entwicklung gesellschaftlicher Kommunikationsstrukturen (11) ist die Mediengeschichte unverzichtbar. Eine ganze Reihe von Medienwissenschaftlern zeigen, wie die Entwicklung der Medien auch die Sozialstruktur einer Gesellschaft beeinflusst. Medien erweisen sich als zentraler Modernisierungsfaktor der Gesellschaft. Patrice Flichy führt "(...) die Entstehung des neuzeitlichen Staates im Laufe der französischen Revolution, die Entwicklung von Börse und Finanzmärkten in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts, die Veränderungen im Privatleben mit der Entstehung der viktorianischen Familie und schließlich der Individualismus des ausgehenden 20. Jahrhunderts" (12) auf den Einfluss von Medien zurück.

Ralf Schnell definiert das Internet als "Öffentlichkeitsraum der digitalen Gesellschaft." (2000, 271) Neu im Unterschied zu bisherigen Formen der Massenkommunikation erscheint mir an diesem Raum, dass er neben den tradierten Funktionen der Massenkommunikation auch unterschiedliche Formen der individuellen Selbstdarstellung ermöglicht. Die Verbreitungszahlen des Internet potenzieren sich. Damit steigt die Virtualisierung der Kommunikation. Private Kommunikation erfolgt nicht mehr körpergebunden oder zwischen Partnern, die sich kennen, sondern es erfolgt eine Kommunikation der Avatare, die mit ihren Identitäten spielen. Dieser im den Bereichen der Emails und Chatrooms zu beobachtende beschleunigte Wechsel der Identitäten entspricht in idealer Weise aktuellen gesellschaftlichen Anforderungen der schnellen Anpassung an sich verändernde Lebensverhältnisse.

Zur historischen Entwicklung der individuellen Wirkung des Internet

Einer der Schwerpunkte der anthropologischen Mediengeschichte des Internet bildet das Modell der historischen Entwicklung der individuellen Medienwirkung. Die im Begriff Internet enthaltene Netz-Metapher beschreibt gleichermaßen sowohl die Organisations- und Verbreitungsstruktur als auch das

spezifische Speicher- und Nutzungspotential. Der Informationsspeicher ist für das Individuum jederzeit abrufbar, es kann sich aber auch jederzeit in wechselnde Kommunikationsstrukturen einbinden. (13) Die Netzmetapher erfasst den Anspruch des Mediums auf Omnipräsenz und Nutzungsvielfalt.

McLuhan beschrieb die Geschichte der Medienwirkung als Prozess der technischen Erweiterung menschlicher Wahrnehmungsorgane. In diesem Modell fungiert das Internet als "elektronisches Gedächtnis", dass die menschlichen Hirnfunktionen simuliere. (Flusser 1989, 49) Andere Theorien radikalieren diese Theorie der Ausweitung. Dem Internet wird etwa von Donna Haraway (1995) die Funktion zugesprochen, die bisherige Dichotomie von Mensch und Maschine zu durchbrechen. Irene Neverla verwendet für das WWW den symbolischen Medienbegriff, "der im Zeichen des Mediums Internet die prägenden Dichotomien (Natur-Kultur, Mensch-Maschine) auflöst und eine neue Dimension der Symbolisierung und Codierung von Subjekt und Objekt anstrebt." (Neverla 1998)

Probleme der Anbindung des Internet an die Mediengeschichte

Das vielen medienhistorischen Arbeiten insbesondere aus dem Bereich der Publizistik zugrundeliegende Modell der linearen Kommunikation zwischen Sender und Empfänger wird im World Wide Web zugunsten von verschiedenen Möglichkeiten der Interaktion aufgehoben. Jeder Empfänger hat die potentielle Möglichkeit selbst zum Sender zu werden. Vilem Flusser hat dies mit dem Kommunikationsmodell eines Netzsystems (14) erfasst.

Das World Wide Web potenziert die Beschleunigung der bisherigen Medienentwicklung. Nicht nur die Massenkommunikation, sondern auch die Individualkommunikation kann nun in einem Medium zeitgleich stattfinden. Die briefliche Kommunikation hat mit dem Email eine neue Phase zeitlicher Nähe zwischen Sender und Empfänger erreicht.

Doch der Wert der Information droht in ihrer Pluralisierung zu verschwinden, somit steigen die Anforder-

ungen an die Orientierung. Bedeutungshierarchien lassen sich nur in der subjektiven Rezeption bilden, da objektive Hierarchisierungsvorgaben fehlen. Allein die Suchmaschinen bilden eine Selektionsinstanz im World Wide Web, die jedoch, wie Winkler gezeigt hat, nach ökonomischen Vorgaben und nicht nach inhaltlichen Relevanzkriterien operieren. Authentizität ist immer schwerer nachprüfbar und an Urheberschaft zu binden. Es entsteht ein eigener Wirtschaftszweig, der Inhalte des World Wide Web für seine Kunden zugänglich macht. (15)

Auch das mediale Funktionspotential des Internet ist sehr schnellen Veränderungen unterworfen, was die Rekonstruktion erschwert. Das Internet durchschritt innerhalb weniger Jahre die Entwicklungsgeschichte aller Medien von der Kommunikationsform zum Wirtschaftsgut. Am Anfang des Netzes stand der klassische Informationstransfer. War das Internet ein Medium des Informationsaustausches zwischen militärischen Einrichtungen und später Universitäten, so ist ein Prozess der Kommerzialisierung erkennbar. An die Seite der Information treten Unterhaltungsangebote und Formen des medialen Konsumprozesses. Virtuelle Buchhandlungen zählen ebenso zum Wirtschaftssystem Internet wie virtuelle Auktions- und Warenhäuser. Die Beschleunigung der Medienentwicklung verändert den Charakter der Medienforschung. An die Seite der unterschiedlichen Modelle der Mediengeschichte tritt die kritische Beobachtung aktueller Veränderungen.

Die Entwicklung der Bewertung des Internet

Die Wirkung jedes Mediums ist eng verknüpft mit der Bewertung seiner Wirkung durch die Nutzer. Lutz Hachmeister und Hartmut Winkler unterscheiden verschiedene Zyklen der Bewertung von Medien. Winkler konstatiert:

Allgemein scheinen Zeichensysteme einen Zyklus zu durchlaufen, der von einer hoffnungsvollen Frühphase in eine stabile, naturalisierte Herrschaftsphase führt, um dann in eine 'Desillusionierung' einzumünden; worauf die Mediengeschichte dann

mit einer technischen Innovation antwortet, die ein Neuanlaufen des Zyklus erlaubt.

Lutz Hachmeister konstatiert mit dem Aufkommen neuer Medien eine Phase der Nostalgisierung des bisherigen Leitmediums. Derzeit gilt das Heimkino Fernsehen als private Idylle in Zeiten des weltweiten Datentransfers.

Die Rolle des Internet in der Gesellschaft

Zur Orientierung in der Gesellschaft, so betont es u.a. Pierre Bourdieu (16), muss das Individuum über Inhalt und Form von kulturellen Ressourcen informiert sein. Dieses Wissen über kulturelle Ressourcen bestimmt die Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Gruppen. Dieses Wissen wird durch die Darstellung von kulturellen Teilbereichen durch die Massenmedien vermittelt. Die fortlaufende Addition medialer Informationen suggeriert ein integratives Gesamtbild der Kultur und damit eine Orientierung des Individuums. Mit seiner Addition von Informationen unterschiedlicher nationaler Herkunft zeigt sich das Potential des World Wide Web Orientierungsangebote für die globale Weltgesellschaft zu vermitteln. Diese "kollektive Gestaltung" von Wahrnehmungs- und damit von Orientierungsmustern übersteigt bei weitem die bisher in kommunikationswissenschaftlichen Mediendefinitionen hervorgehobene Transferfunktion.

Der Rückblick in die Mediengeschichte verändert so auch unser Verständnis aktueller Medienwirkungsprozesse. Gleichzeitig besteht die Gefahr dass die Wahrnehmungsstrukturen der Analyse bisheriger Medienentwicklungen die Wahrnehmung und Analyse neuer Entwicklungen behindern. Der Rückgriff auf etablierte Ordnungshierarchien erschwert die Wahrnehmung aktueller Vernetzungen. Ein Problem, das sich mit der Ausdehnung des Internet weiter verschärft. Es zeigt sich, dass das Internet die Entwicklungsphasen bisheriger Medien reproduziert. Doch impliziert die im World Wide Web mögliche Integration der Individualkommunikation auch eine Beobachtung des individuellen Kommunikationsverhaltens. Die Medienwissenschaft steht vor neuen Aufgaben.

Anmerkungen

1. Norbert Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München 1993. S.7.
2. Friedrich Kittler: Die künstliche Intelligenz des Weltkriegs; Alan Turin. In: Ders.; Georg Christoph Tholen (Hrsg.): Arsenal der Seele. Literatur und Medienanalyse seit 1870. München 1989. S.196.
3. Norbert Bolz hingegen spricht schon für das 17. Jahrhundert von einer "publizistisch bestimmten Öffentlichkeit". Norbert Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München 1993. S.12.
4. Jürgen E. Müller: Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art. In: montage/av 1994. H.3/2. S.119-138.
5. Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993.
6. Nicholas Mirzoeff hat Mediengeschichte als Prozess der Visualisierung beschrieben. Ders.: An Introduction to Visual Culture. New York, London 1999. S.35-126.
7. Vergleiche hierzu etwa: Wolfgang Jacobsen; Anton Kaes; Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des Deutschen Films. Stuttgart 1993. Knut Hickethier: Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951-1977. Stuttgart 1980. August Soppe: Der Streit um das Hörspiel 1924-25. Entstehungsbedingungen eines neuen Genres. Berlin 1978. Reinhard Döhl: Das Hörspiel zur NS-Zeit. Geschichte und Typologie des Hörspiels. Darmstadt 1992.
8. Diese Auffassung hatte Emil Dovifat zunächst für die Printmedien formuliert. Vergleiche hierzu: Emil Dovifat: Zeitungslehre. 2 Bände. Neubearbeitete Auflage von Jürgen Wilke. Berlin 1976. Band 1. S.14. Zur Durchsetzung neuer Medien wird von den Verantwortlichen jeweils die funktionale Differenz zu den Vorgängermedien hervorgehoben.
9. Hans Thomas: Was scheidet Unterhaltung von Information? In: Louis Bosshart; Wolfgang Hoffmann-Riem (Hrsg.): Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation. München 1993. S.77f.
10. Niklas Luhmann: Soziologische Aufklärung Band 5. Opladen 1981. S.171.

11. Ebenda S.74.

12. Patrice Flichy: Tele. Geschichte der modernen Kommunikation. Frankfurt am Main 1994. S.13.

13. Vgl. hierzu: Peter M. Hejl: Wie Gesellschaften Erfahrungen machen oder was Gesellschaftstheorie zum Verständnis des Gedächtnisproblems beitragen kann. In: S.J. Schmidt (Hrsg.): Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Frankfurt am Main 1991. S.293-336. und Hartmut Winkler: Gedächtnismaschinen. In: Ders. Docuverse. München 1998. S.81-130.

14. Rainald Goetz spricht in seinem Tagebuch Abfall für alle. Frankfurt am Main 1999 wiederholt ironisch vom „Internetz!“.

15. So etwa die Firma 4content in Hamburg.

16. Pierre Bourdieu; J.-C. Passeron: Die Illusion der Chancengleichheit. Stuttgart 1971.

Literatur

Hachmeister, Lutz: Öffentlich-rechtliches Fernsehen in Zeiten des Sinnverlustes. In: epd Kirche und Rundfunk Nr.4. 21.1.1991. S.3-6.

Schnell, Ralf 2000: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen. Stuttgart.

Haraway, Donna 1995: Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen. New York

Neverla, Irene (Hrsg.) 1998: Das NetzMedium. Kommunikationswissenschaftliche Aspekte eines Mediums in Entwicklung. Opladen.

Winkler, Hartmut 1998: Docuverse. München.

Das Medien-Dispositiv

Die Foucault-Rezeption in Deutschland hat einen befremdlichen Verlauf genommen: Während sein Denkstil und dessen Implikationen auf Skepsis stoßen, haben sich die von ihm benutzten Begriffe schnell von den in und mit ihnen bewegten Zusammenhängen gelöst und eine rasante Verbreitung gefunden. Heute führen sie vielfach ein Eigenleben, in dem nichts mehr an Foucault erinnert. Das war mit dem "Diskurs" so und widerfährt seit einiger Zeit dem "Dispositiv".

Von Jan Hans

0. Seitdem die Verbreitung Foucaultscher Begrifflichkeiten einen gewissen Sättigungsgrad erreicht hat, geistert der Begriff wie ein Gespenst durch die einschlägigen Kontexte. Dabei fällt auf, daß er offenbar für alles mögliche gebraucht werden kann - da ist vom Krankheits- und vom Waschmaschinen-dispositiv die Rede. Im medienkulturellen Kontext ist das "D-Wort" im Begriff das "M-Wort" zu ersetzen: was noch vor einigen Jahren unter dem Titel "Medium Rundfunk" abgehandelt wurde, wird heute als "Radio-Dispositiv" traktiert.

Dabei kommt der Begriff - ungeachtet der Leichtigkeit seiner Verwendung - zumeist mit Schwere, gleichsam weitformelähnlich, daher und suggeriert erklären zu können, wie noch die entferntesten Phänomene zusammenhängen. Die Berufung auf das Dispositiv produziert dann Sätze wie den folgenden: "Mit dem Umstieg von der Kutsche auf die Eisenbahn rauscht der Zeitgenosse geradewegs ins Kino-Dispositiv."

Neben solchen wahllos-modischen Verwendungsweisen gibt es - glücklicherweise - auch ernsthafte Versuche,

das Konzept zu definieren und mit ihm zu arbeiten. In der deutschen akademischen Medientheorieszene gelten sie den "Bilderwelten vor dem Kino" (Hick, 1996), der "Geschichte des deutschen Fernsehens" (Hickethier, 1998) und den "Audiovisionen" nach Kino und Fernsehen (Zielinski, 1989). Quasi als Begleitmusik ihrer Studien haben die Genannten mehr oder minder ausführliche Theorieteile zur Begründung ihres Ansatzes vorgelegt, zu denen sich die Einwürfe der "üblichen Verdächtigen" gesellen. Auf diesen Textkorpus vor allem werde ich mich im folgenden beziehen.

Merkwürdigerweise haben sich fast alle deutschen Medientheoretiker (aber nicht nur sie) weniger auf Foucault, sondern auf zwei Aufsätze des kinobegleiterten Zahnarztes Jean-Louis Baudry bezogen. Das ist insofern befremdlich, als dieser vor allem für eine kinotheoretische Verbreitung, weniger für die Entwicklung der bereits formulierten Denkfigur gesorgt hat.

Aufgrund dieser Ausgangslage will ich in diesem Abriß (1.) der Genese des Dispositiv-Konzepts im Umfeld des sich artikulierenden Poststrukturalismus nachgehen und (2.) aufgrund die-

ser archäologischen Recherche eine allgemeine Definition geben; ich will sodann (3.) nachzeichnen, wie dieses Konzept zunächst im französischen, dann aber auch im internationalen Debatten-Kontext für die Beschreibung des Kinos (später auch für andere Medien) nutzbar gemacht wurde und wie diese Überlegungen schließlich (4.) mit gut 20jähriger Verspätung bei deutschen Medientheoretikern die bereits angedeutete sehr spezifische Rezeption erfahren haben. Abschließend will ich (5.) an einigen Beispielen zeigen, für welchen Typus von Fragen dieses Konzept hilfreich sein kann - in der Hoffnung, damit zeigen zu können, daß es sich lohnt, darüber zu streiten.

1.

Es läßt sich heute nicht mehr rekonstruieren, ob Lacan, Barthes oder Foucault, Deleuze oder Lyotard den Begriff als erster verwendet hat. Fest steht lediglich, daß er um 1970 schlagartig bei allen Meisterdenkern des Poststrukturalismus im Kontext ihrer jeweiligen Arbeitsvorhaben auftaucht und so selbstverständlich Verwendung findet, als wüßten alle, was gemeint sei. Mit derselben Selbstverständlichkeit wandert der Begriff dann in verschiedene Spezialdebatten ein - so in die Diskussion um die Ideologiehaltigkeit und die gesellschaftliche Funktion des Kinos - und wird dort - etwa von Baudry, Comolli und Metz - in einer Art verwendet, als handele es sich um einen einverständlich definierten Begriff. Ganz offenkundig gab es ein Debattenklima, in dem der Begriff als eine Art Allgemeingut zirkulierte.

Dieses Debattenklima ist wesentlich bestimmt durch die im Pariser Mai und Prager Frühling gemachte Erfahrungen, daß die traditionellen linken Weltklärungsmodelle nicht mehr greifen. Anders als in linken Kontexten in Deutschland führt das in Frankreich zur Formulierung von Vorstellungen, die sich nicht mehr aus den Basissätzen des orthodoxen Marxismus oder der Aufklärungstheorie herleiten ließen, deren verbindendes Element aber dessen ungeachtet eine entschiedene Gesellschaftsbezogenheit ist. Idealtypisch zeigt sich das in Althussers Versuch einer Reformulierung des marxistischen Ideologiebegriffs unter Ein-

beziehung der strukturalen Psychoanalyse.

In Althussers Vorstellung, daß Ideologie nicht etwas den Subjekten und Institutionen Äußeres, sondern in ihren gesellschaftlichen Praxen Materialisiertes ist, scheint eine Denkfigur auf, die bereits in den 20er Jahren formuliert, deren Nützlichkeit aber erst jetzt erkannt wurde: die der "symbolischen Form". Sie richtet sich im Kern gegen einen Medienbegriff, bei dem das Medium als neutraler Träger einer Botschaft fungiert, die auch außerhalb oder jenseits dieses Mediums existiert. Medien werden dabei als wertfreie Instrumente gedacht, die man als Transportmittel für alles mögliche benutzen kann, ohne daß das Transportierte dabei verändert wird.

Dagegen schreibt der Ansatz, Medien als symbolische Formen zu begreifen, den Medien bereits eine "Bedeutung" zu, bevor man ihnen etwas zum Transport aufbürdet und unabhängig von dem Transportierten. Mehr noch - in dieser Sicht verändern die Medien das, was sie transportieren: sie strukturieren es neu, und zwar entsprechend ihrer eigenen "Bedeutung". Nicht die Botschaft ist die Botschaft, sondern "the medium is the message".

Diese Vorstellung geht zurück auf Überlegungen des Kunsthistorikers Erwin Panofsky und des Philosophen Ernst Cassirer, die beide bis zu ihrer Vertreibung durch die Nazis an der Hamburger Universität gelehrt haben.

Nach ihrem Verständnis sind die von den jeweiligen Medien präferierten Darstellungs- und Repräsentationstechniken nicht beliebig von ihrem Entstehungskontext abtrennbar. Sie haben per se einen Sinngehalt, dessen man sich nicht einfach entledigen kann. Die künstlerische Form stellt bereits eine eigenständige Verarbeitung von Wirklichkeit dar und zwingt den ihr anvertrauten Inhalten diese Weltsicht auf, indem sie sie ihr entsprechend neu strukturiert. In diesem Konzept ist die Zentralperspektive nicht einfach nur ein zeitlich begrenzt gültiger Darstellungscode, sondern einer, der Subjekteffekte hat, die auch dann noch wirksam werden, wenn sich die Darstellungstechnik aus ihrem Ursprungskontext gelöst hat und - zur Konvention geworden - mehr oder minder automatisch angewendet wird.

Diese zunächst um Verhältnis von Repräsentationsform und Ideologie kreisende Debatte greift auf das Technikverständnis über und bündelt sich - im Vorfeld des Denkens in Dispositiven - in einer Debatte über die Kinomaschinerie.

Bis zum Beginn des ökologischen Diskurses Anfang der 70er galten Technik und Maschinerie auch im linkssozialen Kontext als Bestandteil des gesellschaftlichen Reichtums. Sie wurden als Teil jener Produktivkräfte gesehen, die zwar dem Bürgertum zum Aufstieg verholfen haben, die aber auch die Voraussetzung für eine Umgestaltung der bürgerlichen Gesellschaft sind. Welcher Wert der Technik als objektive Basis für die Umgestaltung gesellschaftlicher Strukturen beige-messen wird, zeigt sich gerade in den in jenen Jahren in Deutschland geführten Diskussionen über die Rolle der AKWs in der Sowjetunion und der DDR (vgl. Winkler 1992, p. 20 ff.).

Diesem Technikverständnis entsprechend hatte man bis dahin auch die Kinoapparatur als eine wertfrei bilderproduzierende Maschine aufgefaßt, die für sich genommen nichts bedeutet und die man unterschiedslos für dieses oder jenes gebrauchen kann.

Gegen diese Annahme stellen sich jetzt verschiedene französische Kinetheoretiker, die die Technik der Kamera einer bestimmten historischen Situation und einem in dieser Situation lokalisierbaren Interesse zuordnen. Weil sie mit der Zentralperspektive den Mechanismus der zunächst an das Renaissance-, dann an das Aufklärungs-Subjekt gebundenen Raumkonstitution festschreibt, wird die Kinomaschinerie zur Relaisstation bürgerlicher Ideologie erklärt, die zuallererst diese Ideologie verbreitet, bevor sie was auch immer in Umlauf setzt. Jean-Louis Comolli hat für diesen Umstand den Merksatz geprägt: "The machine is always social before it is technical." (Comolli, p. 122)

Wenn man die Idee einer in der Technik vergegenständlichten Ideologie an das Althussersche Subjekt-konzept rückbindet, so befindet man sich bereits im Vorfeld des Dispositiv-Konzepts, das Subjektstrukturen und Technologietendenzen in einen unauflösbaren Zusammenhang führen und so Technik-Entwicklung an historisch-

sozial bedingte Subjekttypen binden wird. (2)

2.

An die Stelle der Geschichtsteologien mit ihren großen Einzelnen oder dem kollektiven Geschichtssubjekt, mit ihren Manipulationstheorien und monokausalen Ableitungen treten bei Foucault Vorstellungen, die die gesellschaftliche Verfügungsgewalt nicht mehr bei einer Schicht, Partei oder Clique ansiedeln und in denen diese Verfügungsgewalt auch nicht mehr in der schlichten Opposition von Beherrschern und Unterdrückten zu beschreiben ist. Macht ist ein aus unterschiedlichen Elementen und Interessen zusammengesetztes komplexes Gebilde, beruht auf Aushandeln und Konsens und ist ohne die Zustimmung der Beherrschten nicht zu haben.

In seiner "Archäologie" richtet sich das Interesse auf die Beschreibung exemplarischer historischer Formationen, in denen Einstellungen und Verhaltensrepertoires ausgebildet werden, die aktuell nachwirken, von uns aber in der Regel nicht auf ihren Ursprungskontext zurückgeführt werden. Das Ziel ist es, Kristallisationspunkte des Historischen als formative Vorgeschichte der Jetztgeschichte kenntlich und so das historisch in die Subjekte eingeschriebene Machtgefüge sichtbar zu machen.

In solchen - später Dispositiv genannten - exemplarischen Formationen wirken höchst unterschiedliche Diskurse zu einem strategischen Zweck zusammen. Zu diesem Zusammenwirken kommt es als Reaktion auf eine Mangelsituation; das strategische Ziel eines Dispositivs ist somit immer auch exemplarischer Ausdruck einer Mangel- und einer Machtkonstellation.

Die entscheidende Qualität solcher Formationen besteht darin, daß sie Gußformen für Subjektivitätstypen abgeben, daß sich in ihnen Subjekte konstituieren - und zwar genau diejenigen, die (so Althusser) ein System nun einmal zum Erhalt seiner Macht benötigt. Dispositive markieren also eine zu ihrem Kristallisations-Zeitpunkt markante Schnittstelle zwischen Gesellschaft und Subjekt. (Bei der Übertragung auf medienwissenschaftliche Kontexte wird später wichtig, daß in solchen Konstellationen die mediale

Wahrnehmung der Subjekte präformiert wird.)

Solche Dispositive sind zugleich idealtypische Modelle und Beschreibungen konkreter historischer Situationen. Als historische Momentaufnahmen sind sie höchst instabile Gebilde, die der fortlaufenden Re-Adjustierung bedürfen. Während einerseits - wie mit den Beispielen unter 5 zu zeigen sein wird - geringfügige Verschiebungen eines Elements die gesamte dispositive Struktur verändern können, kann die Modellvorstellung vermittels solcher Anpassungsoperationen überleben. (3)

Wer also mit dem Dispositiv-Konzept arbeiten will, muß (1.) die Elemente bestimmen, die im Dispositiv netzwerkartig miteinander interagieren, und (2.) die Effekte benennen, die dabei produziert werden. Seine spezifische Leistungsfähigkeit entfaltet das Konzept jedoch erst mit (3.) der Rückbindung dieser Effekte an die Dialektik von Notstand und strategischem Ziel sowie (4.) der Beschreibung seines spiegelbildlichen Komplements: der Struktur historischer Subjekte, in denen sich der kulturelle Notstand, der das Dispositiv erst auf den Plan ruft, als Mangel und Begehren artikuliert. Ein Dispositiv ist dann erfolgreich, wenn es dieses Begehren - zumindest temporär - stillstellen kann.

Bei der Arbeit mit dem Dispositiv-Konzept erweist sich gerade das Einlösen der letztgenannten Schritte häufig als unüberwindbare Klippe - auch deswegen, weil eine triviale Faustformel mißachtet wird: Das Dispositiv hat es immer mit gesellschaftlichen Praxen zu tun und schreibt sich in der Regel in Körper ein.

3.

Die Möglichkeit, die von Foucault für seine Machtanalysen entwickelte Modellvorstellung des Dispositivs auch auf andere Bereiche zu übertragen, wird als erstes von französischen Kinotheoretikern erkannt.

Voraussetzung dafür war ein Perspektivwechsel in der Filmwissenschaft: Während der klassische Strukturalismus Filmanalyse durch eine ent-subjektivierende Klassifikation kinematographischer Sprache und ihrer Elemente betreiben und die Bedeutungsproduktion einzig aus der Dynamik des filmsprachlichen Systems erklären

wollte, gewinnt der Poststrukturalismus mit der Integration der Psychoanalyse dem Strukturalismus eine Subjektdimension und die Anbindung an konkrete gesellschaftliche Verhältnisse zurück. Es geht nicht mehr um den "Film als Kunstwerk", sondern um das "Kinogehen als gesellschaftliche Praxis". Gefragt wird nicht mehr nach der (formalästhetischen, inhaltlichen etc.) Bedeutung des einzelnen Films für die Kunstgeschichte, sondern nach der Relevanz von Kino im Leben der Menschen. In dem Umfang wie sich sich die Medienwissenschaft von der isolierenden Betrachtung und Interpretation einzelner Filme ab- und dem Zuschauer (genauer: den Beziehungen zwischen Zuschauer und Film) zuwendet, wird das Dispositiv-Konzept attraktiv für die Medienwissenschaften.

Anders als die frühe Kulturindustrie- und Massenmedien-Forschung interessiert sich der Poststrukturalismus weniger für das Herausschälen einer Bedeutung, sondern dafür, wie Bedeutung hergestellt wird. Entsprechend ist auch nicht von "Wirkung", sondern von "ideologischen Effekten" die Rede. Und diese werden auch nicht mehr - wie in den Varianten der Manipulationstheorie - auf die Intentionen des einzelnen Autors oder den gesamten kulturindustriellen Komplex zurückgeführt, sondern in der Struktur des medialen Arrangements gesucht. Die Idee einer verdeckt Ideologie produzierenden Maschine verbindet sich mit dem poststrukturalen Konzept der Subjektkonstitution: das mediennutzende Subjekt wird in den technischen Arrangements positioniert und so überhaupt erst konstituiert.

Die Modell für eine Verbindung zwischen gesellschaftlichen Machtstrukturen und gesellschaftlichen Subjekten hatte Althusser bereitgestellt, der - in Überwindung des orthodoxen Marxismus - die Vergesellschaftung nicht mehr bei den Ideologisierung- und Verblendungsprozessen, sondern im Prozess der Subjektkonstitution aufsucht: Gesellschaften schaffen sich die Subjekte, die sie brauchen. Sie tun das vermittels der "Ideologischen Staatsapparate".

In Althusser's Sinn ist auch das Kino ein Ideologischer Staatsapparat. Um der Frage nachzugehen, auf welche Weise sich das Kino seine Subjekte

konstituiert, instrumentalisiert Baudry das Dispositiv-Konzept. Dazu setzt er - anders als die bis dahin in der Filmtheorie vorherrschenden formalästhetischen oder inhaltsorientierten Methoden - auf einer Ebene an, die Bedeutung nicht erst in den "Botschaften des Films", sondern schon in den Instrumenten und ihrer Anordnung lokalisiert. Das Kino wird damit zu einer Apparatur, die einen ideologischen Effekt erzielt, der für die dominante Ideologie notwendig ist. Dieser ideologische Effekte ist am Produkt selbst nicht sichtbar; er ist in einer Reihe von Operationen bei der vielstufigen Herstellung des Films unsichtbar gemacht worden.

Das Unsichtbarmachen ist konstitutiv für das Kino: Die Apparatur ist darauf angelegt, daß der Zuschauer die Technik und die Vielzahl der Operationen, die die Projektion überhaupt erst ermöglicht (Aufnahme, Entwicklung, Bildbearbeitung, Schnitt, Montage, Addition von Ton etc.) vergißt. Dem fertigen Produkt sieht man die Transformationen, die zu seiner Herstellung nötig waren, nicht mehr an; das Produkt verstellt den Blick auf den Produktionsprozeß. Baudry's erstes Ziel ist es daher, die als Text unlesbar gemachte, dem Apparat jetzt unsichtbar eingeschriebene Botschaft wieder bewußt zu machen.

Wozu der Aufwand? Als strategisches Ziel des Kino-Arrangements definiert Baudry die Rezentrierung des von Dezentrierungserfahrungen bedrohten Subjekts. (4). Diesen Subjektteffekt erzielt das Kino durch achsiale Anordnung sowie durch die Erzeugung einer Bewegungs- und Kontinuitätsillusion einerseits, eines Realitätseindrucks andererseits. Im einzelnen:

- Mit der achsialen Positionierung des Zuschauers zwischen Leinwand und Kamera erfolgt eine Verkoppelung des Zuschauer-Blicks mit dem zentralperspektivischen Kamera-Blick, die eine (technisch erzeugte) Identifikation zur Folge hat. Mit dieser Verkoppelung erlangt der Zuschauer-Blick alle ideologischen Qualitäten, die historisch mit der Zentralperspektive verknüpft sind. Indem die Maschinerie den Zuschauer dergestalt zum Bezugspunkt eines konstruierten, homogenen und zentrierten Bildraums macht, verleiht sie ihm die imaginäre Macht, die

zum einen auf die Fülle und Homogenität des Seins, zum anderen auf die Idee eines hierarchischen Universums verweist, das auf ein letztes Ende hin geordnet ist, auf eine Position, die Ursprung und aktiver Sitz des Sinns ist - und auf der sich in der Kino-Konstellation der Zuschauer befindet. (5)

- Wenn (in Montage, Projektion etc.) die Kontinuität der diskontinuierlichen Elemente wiederhergestellt und so ein Sinneffekt produziert wird, so hängt dieser nicht vom Inhalt der Bilder, sondern vom materiellen Verfahren ab.

Ein Film besteht aus Einzelbildern, zwischen denen eine - im Idealfall: minimale - Differenz besteht. Diese Differenz ist unerlässlich, damit in der ununterbrochenen Projektion der Einzelbilder eine Illusion von Kontinuität entstehen kann. Um jedoch diesen Kontinuitätseffekt zu erzielen, müssen die für den Film lebensnotwendigen Differenzen zwischen den Einzelbildern negiert werden. Damit Bewegung und Kontinuität aufscheinen können, muß das (für sich genommen: bedeutungslose) Einzelbild erlöschen. Mit der so wiederhergestellten Kontinuität sind dann zugleich auch Sinn und Bewußtsein re-etabliert. (6)

Dieser Sachverhalt verbirgt sich hinter der Formel "Film lebt von der Verleugnung der Differenz" - eine Formulierung, der wir bereits in einem anderen Zusammenhang begegnet sind: "Verleugnung der Differenz" ist eine markante Umschreibung dessen, was wir weiter oben "Identifikation" genannt haben. Und auch bei folgendem Prozeß spielt sie die entscheidende Rolle:

- Damit sich ein Realitätseindruck einstellen kann, müssen (1) die Bedingungen einer formativen Szene reproduziert werden; muß (2) diese Szene auf eine solche Weise inszeniert werden, daß die imaginäre Ordnung ihre eigentliche Funktion der Verschleierung, der Subjektspaltung in der Ordnung des Signifikanten, erfüllt.

Die Szene, um die es sich hier handelt, ist das Lacansche Spiegelstadium. Seiner Auslösung gelten die immer wieder beschriebenen

Ergänzungsoperationen: verdunkelter Raum, schwarz gerahmte Leinwand; keine Zirkulation, kein Aus-

tausch, keine Übertragung mit einem Draußen.

Die Voraussetzungen für die Ich-Konstitution im Spiegelstadium wiederholen sich bei der kinematographische Projektion. So wie der Spiegel den zerstückelten Körper zu einem imaginären >moi< zusammensetzt, führt das transzendente Ego die diskontinuierlichen Fragmente der Phänomene zum wiedervereinigten Sinn zusammen. Das "Reale", welches das Kino mimt, ist zuerst dasjenige eines Lacanschen "moi".

Unter dem Aspekt der Instrumentalisierung der Theorie wird wichtig, welche Größen zueinander in Beziehung gesetzt werden. Aus diesem Grunde soll eine abschließende Bemerkung der Natur der im Dispositiv zusammenwirkenden Elemente gelten.

Befragt, welche Elemente das Dispositiv konstituieren, hat Foucault geantwortet:

Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche ist [. . .] ein entschieden heterogeneres Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. (Foucault 1978, 119 f.)

Man hat diese Äußerung begierig aufgenommen und als Definition in einschlägigen Lexika zitiert - und zugleich ein Unbehagen an ihr erkennen lassen. Dieses Unbehagen ist berechtigt, denn sofern sich das definitorische Interesse auf eine Bestimmung von Grenzen, Ebenen, Größenordnungen richtet, ist die Äußerung keine befriedigende Antwort.

Dieser Einwand verkennt den Denkstil Foucaults, der das Dispositiv bewußt als eine flache Mannigfaltigkeit ohne Zentrum und Hierarchie versteht; es ist ohne Abstammungslinien und verbindet Ungleichartiges. Be- und Ausgrenzungen von Bestandteilen sind u.a. aber auch deshalb nicht nötig, weil es nicht um die einzelnen Bestandteile geht, sondern darum, wie und womit diese Bestandteile interagieren. Das meint der Zusatz, den Foucaults zur o.g. "Definition" macht: "Soweit die Elemente [. . .] Das Dispo-

sitiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann." (Foucault 1978, 120)

Oder anders: Das Wort Dispositiv ist eine Aufforderung für das Zusammendenken von Elementen, die die gängigen wissenschaftlichen Taxinomien kreuzen, überspringen, verbinden. Das Dispositiv ist der Versuch, eine Makroebene zu beschreiben und dabei gleichzeitig eine Verbindung zur Mikroebene herzustellen. Die Anwendungs-Praxis, das Wort "Dispositiv" in der Regel zusammen mit einem anderen Begriff zu verwenden (Sexualitäts-Dispositiv, Kino-Dispositiv), ist ein Versuch, die tendenzielle Unbegrenztheit durch einen Gültigkeitszusatz einzuschränken (aber nicht wirklich aufzuheben).

Baudry hat für seinen Instrumentalisierungsversuch das Kino-Dispositiv in die folgenden Teilfelder zerlegt: - die technische Apparatur des Kinetographen (der suggeriert, in der Projektion einen ungefilterten und unverstellten Blick auf die "Realität" zu liefern), - die Architektur des Kinosaals (die das Subjekt zwischen Kinetograph und Leinwand plaziert) - sowie die aus dem Theater übernommene Rezeptionskonvention (die die voneinander getrennten, aus dem Dunkeln auf die helle Leinwand schauenden Zuschauer im Kinossessel immobilisiert).

Es ist nicht wichtig, ob er damit irgendeine Vollständigkeit der zu berücksichtigenden Elemente erzielt; entscheidend ist, daß er plausibilisieren kann, wie das Zusammenwirken dieser Elemente im Kino-Dispositiv eine Subjektposition produziert, auf der dem Zuschauer jenes Allmachtsegefühl zurückgegeben wird, das er in den immer unübersichtlicher werdenden Lebensverhältnissen des beginnenden 20. Jahrhunderts zu verlieren droht.

Dieses Prinzip sollte man auch im Blick auf die weitere Entwicklung des Kinos nie aus den Augen verlieren: Es geht dabei nie nur um die Abschaffung von Mängeln oder um die Vervollkommnung des Apparats und des Zeichensystems, sondern immer auch darum, das bedrohte Vertrauen des Zuschauers zu stabilisieren. Um dieses "strategische Ziel" zu erreichen, bedarf es keiner gesonderten Instanz, die die

Teilnehmer beeinflusst, indoktriniert, manipuliert. Das Dispositiv erzeugt zwar Subjekte, ist aber selbst subjektlos.

4.

Die deutsche Rezeption des Dispositiv-Konzepts erfolgt spät, aber mächtig. Rund 20 Jahre nach seiner Modellierung im französischen Theoriekontext taucht der Begriff Anfang der 90er Jahre schlagartig bei fast allen deutschen Medientheoretikern auf.

In dieser Aneignungsbewegung kommt es jedoch zu gleich einer ganzen Reihe gravierender Verkürzungen. So geht die deutsche Rezeption nicht auf Foucault (oder den post-strukturalen Debattenkontext) zurück, sondern auf Baudry. Das allein wäre noch nicht so schlimm gewesen, hätte man dessen Texte zumindest im Original und nicht in ihrer angloamerikanischen Adaption gelesen. Diese hat nämlich seinen *appareil de base* und sein *dispositif* zu "apparatus" zusammengefaßt und dabei auftretende Ungereimtheiten eingeebnet. Es zeugt von dem Einfluß der angloamerikanischen Adaption, daß die von Baudry angestoßene Denkbewegung ab hier "Apparatus-Debatte" heißt.

Die Faszination, die von Baudrys Entwurf ausgeht, ist bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar. er liefert eine robuste Instrumentalisierung dessen, was bei Foucault mit sehr wenig Handlungsanweisung für etwaige Nachfolger ausgestattet war. Bei Baudry wird, was zuvor vor allem abstrakte Methode war, zum adaptier- und wiederholbaren Verfahren.

Bevor diese Automatisierung des Verfahrens zum Tragen kommen konnte, mußten weitere Verkürzungen vorgenommen werden. So verkennt die deutsche Rezeption, daß der *appareil de base* nur eines von mehreren Elementen ist, die im Dispositiv miteinander interagieren (und daß ein aktuelles Dispositiv sich auch aus mehreren älteren zusammensetzen kann). Die deutsche Rezeption isoliert und verabsolutiert den Basisapparat und nimmt ihn fälschlicherweise als Modell eines "Dispositivs". Das "deutsche Dispositiv" wird damit zu einer Beschreibung der (in der Regel: räumlichen) Anordnung von Zuschauer und Technik. Unter dem Etikett einer poststrukturalen Denkfir-

gung entsteht so ein sozialgeschichtlich orientiertes Deskriptionsprogramm. (7)

Eine solche Topographisierung ignoriert den zentralen Gedanken des Strukturalismus, daß die Elemente eines Systems nicht per se eine Bedeutung haben, sondern durch ihre Position im Gesamtsystem, durch ihre Relation zu den anderen Elementen definiert sind. Und sie ignoriert die Konsequenz aus dieser Annahme: daß die in solchen Anordnungen vorgenommene Positionierung der Mediennutzer mit einer Subjektkonstitution verbunden ist. (8).

Ziehen wir eine Zwischenbilanz: Was in Deutschland als Theorie des Dispositivs entworfen und entwickelt wurde, hat sich der poststrukturalen Wurzeln des Konzepts entledigt. Was dabei zunächst nur wie ein durch Rezeptionswege verursachtes Mißverständnis aussieht, hat System: mit der Vereinseitigung auf Baudrys Basisapparat und die topographisch-hierarchisierenden Anordnung seiner Elemente schafft man sich das lästige Subjekt-Problem vom Hals, das der Poststrukturalismus diskursiviert hat. An die Stelle des im Diskurs positionierten und dadurch konstituierten Subjekts - wie es das Foucaultsche Konzept vorsieht - setzt die verkürzende Einbeutung Baudrys ein autonomes Subjekt, das gerade nicht Produkt, sondern Urheber seiner Diskurse ist. Damit ergibt sich das Paradox, daß die deutsche Rezeption im Zentrum einer poststrukturalen Denkfigur ein Descartesches Subjekt inthronisiert. (9)

5.

Seinen größten Nutzen entwickelt der Dispositiv-Ansatz in der Mediengeschichtsschreibung. Mit seiner Hilfe kann man (1) das Verhältnis von Technik- und Medienentwicklung, (2) das Konkurrenz-Verhältnis zwischen den Medien sowie (3) die Veränderungen innerhalb eines Mediums differenzierter beschreiben als das bislang möglich war. So kann man mit seiner Hilfe etwa beantworten, warum (1) eine bestimmte Technik sich durchsetzt hat und warum eine konkurrierende auf der Strecke geblieben oder in einen industriellen Nebenzweig abgewandert ist; warum (2) sich das Massenpulikum in den 60ern vom Kino ab- und dem Fernsehen zuwendet und unter wel-

chen Voraussetzungen das Fernsehen zum Leitmedium aufsteigt; und schließlich: (3) wie das Kino daraufhin sein Dispositiv umbaut und was das Fernsehen tut, um sich die Konkurrenzmedien vom Leib zu halten und seine einmal erreichte Vormachtstellung als Leitmedium auszubauen.

Jonathan Crary (1990) hat mit seiner These von einem vom Körper produzierten Sehen gezeigt, wie solche Entwicklungen entlang einer Linie von optischen Geräten nachgezeichnet werden können, wenn man diese nicht als Modelle der Repräsentation, die sie implizieren, diskutiert, sondern als Orte von Wissen und Macht, die direkt auf den Körper des Individuums einwirken.

Um die Langzeitwirkungen eines Dispositivs zu verstehen, muß man sich an eines seiner wichtigsten Kennzeichen erinnern: seine Zusammengesetztheit und die in solchen Kombinationen "schlummernden Potentiale". Die Komplexität von Dispositiven nimmt mit der Ausdifferenzierung der Gesellschaft zu. Immer häufiger entstehen dabei neue dispositive Anordnungen aus der reaktivierenden Kombination mit vorgefundenen, älteren Mustern. So stellt das Fernseh-Dispositiv einen Rückgriff auf das Kino-Dispositiv dar [das seinerseits bereits ein Rückgriff auf das Theater-Dispositiv war] und kombiniert es mit einem dem wichtigsten Dispositive der Neuzeit: dem aus der Opposition zum Öffentlichkeitsbegriff hervorgegangenen Privattheitsdispositiv.

Welche Effekte dabei die "schlummernden Potentiale" zeitigen, läßt sich an dem Element "achsiale Anordnung der Zuschauer" zeigen, das Theater-, Kino- und Fernsehdispositiv gemeinsam haben, aber unterschiedlich aktualisieren. Stellt man die Achsialität in die vorgenannte Ahnenreihe, so hat sie etwas mit der Verkoppelung von Zuschauer- und Produzenten-Blick zu tun, die im Theater noch unzureichend, aber im Kino dann optimal ausgebildet ist, um sich mit der Flexibilisierung des Zuschauers im Fernsehdispositiv dann wieder partiell aufzulösen. Die eigentliche Bedeutung der achsialen Ausrichtung enthüllt sich jedoch erst, wenn man danach fragt, wie sie ins Theater-Dispositiv geraten konnte. Dort markiert dieses Element

nämlich den privilegierten Ort: im Ranglogetheater verweist die achsiale Anordnung auf die Königsloge. Ähnlich machtbesetzt sind die Predigerkanzel und das Professorenpuhl im Hörsaal konnotiert. (10) Auf der Folie dieser Ahnenreihe wird deutlich, daß im Kino eine doppelte Ermächtigung stattfindet. Kein anderes Medium kann eine vergleichbar mächtige Rezentrierung bewirken.

Der hier vertretenen Anspruch, das jeweilige Dispositiv nicht so sehr von seinem Technik- oder Anordnungs-Aspekt, sondern in Hinblick auf die in ihm materialisierte Subjektstruktur zu deuten, darf nicht dazu verführen, das Dispositiv als die Summe der zu einem gegebenen Zeitpunkt relevanten Mentalitäten aufzufassen.

So geht gerade das Mobilisierungsmoment, das die Medienentwicklung im 19. Jh kennzeichnet und u.a. den Flaneur und den flüchtigen Blick hervorbringt, nur bedingt in das Kino-Dispositiv ein. Im gewissen Sinne wirken dessen Tendenzen zur Immobilisierung diesem Moment geradezu entgegen. Der Flaneur stirbt deswegen kultur- und mentalitätsgeschichtlich aber nicht ab. Im Gegenteil: er feiert im Fernsehdispositiv seine Auferstehung und kommt hier, wo er sich durch sein Wohn(waren)haus und die Programm(schau)fenster bewegen kann, gleich in mehrfacher Hinsicht auf seine Kosten.

Ein anderes Beispiel für die Reaktivierung schlummernder Potentiale ist die Rückkehr des Kinos zum Spektakel. Ein Zweig der Filmgeschichtsschreibung hat uns glauben machen wollen, Kino sei seiner Natur nach bildungsbürgerliches Erzählkino und seine ambulante Frühphase ein Übergangsphänomen. Neuere Untersuchungen zum frühen Kino (11) haben jedoch gezeigt, daß das Ausstellen von Effektpotential, die Vermischung von Fiktionalem und Dokumentarischem, das Übersteigen von Genre Grenzen elementare Bestandteile des Kinodispositivs sind, die die in die Krise geratene Kino-Industrie im Action-Genre-Mix des New Hollywood umstandslos bei ihrem Publikum abrufen konnte.

Daß auch das Fernsehen nicht frei ist, seine Vormachtstellung durch Verstärkung seiner ererbten (kino-dispositiven) Anteile zu verteidigen, zeigt

sich zum einen in der Entwicklung der Fernseh-Geräte-Technik (immer größere Leinwand-ähnliche Bildschirme, bessere Bildqualität), noch deutlicher aber an einigen Momenten aus dem Lehrstück der Decoder-Einführung. Es ist bezeichnend, daß die deutschen Fernsehfußball-Fans sich angesichts des Versuchs, ihnen die samstägliche Bundesliga-Berichterstattung um 20.15 aufzunötigen, lieber kinomäßig in der nächsten "Kneipe mit Premiere" versammelten. Sie griffend damit auf Verhaltensmuster zurück, die zwar technisch schon dem Fernsehen, nicht aber dem Fernseh-Dispositiv zuzurechnen sind: in dieser Form waren sie 1954 Fußball-Weltmeister geworden. Und nachdem die Kirch-Leute die Erfahrung der Reaktivierbarkeit dieses Musters für ihre Formel I - Übertragungen bereits gemacht, den Kneipen, die ihr Programm empfangen konnten, ein Aushängeschild ("Sportsbar") zur Verfügung gestellt und somit den kinoartigen Konsum ihres Programmes bereits institutionalisiert hatten, ist es umso unverständlicher, daß sie sich trotz besseren dispositiven Wissens auf das 20.15 - Experiment eingeließen.

Dieses Verhältnis von Konkurrenz und Arbeitsteilung zwischen Kino- und Fernseh-Dispositiv hat sich bereits ab Mitte des 19. Jhs etabliert. Sortiert man die Vielzahl der seither entstandenen bildproduzierenden Maschinen unter dispositiven Aspekten, so werden schon früh zwei Tendenzen sichtbar: zum einen die Entwicklung kleiner, individuell nutzbarer, mobiler Geräte, die die jeweils neuen Wahrnehmungstechnologien in den privaten Bereich implantieren; zum anderen Arrangements von Apparaturen, die in großen Räumen fest installiert sind, in die sich der Betrachter hineinbegeben muß, um dort dann in eine bestimmte Position zum Dargestellten gebracht zu werden.

Wie sich aus der Kombination von vorhandener Technik, subjektpolitischer Ausdifferenzierung und Programmsättigung im Rahmen eines etablierten Dispositivs neue Strukturen ergeben können, zeigt die Karriere der schon Mitte der 50er Jahre erfundenen Fernbedienung. Damals war sie "nur" ein "technisches Gerät" und Lichtjahre von ihrer heutigen "dispositiven Verwendung" entfernt. - Als technisches

Gerät ist die Fernbedienung vor allem eine menschliche Prothese: der vom Apparat an einen anderen Punkt im Raum verlegte Aus- und Einschaltknopf. Unter dispositivem Aspekt gewinnt sie an Bedeutung, insofern sie bei kollektiver Rezeption eine weitere privilegierte Position schafft: Wer die Fernbedienung hat, hat die Hoheit über das Programm. (12)

Eine dispositivrelevante Bedeutung bekommt die Fernbedienung erst im Zusammenhang mit der Vervielfältigung der Programme und den damit gegebenen Möglichkeiten zur kreativen Gestaltung eigener Erzählungen, ja ganzer Programme, durch Switchen und Zappen. Diese Dispositivvariante verhilft dem Fernsehen zum Anschluß an einen bis dahin ignorierten Subjekttypus.

Dem Kunstwarenverbraucher, der noch im Geiste der Ehrfurcht vor dem Kunstwerk sozialisiert wurde und sich u.a. deshalb bei seiner Rezeption vorrangig um ein Verständnis der Aussageintention bemüht, mag dieser neue Konsumententyp, der sich autonom und projektiv sein eigenes Kunstwerk bastelt, ein Greuel sein. Was wie ein Unfall der (Technik-) Geschichte aussieht, ist nur ein kleiner Modernisierungsschritt, mit dem ein in die Gefahr des Zurückbleibens geratenes Medium zu einem Sozialisations- und Subjekttypus aufschließt, der so stark geworden war, daß man schon aus ökonomischen Gründen nicht auf ihn verzichten konnte. Das "strategische Ziel" des Dispositivs bestand also in diesem Fall darin, einen gesellschaftlich relevant gewordenen Subjekttypus zu integrieren.

Alle älteren Subjektentwürfe sind damit nicht abgelöst oder hinfällig geworden: sie koexistieren im Fernseh-Dispositiv nebeneinander. Es spricht für die Geschmeidigkeit und Entwicklungsfähigkeit des Fernseh-Dispositivs, daß es solche Varianten integrieren kann. Auch aufgrund dieser Qualitäten ist es zum Leitmedium geworden.

Anmerkungen

(1) So die seinerzeit häufig mißverstandene Formulierung Marshall McLuhans - ein weiteres Beispiel für das erwähnte "Debatteklima".

(2) Von hier aus wäre dann auch das Kapitel "Technikgeschichte des Kinos" neu zu

schreiben. Gerade die Geschichte des Kinos ist immer wieder als eine Abfolge genialer Erfindungen beschrieben worden. Gerade am Kino läßt sich aber zeigen, daß sich keine Technik gegen die Bedürfnisstruktur ihrer Benutzer durchsetzen ließ. Man könnte den Merksatz aufstellen: Es ist die Bedürfnisstruktur, die darüber entscheidet, welcher Zweig einer Technologie sich durchsetzt.

(3) Foucault diskutiert sogar den Fall, daß der Funktionswandel, dem die Elemente unterliegen, so groß wird, daß dadurch das "strategische Ziel" verlorengeht. Für diesen Fall bedarf es einer "strategischen Wiederauffüllung": der "Wiedernutzbarmachung eines unfreiwilligen [. . .] Effekts in einer neuartigen Strategie" (Foucault 1978, 122)

(4) Baudry hat diesen Gedanken ganz am Anfang seines Artikels untergebracht: die Beobachtung, daß die Tradition des Optischen bereits im Moment ihrer Begründung auf eine bemerkenswerte Parallelbewegung zurückgeht: Da gibt es zum einen mit Galilei die Entwicklung eines optischen Apparats, der das Ende des Geozentrismus einleitet und damit zu einer Dezentrierung führt; und da gibt es mit der Erfindung der Camera obscura, die einen neuen Modus der Repräsentation ausarbeitet, den genau entgegengesetzten Effekt - eine Rezentrierung.

(5) Baudry verweist auf Jean Pellerin Viator, der das mit dem Zentrum des Raumes zusammenfallende Auge "Subjekt" nennt - diese historische Reminiszenz verdeutlicht noch einmal, warum das, was hier stattfindet, als Subjektkonstitution etikettiert wird. (Baudry 1970/1993, 38)

(6) Baudry ist immer wieder vorgeworfen worden, er negiere diegetische und formalästhetische Aspekte des Films. Das ist falsch. Auch wenn es nur im Nebenhinein geschieht (weil dies nicht sein Thema ist), so weist er doch ausdrücklich darauf hin, daß "Drehbuch und narrative Montage" diesen Effekt (unter-) stützen.

(7) Das wird besonders deutlich bei Hickethier, 1998.

(8) Auf einer abstrakten Ebene bleibt dieser Gedanke zwar nicht völlig fremd, wird aber nicht wirklich ernst genommen und infolgedessen auch nicht ausbuchstabiert.

(9) Bei der Furcht vor dem poststrukturalen Subjekt-Konzept handelt es sich offenkundig um ein spezifisch deutsches Problem - genauer: um ein Problem deutscher Professoren.

(10) Die Redensart von der *ex cathedra*

dekretierten Wahrheit hat diesen dispositiven Effekt festgeschrieben.

(11) Vgl. die Arbeiten in dem von Thomas Elsaesser hg. Sammelband: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI 1990.

(12) Im Rahmen der feministischen Entlarvung patriarchaler Praktiken spielt die Fernbedienung diesbezüglich dann auch eine gewisse Rolle, freilich nicht als Teil des Fernsehdispositivs, sondern als ein Illustrationsbeispiel im Emanzipationsdiskurs.

Bibliographie

Barthes, Roland (1980): *Upon Leaving the Movie Theater*. In: Hak Kyung Cha, Theresa (ed) (1980), pp. 1 - 4.

Baudry, Jean-Louis (1970, 1993): *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat*. Übers. v. Gloria Custanze u. Siegfried Zielinski. In: *Eikon* 1993, H. 5, S. 36 - 43. - zuerst: *Cinétheque* No 6/7, 1970. - engl.: *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: Rosen 1986, pp. 286 - 298.

Baudry, Jean-Louis (1975, 1994): *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*. Übers. v. Max Looser. In: *Psyche* 48 (1994), H. 11, p. - zuerst: *Communications* No 23, 1975, pp. 56 - 72. - engl.: *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema*. In: Rosen 1986, pp. 299 - 318.

Baudry, Jean-Louis (1980): *Author and Analyzable Subject*. In: Hak Kyung Cha, Theresa (ed) (1980), pp. 67 - 83.

Comolli, Jean-Louis: *Machines of the Visible*. In: de Lauretis, Teresa, and Heath, Stephen (eds) (1980), pp. 121 - 142.

Crary, Jonathan (1990, 1996): *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass: *Inst. of Technology* - deutsch: *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden / Berlin: *Verl. d. Kunst*.

de Lauretis, Teresa, and Heath, Stephen (eds) (1980): *The Cinematic Apparatus*. London: *Macmillan*.

Deleuze, Gilles (1991): *Was ist ein Dispositiv?* In: Ewald, Francois, u. Bernhard Waldenfels (eds): *Spiele der Wahrheit*. Michel Foucaults Denken. Frankfurt/M.: *Suhrkamp*, pp. 153 - 162.

Foucault, Michel (1978): *Das Dispositiv*. In: M.F., *Dispositive der Macht*. Michel Fou-

cault über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: *Mervé*, pp. 119 - 125.

Gronemeyer, Nicole (1998): *Dispositiv, Apparat. Zu Theorien visueller Medien*. In: *Medienwissenschaft* 1998, Nr. 1, pp. 9 - 21.

Hak Kyung Cha, Theresa (ed) 1980: *Cinematographic Apparatus: Selected Writings*. New York: *Tanam Pr.*

Hick, Ulrike (1996): *Bilderwelten vor dem Kino. Zur Geschichte der Bildapparate und Medialisierung der Wahrnehmung*. *Habil. Marburg*.

Hickethier, Knut (1993): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: *Metzler*.

Hickethier, Knut (1995): *Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells*. In: *montage/av* 4, H. 1, pp. 63 - 83.

Hickethier, Knut (1998): *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart, Weimar: *Metzler*.

Metz, Christian (1975, 1994) : *Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung*. In: *Psyche* 1994, H. 11, pp. 1004 - 10045. - zuerst: *Le film de fiction et son spectateur. Etude métapsychologique*. In: *Communications* 1975, No 23, pp. 108 - 135.

Metz, Christian (1975, 1986): *The Imaginary Signifier [Excerpts]*. In: Rosen 1986, pp. - Zuerst: *Le Signifiant imaginaire*. In: *Communications* 1975, No 23. - engl. *Screen* 1975, No 16,2, pp. 46 - 76. - Auch in: Christian Metz: *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: *Indiana Univ. Pr.* 1982

Paech, Joachim (1997): *Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik*. In: *Medienwissenschaft* 1997, H. 4., pp. 400 - 420.

Rosen, Philip (ed.) (1986) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. N.Y./Oxford: *Columbia University Press*.

Sierek, Karl (1993): *Aus der Bildhaft. Film-analyse als Kinoästhetik*. Wien: *Sonderzahl*.

Winkler, Hartmut (1992): *Der filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus' - Semantik - 'Ideology'*. Heidelberg: *Winter*.

Zielinski, Siegfried (1989): *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiel in der Geschichte*. Reinbek: *Rowohlt*.

Dudelfunk-Theorie

Ein kurzer Rückblick auf Hörfunkforschung und Hörfunktheorie in den neunziger Jahren – mit Forderungen für die Zukunft

von Frank Schätzlein

Die Hörfunklandschaft der Bundesrepublik hat sich durch die Einführung des dualen Rundfunksystems in den achtziger Jahren grundlegend verändert. Eine Ausdehnung der Nutzungsdauer des Hörfunks ist kaum noch möglich. Die steigende Anzahl der Programmanbieter sorgt deshalb bis heute für eine verstärkte Konkurrenz unter den Sendern. Manfred Jenke über den ARD-Hörfunk am Anfang der neunziger Jahre:

Zu keiner Zeit stand das Radio [...] unter einem so intensiven Wettbewerbsdruck wie heute - dies sowohl intramediär, in der Konkurrenz von Radioprogrammen untereinander, als auch intermediär, in der Konkurrenz mit anderen Informations-, Bildungs- und Unterhaltungsmedien (Jenke 1991, S. 126).

Um konkurrenzfähig zu bleiben, sind die populären Begleitprogramme daher gezwungen, die Programminhalte, die Präsentation ("Verpackungselemente" und Sounddesign) sowie die Programmstruktur auf die Interessen und das Nutzungsverhalten ihrer potentiellen Hörer auszurichten. Die Auftragsforschung dient dabei als Instrument

der Programmplanung, wichtige andere Untersuchungsgebiete in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Hörfunk treten in den Hintergrund.

Tendenzen in der Entwicklung des Hörfunks in den neunziger Jahren

Sieht man von der Digitalisierung der Radioproduktion und den bis zur Gegenwart andauernden Versuchen der Etablierung einer digitalen Sendetechnik ab, sind die Ökonomisierung/Kommerzialisierung und Multimedialisierung des Hörfunks die bestimmenden Tendenzen seit Einführung des dualen Mediensystems. Steuerungsmedium für die Entwicklung des Hörfunks ist der Markt: Er bestimmt nicht nur die ökonomische und organisatorischen Grundstruktur der Sendeanstalten, sondern auch die inhaltliche Seite der Radioproduktion. Die Hörfunkarbeit orientiert sich in ihrem Umfang, ihren Schwerpunkten und ihrer inhaltlichen Gestaltung immer mehr am marktbezogenen Organisier- und Finanzierbaren. Das Formatradio-Prinzip ist kein Programmkonzept, sondern eine Marketingstrategie.

Dies gilt in erster Linie für die Sender, die ihre Programme fast ausschließlich mit der verhältnismäßig kostengünstigen Wiedergabe von populärer Musik bestreiten. Der Gründungsboom kommerzieller Sender erfolgte vor allem in Erwartung großer Gewinnchancen durch eine auf Popmusik und die Musik der Hitlisten ausgerichtete Programmgestaltung. Das zur Verfügung stehende Kapital wird bei diesen Sendern zur Verbesserung der Produktions- und Übertragungstechnik sowie zur Eigenwerbung eingesetzt, es dient nicht der Finanzierung künstlerischer Programmformen, die verhältnismäßig finanzaufwendig sind. Programminhalte werden hier nicht mehr in ihrer Eigenschaft als kulturelles Gut betrachtet und entsprechend gefördert, sie sind vielmehr nur noch ökonomische Ware.

Die Inhalte des Hörfunkprogramms werden in einen multimedialen Verbund eingeplant. Das eine Medium dient dabei als "Resonanzverstärker" des anderen: Hörfunk <-> CD <-> Fernsehen <-> Video <-> Buch <-> Merchandisingprodukte. Dabei entscheidet der jeweilige Marktwert der verschiedenen Sendeformen und Produkte über ihre Präsenz im Medienverbund. Werden auch Programminhalte mit künstlerischem Anspruch und hohem kulturellen Wert (mit zunächst scheinbar niedrigem Marktwert) in den Medienverbund einbezogen, können sie auf diesem Wege – über andere Medien – neue Rezipientengruppen erreichen (vgl. Lindenmeyer 1994, S. 5 f. und Müller 1995, S. 29 f.); sie steigern dadurch wiederum ihren ökonomischen Wert und festigen gleichzeitig ihre Position beispielsweise gegenüber der kostengünstigeren Unterhaltungsmusik bei der Vergabe von Sendeplätzen.

Themen und Aufgaben der Hörfunkforschung

Nach der Einführung des dualen Rundfunksystems in der Bundesrepublik hat die wissenschaftliche (vor allem empirische) Forschung zum Themenbereich Hörfunk deutlich zugenommen. Allerdings konzentrieren sich die wissenschaftlichen Arbeiten der achtziger und neunziger Jahre fast ausschließ-



lich auf die Aspekte Ökonomie, Lokalfunk, Hörfunknutzung, Reichweitenanalyse, Programmstruktur, Inhaltsanalyse und Rundfunkrecht, in geringerem Umfang auch auf Technik und Informations- bzw. Nachrichtensendungen (vgl. Gleich 1995; Klingler und Schröter 1993).

Im Hinblick auf die Auftraggeber der Forschungsarbeiten lassen sich folgende Kategorien unterscheiden (vgl. Gleich 1995, S. 554 f.):

1.) Die Markt- und Marketingstudien der Programmanbieter. Sie sollen die Marktstellung des eigenen Senders ermitteln und diese durch Konzepte und die Bestimmung von Richtwerten weiter ausbauen. Aufgrund der verstärkten Konkurrenz der Rundfunkanstalten bleiben die Ergebnisse dieser Studien meist unveröffentlicht und stehen somit nicht als Material für Sekundäranalysen zur Verfügung.

2.) Die Auftragsforschung der Sender zu Reichweiten und Nutzungsdaten, vor allem auf Grundlage der Media-Analysen. Diese Studien dienen der regelmäßigen (Erfolgs-)Bilanz der verschiedenen Programme bzw. Programmkonzepte und als Planungsgrundlage der Werbeindustrie. Zum Bereich der Auftragsforschung gehören weiterhin die zahlreiche Untersuchungen und Projekte der Landesmedienanstalten, meist im Rahmen einer Kontrolle der kommerziellen Hörfunksender. Und schließlich noch die im Auftrag von ARD und ZDF seit 1964 kontinuierlich durchgeführte Langzeitstudie "Massenkommunikation" von Klaus Berg und Marie-Luise Kiefer (vgl. Berg und Kiefer 1996).

3.) Die Forschungsprojekte der Universitäten und wissenschaftlichen Institutionen. Aufgrund der knappen Finanzmittel der Universitäten weisen diese akademischen Untersuchungen jedoch nur einen geringen Umfang auf.

Auch konzentriert sich die universitäre Rundfunkforschung seit etwa 25 Jahren zunehmend auf das Medium Fernsehen.

Die Grundlage vieler Analysen der Programmstrukturen und Programminhalte öffentlich-rechtlicher und kommerzieller Hörfunkanbieter ist die Frage nach der Konvergenz bzw. Divergenz der Programmangebote (zur Konvergenzdebatte in Bezug auf das Fernsehen siehe z.B. Bleicher 1995a/1995b). Im Folgenden wird die Argumentation einiger Hörfunkforscher vorgestellt – als Beispiel für ein wissenschaftliches und medienpolitisches Schlachtfeld der Radioforschung in der ersten Hälfte der neunziger Jahre. Der wissenschaftliche und medienpolitische Streit über Konvergenzphänomene im dualen Hörfunksystem fand 1995 seine Fortsetzung in kulturkritischen Stellungnahmen im Feuilletonteil zahlreicher Zeitungen (Becker 1995 und Thomsen 1995; siehe dazu Lindenmeyer 1994 und Labs 1995), zwei Jahre später entwickelte sich das Thema weiter zur einer umfangreichen Debatte über die öffentlich-rechtlichen Kulturprogramme und die Kooperationsplanungen der Sender SFB, ORB und NDR für das Gemeinschaftsprogramm "Radio 3", die lange Zeit die Medienredaktionen der deutschen Presse beschäftigte.

Formatradio-Konkurrenz: Zwang zur Konvergenz?

Walter Klingler und Christian Schröter weisen in ihrer "Zwischenbilanz der Hörfunkforschung im dualen System" im Zeitraum von 1985 bis 1990 darauf

hin, dass sich die "Mehrzahl der untersuchten, neu auf den Markt getretenen privatrechtlichen Programme aus dem denkbaren Hörfunkspektrum (vom Kultur- über Informations- bis reinen Musikkanal) [...] als Service- und Begleitprogramme (mit der Tendenz zu weniger Service)" versteht (Klingler und Schröter 1993, S. 488). Das Format Begleitprogramm ist nach Klingler und Schröter an einem hohen Musikanteil zu erkennen - in diesem Fall über 75 Prozent.

Damit zeigt sich zugleich [...] ihre unmittelbare musikalische Konkurrenzstellung zu den populären Hörfunkprogrammen der öffentlich-rechtlichen Landesrundfunkanstalten.

Und auch bei Manfred Jenke finden wir die Auffassung, dass sich das Konvergenz-Phänomen nur im Bereich der musikalischen Programminhalte zeigt:

Eine Konvergenz der Angebote im Sinne einer Angleichung bis zur Verwechselbarkeit von öffentlich-rechtlichen und privatkommerziellen Programmen findet offensichtlich nicht oder nur auf eng begrenzten Teilgebieten statt, z.B. dort wo Musikprogramme überwiegend Schallplattenmusik bringen. [...] Nicht um Anpassung an die private Konkurrenz geht es ihnen, sondern allenfalls darum, auf den Wellen des Zeitgeistes schneller als bisher mitzuschwimmen. (Jenke 1995, S. 19).

In einem gewissen Rahmen lassen sich Phänomene der sogenannten Konvergenz – z.B. bei der Programmgestaltung oder Musikauswahl – also kaum verhindern.

In bezug auf den Vielfaltsanspruch zeigt die vergleichende Analyse, dass die Programme wichtiger regionaler Anbieter [...] aufgrund ihrer Strukturen in hohem Maße homogen sind und alle den Typ des Begleitprogramms verkörpern. Wo viele um denselben Markt konkurrieren, nämlich um die Begleithörer der Programme des öffentlich-rechtlichen Hörfunks [...], müssen die Marktstrategien - also die Programmstrukturierung - gezwungenermaßen ähnlich sein." (Bucher und Schröter 1990, S. 539).

Jenke macht mit einem Blick auf die medienpolitischen Forderungen des Medienwissenschaftlers Klaus Merten

deutlich, dass die großen kulturellen und publizistischen Leistungen der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, die sie inhaltlich und formal eindeutig von den Programmleistungen der kommerziellen Anbieter unterscheidbar machen, nur mit einer hinreichend hohen Rundfunkgebühr finanzierbar sind (vgl. Jenke 1995, S. 19).

Auch Joachim Drengberg, Medienforscher beim Norddeutschen Rundfunk, konstatiert deutliche Unterschiede zwischen den öffentlich-rechtlichen und den kommerziellen Programm Anbietern:

Zieht man alle Programmbestandteile zusammen, die Wort unter Ausschluss von Werbung bedeuten, so erreicht das WDR-2-Programm den höchsten Wort-Anteil vor der Welle Nord und NDR 2. Die öffentlich-rechtlichen Programme bieten somit deutlich mehr Information als die Privaten. [...] Die Privaten fahren ihre Programme auch im Nachrichtenteil mit deutlich höherem Tempo und benutzen hierzu vor allem knappe Moderation, Trailer und Jingles. Im Gesamtprogramm spielen sie eine deutlich höhere Anzahl von Musiktiteln. Im Vergleich zu den ARD-Programmen haben die Privaten vor allem in der Berichterstattung und den Nachrichten die deutlich geringeren Zeitanteile. (Drengberg 1993, S. 186).

In seiner Untersuchung des Wortangebots der Sender SR1 und Radio Salü im Morgen-Programm resümiert Andreas Kindel:

Insgesamt lässt sich [...] feststellen, dass das öffentlich-rechtliche und das privat-rechtliche Programm in der Erhebungswoche sehr wohl zu unterscheiden waren. Zwar waren die Differenzen zwischen SR1 und Salü in Moderation, Unterhaltung und Service sehr gering. Dagegen geben die großen Unterschiede beim Wort-Umfang, bei den Wort-Inhalten und zum Teil auch bei den Präsentationsformen von Nachrichten und sonstigen Wortbeiträgen den Programmen ein sich deutlich voneinander absetzendes Profil. (Kindel 1995, S. 362)

Es ist deutlich geworden: Gewisse Konvergenzerscheinungen der Programmangebote lassen sich bei einer übereinstimmenden Rezipientenschicht der Hörfunkanbieter nicht vermeiden. Von einer allgemeinen Konvergenz der

beiden Rundfunksysteme kann kaum gesprochen werden, nachweisen lässt sie sich fast ausschließlich im Bereich der populären (Tonträger-)Musik. In den Sparten Nachrichten, Kulturprogramm (mit Feature, Radioessay, Jazz, sogenannter E-Musik, radiophoner Kunst u.ä.) und in bezug auf das Klangdesign der Sender (z.B. Tempo: Anzahl der Schnitte, Musiktitel und Elemente der Produktion oder Programmverbindung; siehe dazu auch Drengberg 1993, S. 184 ff.) kann – mit Blick auf die oben genannten medienwissenschaftlichen Untersuchungen – zumindest bis Ende der neunziger Jahre nur von einer hörbaren Divergenz öffentlich-rechtlicher und kommerzieller Hörfunkanstalten gesprochen werden.

Konvergenz-Hypothese und Probleme der Forschung

Folgt man dagegen den Ausführungen des Kommunikationswissenschaftlers Klaus Merten, so hat ein öffentlich-rechtliches Programm nur dann "eine Chance auf Akzeptanz, wenn es mehr Musik und weniger Wort enthält, wenn es also das Programmkonzept der privaten Hörfunkanbieter kopiert." (Merten 1995b, S. 2) Der Anteil der Musik am Programm ist für Merten ein "präziser Indikator für Massenattraktivität im Hörfunk"; er stellt die Gleichung auf: hoher Musikanteil = Massenattraktivität = Reichweite = Anpassung an die Programmkonzepte der Privaten = Konvergenz (vgl. Merten 1995a, S. 18).

Hörfunkprogramme wie N-Joy Radio oder MDR life [weisen] Wortanteile von 14,8 % bzw. 14,7 % auf, die damit den Mindeststandard, der den privaten Hörfunksendern vorgeschrieben ist, deutlich unterlaufen (ebd. S. 18).

Merten teilt nicht die Auffassung, dass sich Konvergenz beim Kampf um die gleiche Hörerschicht in bestimmten Bereichen des Programmangebotes (siehe oben) gewissermaßen automatisch einstellt. Darüber hinaus belässt er es nicht bei der Auswertung der Programme und der Präsentation seiner Ergebnisse – er stellt vielmehr auch medienpolitische Forderungen:

Das duale System des Hörfunks: Das damit intendierte ‚faire Nebeneinander öffentlich-rechtlicher und privater Hörfunkprogramme zur Stärkung der Informationsvielfalt‘ funktioniert offenbar wegen der nachweisbaren Konvergenz nicht. Allenfalls eine Neudefinition von Grundversorgung, insbesondere aber deren programm- und nicht senderintern zu fordernde Zurechenbarkeit, könnte den Zwang zur Konvergenz verhindern. Damit ist zumindest klar: Es besteht derzeit erheblicher medienpolitischer Handlungsbedarf. (ebd. S. 18)

Hinsichtlich der Grundannahmen der Analysen Mertens müssen hier Zweifel angemeldet werden. So stellt sich die Frage, ob die alleinige und ausschließlich quantitative Bestimmung des Minutenanteils von Wort, Musik und Werbung als Indikator für die gesamte Programmstruktur eines Programms, eines Senders oder der ARD-Hörfunksender allgemein ausreicht. Lassen sich vom Analyseergebnis bei einer Untersuchung der Inhalte eines bestimmten Programms (z.B. N-Joy oder MDR life) Rückschlüsse auf die Programmstrukturen des gesamten Senders (NDR oder MDR) ziehen? Ist der Musikanteil wirklich ein Nachweis oder sogar Garant für Publikums- und Massenattraktivität?

Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass eine Inhaltsanalyse, die nur ein einzelnes Programm einer öffentlich-rechtlichen Landesrundfunkanstalt untersucht, nie alle Elemente der medialen "Grundversorgung" vorfinden wird. Nur die Gesamtheit aller Programme – oder mindestens zwei sich gegenseitig ergänzende Programme – eines öffentlich-rechtlichen Senders leistet eine allumfassende Grundversorgung. Auch lässt sich beispielsweise aus der (inhaltlichen) Gestaltung des N-Joy-Programms kein Rückschluss auf das alle Programme einbeziehende Gesamtkonzept des NDR ziehen. Hier spiegelt sich die Debatte um eine "außenpluralistische" oder "binnenpluralistische" Struktur der Massenmedien. Merten spricht sich für letztere aus und beschreibt sie als "programminterne Zurechenbarkeit der Grundversorgung".

Gleichermaßen problematisch ist die These von der Indikatorfunktion des Musikanteils – auch hier muss eine differenziertere Betrachtung vorge-

nommen werden, weitere medien- und musik-wissenschaftliche Forschung ist notwendig. Viele Untersuchungen zum Hörfunk weisen darauf hin, dass für die Auswahl eines Hörfunkprogramms durch die Rezipienten noch andere Faktoren eine nicht zu unterschätzende Bedeutung haben.

Noch mehr überraschen die Erfolgsfaktoren des Lokalprogramms [...]. Denn gerade die Musik, die doch fast alle Radiohörer des Sendegebiets für immens wichtig halten, wird [...] wesentlich schlechter bewertet als bei den Konkurrenzprogrammen oder den Lokalprogrammen in anderen Sendebieten. Die vergleichsweise große Schere, die sich zwischen Anforderung und Beurteilung der Musik ergibt, wirkt sich offensichtlich nicht negativ auf die Akzeptanz des Programms aus. [...] Das lokale Hörfunkprogramm [...] scheint damit einem Bedürfnis zu entsprechen, das den Hörern in diesem Sendebiet offensichtlich noch wichtiger ist als der von allen Radiohörern unisono geäußerte Wunsch nach guter Musik: dem Wunsch nach lokaler Information und dem Wunsch nach Geborgenheit inmitten lokaler Identität. (Kriner und Sutor 1995, S. 22 f.)

Es wird deutlich, dass der Qualität der Wortbeiträge ebenfalls eine beachtliche Akzeptanzwirkung zukommt. "Es gibt ein erfolgreiches Programmprofil, in dem das lokale Element eine ähnlich große Rolle spielt wie die Musik." (ebd. S. 25) Jenke schrieb schon 1991 im ARD-Jahrbuch:

Unterhalb der von den ARD-Anstalten betriebenen landesweiten Programme siedeln sich in einigen Bundesländern regionale und lokale Programme an, die ihr Publikum finden, weil sie ‚bürgernah‘ im buchstäblichen Sinne des Wortes sind: Ihr Herkunftsort ist [...] ein Radiostudio ‚nebenan‘. [...] Die örtliche elektronische ‚Bild‘-Zeitung hat offenbar bisher vielen gefehlt." (Jenke 1991, S. 133; auf die Bedeutung eines "ausgeprägten Regionalbezug[s]" verweisen in anderem Zusammenhang auch Bucher und Schröter, 1990, S. 539).

Schließlich muss im Zusammenhang mit Mertens Studien auf die Problematik der (finanziellen) Abhängigkeit vom Auftraggeber und die offensichtlichen methodischen Differenzen zwi-

schen den Studien der unterschiedlichen Rundfunkforscher hingewiesen werden. Die N-Joy Radio- und MDR life-Programmanalyse war – wie bei ihrem Ergebnis und den damit verbundenen polemischen und medienpolitischen Äußerungen des Autors nicht anders zu erwarten – von den kommerziellen Hörfunksendern Norddeutschlands in Auftrag gegeben worden, deren Hörer zu N-Joy abgewandert waren. Klingler und Schröter hatten bereits zwei Jahre zuvor auf die verbreitete Problematik einer zu geringen wissenschaftlichen Neutralität der Forscher bzw. Autoren gegenüber den Auftraggebern solcher Studien aufmerksam gemacht – sie steht mit großer Wahrscheinlichkeit in direktem Zusammenhang mit der permanenten Finanznot der akademischen Hörfunkforschung.

Unterschiedliche Auftraggeber haben unterschiedliche Fragen, bieten unterschiedliche wirtschaftliche und wissenschaftliche Möglichkeiten – Zwänge und Eingebundenheiten. (Klingler und Schröter 1993, S. 488; vgl. dazu auch Romann 1995 und Gleich 1995, S. 556).

Von grundlegender Bedeutung ist allerdings auch die Frage nach der Eindebnung der bestehenden methodischen Unterschiede. Als Beispiele standardisierter Erhebungsmethoden für neuere Forschung favorisieren Klingler und Schröter in ihrer "Zwischenbilanz der Hörfunkforschung" die "vergleichende Formatanalyse" bei Joachim Drengberg und die von Ralph Weiß beispielhaft vorgeführte "vertiefende Fallstudie".

Zukünftige Forschung: Ausblick und Forderungen

Die Darstellung der Schwerpunkte deutscher Hörfunkforschung in den neunziger Jahren zeigt, dass viele wichtige Aspekte des Mediums im wissenschaftlichen Diskurs vernachlässigt werden. Aus diesen Defiziten der Medienforschung, -analyse und -kritik lassen sich weitere Forderungen ableiten:

1. Die Hörfunkforschung muss sich in ihrer Arbeit stärker am Rezipienten orientieren. Es genügt nicht, aussch-

ließlich Reichweiten und Nutzungsdaten zu ermitteln – statt dessen gilt es, beispielsweise die Einschaltmotive, Bedürfnisse und Medienwahrnehmung der Hörer zu untersuchen.

2. Zur rezipientenorientierten Forschung gehören Ansätze einer Hörfunk-Wirkungsforschung und die Analyse der psychischen und physiologischen Wahrnehmungsprozesse beim Radiohören. Auf diesem Gebiet gibt es bereits Untersuchungen der Musikpsychologie und -soziologie, die als Grundlage medienwissenschaftlicher Arbeit dienen könnten (sie sind allerdings vor allem auf die mediale Vermittlung und Reproduktion von Musik bezogen, zu Wortsendungen liegen nur sehr wenige wahrnehmungspsychologische Analysen vor).

3. Die Hörfunkforschung muss in erster Linie dem "wissenschaftlichen und öffentlichen Diskurs verpflichtet" sein und sich auf Befunde beschränken, die das Ergebnisse wissenschaftlicher Analysen sind. Sie soll nicht dazu dienen, lediglich die (medienpolitischen) Ideen und Forderungen der Auftraggeber zu reproduzieren. Eine Ausdehnung der inhaltlichen Forschung über den Bereich der Musik und der Nachrichten hinaus auf die anderen Programmformen des Radios ist notwendig. Geboten ist daneben auch die Standardisierung der Untersuchungs- und Erhebungsmethoden.

4. Die bis vor etwa 20 Jahren noch recht lebhaft wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der akustischen Kunst im Radio bzw. dem Radio als akustischer Kunst, mit dem Hörspiel und dem Hörfunkfeature muss wieder aufgenommen werden. Die große Zahl der in den letzten Jahren von den ARD-Hörfunksendern erstmalig ausgestrahlten Werke (600 bis 800 Ursendungen pro Jahr) bietet dafür mehr als ausreichendes Material. Arbeiten zur Hörspielproduktion und Hörspielästhetik werden im wesentlichen nur noch von den Hörspielmachern selbst veröffentlicht – die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Formen auditiven Medienkunst ist fast ganz der Film- und Fernsehwissenschaft gewichen. Eine Analyse der akustischen (Radio-)Kunst der Gegenwart ist auf das interdisziplinäre Zusammenspiel von Literatur-, Medien- und Musikwissenschaft in Verbindung mit Phonetik,

Rezeptionsforschung und Medientechnik angewiesen.

5. Der Hörfunk, die Audiokunst und die auditive Wahrnehmung selbst müssen zu einem selbstverständlicheren Bestandteil der Medienpädagogik und der Vermittlung kultureller und medialer Produkte werden. Das Ziel ist der Aufbau und die Weiterentwicklung einer (der "Lesekultur" im Bereich der Printmedien sowie der Förderung der Medienkompetenz im Umgang mit Internet und visuellen Medien entsprechenden) allgemeinen "Hörkultur" oder Hör(funk)kompetenz.

Literatur:

Becker, Jurek 1995: Die Worte verschwinden. Der Schriftsteller Jurek Becker über den Niedergang des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. In: Der Spiegel. Nr. 2. S. 156-161.

Berg, Klaus und Marie-Luise Kiefer (Hg.) 1996: Massenkommunikation. Eine Langzeitstudie zur Mediennutzung und Medienbewertung. Teil 5: 1964-1995. Baden-Baden: Nomos.

Bleicher, Joan Kristin 1995a: Gestalt und Organe. Die Konvergenz-Theorie in der Praxis (1). In: epd/ Kirche und Rundfunk (25.02.1995). Nr. 15. S. 3-9.

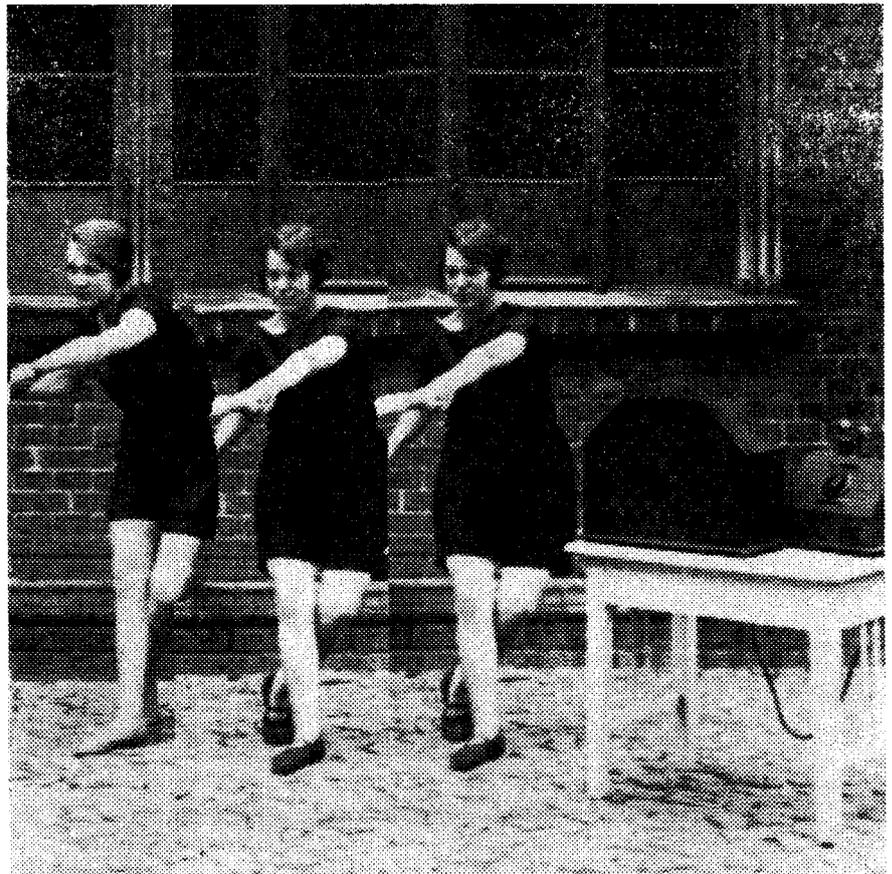
Bleicher, Joan Kristin 1995b: Äußerlichkeiten. Die Konvergenz-Theorie in der Praxis (2). In: epd/ Kirche und Rundfunk (04.03.1995). Nr. 16/ 17. S. 5-11.

Bucher, Hans-Jürgen und Christian Schröter 1990: Privatrechtliche Hörfunkprogramme zwischen Kommerzialisierung und publizistischen Anspruch. Eine Programm- und Informationsanalyse für Baden-Württemberg und Rheinland-Pfalz. In: Media Perspektiven. H. 8. S. 517-539.

Drengberg, Joachim 1993: Formatanalyse für Radioprogramme. Der Kompositionstechnik des Radios auf der Spur. In: Media Perspektiven. H. 4. S. 183-190.

Gleich, Uli 1995: Hörfunkforschung in der Bundesrepublik. Methodischer Überblick, Defizite und Perspektiven. In: Media Perspektiven. H. 11. S. 554-561.

Jenke, Manfred 1991: Radio im Wandel. Die Hörfunkprogramme der ARD am Beginn der neunziger Jahre. In: ARD-Jahrbuch 91. S. 126-137.



Jenke, Manfred 1995: Akzeptanz muß sein. Das Publikum gewinnen ohne den Programmauftrag preiszugeben. In: Tendenz. H. 2. S. 19.

Kindel, Andreas 1995: Das Wortangebot in den Hörfunk-Morgenprogrammen. Ein systematischer Vergleich zwischen öffentlich-rechtlichem und privatem Radio im Saarland. In: Rundfunk und Fernsehen. H. 3. S. 350-363.

Klingler, Walter und Christian Schröter 1993: Strukturanalysen von Radioprogrammen 1985 bis 1990. Eine Zwischenbilanz der Hörfunkforschung im dualen System. In: Media Perspektiven. H. 10. S. 479-490.

Kriner, Gerhard und Stefan Sutor 1995: Programmformat lokal. Bürgernähe ist ein entscheidender Erfolgsfaktor. In: Tendenz. H. 2. S. 22-25.

Labs, Axel 1995: Anderswo. Das Radio: Ort von Kulturverlusten? In: epd/ Kirche und Rundfunk (22.03.1995). Nr. 22. S. 6-8.

Lindenmeyer, Christoph 1994: Warum weiß Herr B. nicht, was läuft? Das Kulturradio wird überleben. In: epd/ Kirche und Rundfunk (19.11.1994). Nr. 91. S. 3-6.

Merten, Klaus 1995a: Konvergenz im Hör-

funk bewiesen. Neudefinition der Grundversorgung durch Politik erforderlich. In: Tendenz. H. 2. S. 18.

Merten, Klaus 1995b: No Joy für N-Joy. Es tut weh, beim öffentlich-rechtlichen Heucheln ertappt zu werden. In: FUNK-Korrespondenz (19.05.1995). Nr. 20. S. 1-4.

Müller, Eckhard 1995: Markenartikel Radio. Wenn das Radio zum Werbekunden wird. In: Tendenz. H. 2. S. 28 f.

Romann, Gernot 1995: Enjoy N-Joy. Jetzt müssen die Kommerziellen ganz tapfer sein. In: FUNK-Korrespondenz (19.05.1995). Nr. 20. S. 4-6.

Thomsen, Frank 1995: Immerhin macht es nicht dumm. In: Die Zeit (28.04.1995). Nr. 18. S. 63.

Forschungsstelle "Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland"

Was haben die Studierenden davon?

Eine Kooperation von Universität Hamburg, Hans-Bredow-Institut, NDR und WDR macht es möglich: Eine Forschungsstelle soll neue Erkenntnisse über den Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR) bringen, der 1945 von der britischen Besatzungsmacht eingerichtet wurde. Was können die Studierenden davon erwarten? Peter von Rügen, Leiter der Forschungsstelle, gibt Antworten auf diese Frage. *Das Interview führte Mark Lührs am 05.06.2001.*

Welche konkreten Ziele verfolgt die Forschungsstelle?

von Rügen: Wir arbeiten an einer Veranstaltung zum Anlass "50 Jahre Fernsehen in Nachkriegsdeutschland". Das wird eine größere Veranstaltung in Hamburg sein, wo wir die Anfänge und die ersten Fernsehjahre noch einmal vorstellen und analysieren werden. Wir sind gerade dabei, die wesentlichen Dokumente aus dem Umfeld der Gründung des Fernsehens nach 1945 zusammenzustellen. Ich hoffe sehr, dass wir eine erste Publikation zu diesem Anlass schon präsentieren können.

Bis jetzt ist der Forschungsbereich für vier Jahre bewilligt. Gibt es Pläne darüber hinaus?

von Rügen: Ja, wir haben einen Kooperationsvertrag, der diese Periode von viereinhalb Jahren vorsieht mit der Klausel einer Verlängerungsmöglichkeit um weitere vier Jahre. Das ist vertraglich so verabredet. Nun weiß niemand, was nach den ersten viereinhalb Jahren ist, aber ich bin da überhaupt nicht pessimistisch.

Und der WDR ist jetzt auch dabei?

von Rügen: Es gibt da eine Entwicklung. Wir haben relativ intensiv mit dem Westdeutschen Rundfunk verhandelt und es gibt mittlerweile eine Vereinbarung zwischen den Intendanten des NDR und des WDR, dass sich der WDR ab 01. Juli 2001 an der Forschungsstelle beteiligt, finanziell und ideell. Das betrachte ich als wesentlichen Schritt und das wird sich sicher auch im Lehrangebot widerspiegeln.

Das heißt, wir stocken das Personal auf, und mehr Personal an der Forschungsstelle heißt auch mehr Lehrangebot. Es gibt uns auch die Möglichkeit, den WDR in Köln verstärkt in die Forschungsaktivitäten einzubeziehen. Das heißt auch, dass der WDR alle Zeitzeugen-Interviews mitwirkend begleitet. Das empfinde ich als eine wichtige Bereicherung.

Sie machen momentan viele Zeitzeugen-Interviews. Liegt das an der schwierigen Akten-Situation?

von Rügen: Nicht nur daran. Wir haben ein bisschen Schwierigkeiten mit der Aktenaufbereitung, weil sie noch nicht

voll archivarisches erschlossen sind. Das ist im Augenblick noch sehr mühsam. Aber unabhängig davon haben wir eine Zeitzeugenliste, auf der jetzt über 50 Zeitzeuginnen und Zeitzeugen stehen. Man muss sich vorstellen, der NWDR war ja riesig groß. 50 % der Bevölkerung des damaligen Westdeutschland und auch Berlin gehörten zum Gebiet des NWDR. Diese Zeitzeugeninterviews sind insofern spannend, weil wir das, was wir in den Akten finden, überprüfen können. Oder wir können das, was wir in der Zeitzeugeninterviews feststellen, mit den Akten vergleichen.

Nicht immer ist das, was in den Akten steht, die ganze Wahrheit. Auch Akten oder Schriftstücke sind manchmal entstanden, weil man Interessen hatte. Zeitzeugeninterviews sind problematisch, weil sie meistens mit einem so großen zeitlichen Abstand geführt werden. Beides, Zeitzeugen und Dokumente, sind Quellen, die ihre Stärken und Schwächen haben. Dieser Vergleich, dieses Zusammenspiel von Zeitzeugeninterviews, die ich sehr gezielt führe, und Aktenstudium ergibt möglicherweise das eine oder andere, was wir bisher noch nicht wissen. Ich habe jetzt 12 Zeitzeugeninterviews geführt und ich denke, da gibt es ganz wesentliche Punkte, die neu sind und so in der Rundfunkgeschichte noch nicht vorkommen.

Woher kam Ihr Entschluss, mit dem Fernsehen aufzuhören und nur noch für die Lehre dazusein?

von Rügen: Das ist folgendermaßen entstanden: Wenn man 18 Jahre lang etwas macht, wie ich die 18 Jahre NDR, dann kann man nicht sagen, dass man das ungern gemacht habe. Da gibt es nichts, was ich bereuen oder bedauern müsste. Aber ich glaube, man kann nicht ein ganzes Leben eine Sache machen. Man muss immer mal wieder etwas anderes anfangen. Und erst habe ich sehr viel wissenschaftliche Theorie gemacht, dann war ich 18 Jahre in der Praxis und habe ein bisschen weiter unterrichtet, und ich hatte den Eindruck, du musst jetzt etwas Neues beginnen.

Und da war es, wie so oft im Leben, ein Zufall. Ich bin seit Anfang der neunziger Jahre für den NDR in der Historischen Kommission der ARD.

Dabei habe ich immer ein bisschen am Rande die Rundfunkgeschichte in der ARD mitverfolgt und mitberaten und es war eigentlich klar, dass die Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks so ein bedeutender Komplex der Rundfunkgeschichte ist, dass da etwas passieren muss. Irgendwann kommt der Punkt, wo alle sagen, dass muss gemacht werden, aber von wem? Und dann kam für mich ein bisschen überraschend die Frage: "Wenn wir es denn machen, lieber Peter von Rüden, willst Du dann nicht raus aus dem NDR und diese Sache auch wirklich betreiben?" Das kann man ja nun nicht als NDR-Mitarbeiter, der sozusagen der Dienst- und Fachaufsicht eines Senders unterliegt, das verträgt sich mit freier Wissenschaft nicht.

Nach kurzer Überlegung habe ich gesagt, ich mache das, aber nur unter Bedingung, dass ich von der Fach- und Dienstaufsicht durch den NDR völlig freigestellt bin. Und dann hat es Gespräche gegeben zwischen NDR, Universität, Institut für Germanistik II und Hans-Bredow-Institut mit dem Ergebnis eines Kooperationsvertrages. Das mache ich jetzt mit großer Freude. Das ist, glaube ich, in meiner Biographie etwas, das dann auch sein musste, weil ich ungern als NDR-Mitarbeiter in Rente gegangen wäre. Nicht, weil ich etwas gegen den NDR habe oder gegen Fernsehen oder die Arbeit, aber persönlich musste sich das etwas verändern, musste etwas Neues kommen.

Inwiefern haben Studentinnen und Studenten einen Nutzen durch die Forschungsstelle?

von Rüden: Erst mal durch das Angebot: Ich denke, das rundfunkgeschichtliche Angebot wird sicher breiter werden, dadurch dass ich da bin. Der Kollege Wagner, wissenschaftlicher Mitarbeiter hier an der Forschungsstelle, wird sich ja auch ein bisschen in das Lehrangebot einschalten. Davon profitiert sicher das Fach Medienkultur, hoffe ich zumindest.

Das zweite ist, es gibt auch in dem Kooperationsvertrag einen Passus, dass Studentinnen und Studenten, die sich in irgendeiner Form an unserer Arbeit beteiligen, ob durch Seminare oder wie auch immer, eine besondere Möglich-

keit haben, im NDR ein Praktikum oder eine Hospitation zu machen. Selbstverständlich, aber das gilt in Zukunft für jeden, sind die NWDR-Akten im Hamburger Staatsarchiv irgendwann zugänglich. Das ist sicher auch wichtig für Magisterarbeiten, für Dissertationen, die kommen.

Inwiefern besteht denn die Möglichkeit zur Mitarbeit für Studentinnen und Studenten?

von Rüden: Die Seminare, die ich anbiete, stehen ja in unmittelbarem Zusammenhang mit dem, was wir hier tun. Ich kann einfach nur einladen. Für rundfunkhistorisch Interessierte im Fach Medienkultur, die eine Magisterarbeit schreiben wollen oder die sich besonders interessieren für dieses Kapitel der Rundfunkgeschichte, bin ich ganz offen. Ich bin auch bereit, diese Arbeiten zu betreuen und zum Examen zu führen.

Sie haben im Sommersemester Seminare über die Auslandsberichterstattung im öffentlich-rechtlichen und im privaten Fernsehen und die Geschichte des Fernsehens in Deutschland von 1935 bis 1952 angeboten. Was wollen Sie im Wintersemester veranstalten?

von Rüden: Im nächsten Semester möchte ich mich gerne mit der Geschichte des Kinderfernsehens beschäftigen. Das ist ja ein Thema, in das ganz viel reinspielt. Einmal das Kinderfernsehen selber, das eine interessante Geschichte hat, aber am Kinderfernsehen entzündete sich auch lange eine Debatte über die schädlichen oder weniger schädlichen Wirkungen des Fernsehens. Die Frage nach der Wirkung des Fernsehens ist eng gekoppelt gewesen mit der Frage nach der Wirkung auf Kinder und Jugendliche. Das finde ich ein spannendes Kapitel, auch deshalb, weil diese Kinderfernsehangebote, also die Programme, die eigens für Kinder entwickelt worden sind, zwar gesehen wurden; die Kinder haben aber wesentlich mehr andere Programme geguckt. Die Spielserie im Werberahmenprogramm war wahrscheinlich das eigentliche Kinderfernsehen im Sinne der Nutzung.



Peter von Rüden, Jahrgang 1946, Medienwissenschaftler und Historiker, hat Germanistik und Theaterwissenschaft in München studiert und wurde mit einer Arbeit über das Arbeitertheater im 19. Jahrhundert promoviert. Er war von 1974 bis 1983 Direktor des Adolf-Grümme-Instituts. 1979 habilitierte er an der Universität Osnabrück im Fach Medienwissenschaft, seit 1985 ist er Honorarprofessor für Medienkunde. Zum NDR-Fernsehen kam Peter von Rüden 1983. Dort leitete er unter anderem die ARTE-Redaktion. Er wechselte zum 1. September 2000 vom NDR-Fernsehen zum Hans-Bredow-Institut an der Universität Hamburg.

Also auch dieser Gegensatz, was wird produziert für die Zielgruppe und wie verhält sie sich vor dem Apparat, ist eine zentrale Frage, wenn man Angebot und Nutzung vergleicht. Das andere Thema ist Rundfunk und Politik. Die Frage, wie organisiert man gesellschaftliche Kontrolle über den öffentlich-rechtlichen Rundfunk oder den Rundfunk überhaupt. Dahinter steckt ja auch die Frage des Einflusses von politischen Parteien auf den Rundfunk. Das hat ja eine Kontinuität seit 1945 oder eigentlich schon davor. Die Frage stellte sich ja schon in der Weimarer Republik. Über das Dritte Reich reden wir nicht, da gab es die totale Kontrolle. Aber dieses Kontinuum in der Rundfunkgeschichte, also das Thema der gesetzlichen Kontrolle, die Fragestellung, welchen Einfluss die Politik auf den Rundfunk hat, das ist das zweite Angebot, das ich machen werde.

Neuigkeiten vom Studiengang „Medienkultur“

Kooperation im Bereich der Lehre: Medienkultur und Journalistik

Die Studiengänge ‚Medienkultur‘ und ‚Journalistik/Kommunikationswissenschaft‘ haben seit dem letzten Sommer, erst nach der Absprache und Kooperation im Bereich der Lehre begonnen. Damit erhöht sich für die Studierenden die Flexibilität im Lehriangebot. Im Rahmen dieser Kooperation werden einige Lehrveranstaltungen nach einer genauen Absprache unter den Lehrenden für die Studierenden des jeweils anderen Studiengangs soweit geöffnet, dass auch die hier erbrachten Leistungen mit einem Schein angerechnet werden. Dieser Öffnungen werden jedoch nur für die Lehrveranstaltungen, die im Profil des jeweils anderen Studiengangs „passen“, die keinen Praxisanteil enthalten und die bei der erwartenden Studierendenzahl durch die Öffnung keine Überlastung bedirchten müssen. Im letzten Sommersemester sind jeweils drei Lehrveranstaltungen geöffnet. Die Nutzung dieser Öffnungen wird an Hand der Teilnehmerzahlen ausgewertet und soll in etwa zwei Jahren neu diskutiert werden.

Ruf für Joan K. Bleicher

Der Dr. Joan K. Bleicher hat von der Universität Hamburg den Ruf auf die C 3-Professur für Medienwissenschaft erhalten. Die Professur wurde vom Hans-Bredow-Institut und dem Fachbereich 07 der Universität Hamburg ausgeschrieben. Wird die Forschung im Rahmen dieser Stelle im Hans-Bredow-Institut erfolgt, wird Frau Bleicher mit ihrer Lehre vor allem am Studiengang ‚Medienkultur‘ verstärken. Ihre Lehrveranstaltungen werden auch – je nach Thema und Semester – in Absprache mit dem Institut für Journalistik für Studierende des Studiengangs Journalistik/Kommunikationswissenschaft geöffnet sein. Frau Bleicher, die vor allem im Bereich des Fernsehens und des Films geforscht und gelehrt hat, wird sich in Zukunft mit ihrem Lehrangebot dem Bereich ‚Internet‘ zuwenden.

Stipendium für die ZDF-Geschichte

Florian Kain, Magisterkandidat am Institut für Germanistik II, bekommt ein Stipendium des ZDF für die Erarbeitung der ZDF-Geschichte. Damit soll die Darstellung der ZDF-Geschichte, die bisher mit den Arbeiten von Klaus Wehmerer und Ulrich Bräse bis zum Jahr 1978 vorliegt, fortgeschrieben werden. Der vorgesehenen Zeitraum für die Arbeit ist die Phase von 1978 bis 1984, also die Zeit unmittelbar vor der Einführung des privat-rechtlichen Fernsehens. Florian Kain wurde von einem unabhängigen Gutachtergremium des Studienkreises Rundfunk und Geschichte im Auftrag des ZDF ausgewählt. Er hat eine Magisterarbeit über das Fernsehen und den Axel Springer Verlag geschrieben. Die Arbeit wird von Prof. Dr. Ingrid Rückethier betreut.

Fachberatung im Fach MEDIENKULTUR

Wintersemester 01/02

Joan Kristin Bleicher

Email: Joan.K.Bleicher@uni-hamburg.de; Telefon: -4817;
Sprechzeiten: Mo 17-18 + Mi 15-17
mit Eintragsliste an der Tür; Raum: Phil 419

Johann N. Schmidt (IAA)

Email: jnschmidt@rz.uni-hamburg.de; Telefon: -4-851
Website: http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/fb07/EnlS/H_schmid.htm; Raum: Phil 305

Vonja Fischer

Email: fischu.berkel@t-online.de; Telefon: -2738;
Sprechzeiten: Mi 17-18 + Fr 16-17.30
mit Eintragsliste an der Tür; Raum: Phil 560

Wolfgang Settekorn (IRom)

Email: settekorn@uni-hamburg.de; telefon: -2744
Website: http://www.rz.uni-hamburg.de/romanistik/w_sett.htm; Raum: Phil 609

Ingrid Rückethier

Email: ruckethier@uni-hamburg.de; Telefon: - 2735
Sprechzeiten: Di 16-18 + Mi 12.30-13.30
mit Eintragsliste an der Tür; Raum: Phil 415

Veröffentlichungen



Jens Eder (Hrsg.): *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Hamburg: Lit Verlag, erscheint voraussichtlich Anfang 2002.

Action-Genre in Hollywood. Eva Sobottka über den Einfluss des Hongkong-Films auf das postklassische Actionkino. Almuth Hoberg über Techniken der Digitalisierung und postmoderne Effekte. Olaf Tarmas über Urbanität und Postmodernität im amerikanischen Independent Film.

Der wachsende Einfluss der Medien verändert die traditionelle Ökonomie. Formen der Informationsproduktion nehmen gegenüber der klassischen Warenproduktion einen immer größeren Raum ein. Angesichts der steigenden Zahl an Informationen und Medienangeboten, die gezielt um **Aufmerksamkeit** werben, steigert sich jedoch die menschliche Aufmerksamkeit selbst nicht im vergleichbaren Maße. Die Bewältigung des medial erzeugten Informationsüberflusses wird zu einer zentralen Kompetenz.

Der Wert der Ware ‚Information‘ wird von vielen diskutiert, der Mangel an Aufmerksamkeit wird zum Ausgangspunkt neuer ökonomischer Konzepte. Die klassische Ökonomie der kapitalistischen Industriegesellschaft basierte auf dem Prinzip der Knappheit von Warenangeboten. In der New Economy sind die Medien dabei, rund um das begrenzte Gut ‚Aufmerksamkeit‘ einen mentalen Kapitalismus zu schaffen. Die „Ökonomie der Aufmerksamkeit“ beginne die Geldökonomie zu ersetzen, so behauptet es Georg Franck (1998). Jeremy Rifkin spricht in „Access“ gar vom Ende des Eigentums. Dass mit immateriellen Waren höchst materielle Gewinne erzielt werden, gerät bei den Diskussionen um die neue Ökonomie der Aufmerksamkeit aber gerne in Vergessenheit. Hinter der Immaterialität der New Economy verbirgt sich der Kapitalismus der Old Economy. Das Phänomen der Aufmerksamkeit und seine ökonomische Strukturen genauer zu untersuchen ist das Ziel des vorliegenden Bandes.

Die Autorinnen und Autoren: Andreas Bade, Joan Kristin Bleicher, Jens Eder, Georg Franck, Knut Hickethier, Thomas Lehning, Jörg Metelmann, Christian Pundt, Katja Strube. Die Themen: Der Begriff der Aufmerksamkeit; Georg Francks „Ökonomie der Aufmerksamkeit“; Aufmerksamkeit in Literatur, Internet, Kino und Fernsehen; Krieg und Aufmerksamkeit; Franck und Bourdieu; Aufmerksamkeit und ökonomische Theorie.

„**Oberflächenrausch**“ im Kino – damit lässt sich Verschiedenes assoziieren: Die Ästhetisierung von Bildern, die Inszenierung von Oberflächen. – Tempo, Action, rauschhaftes Erleben. – Die weite Fläche der Leinwand: „Kino ist das Größte“. – Benutzeroberflächen von Computern. Bildschirmflimmern. Dekonstruktion in vernetzte Fenster und Fragmente. – Oberflächlichkei - und die Frage: Was liegt darunter? Überlagerungen, Vielschichtigkeit. – Nach den Neuen Wellen des Films eine spiegel-glatte Fläche: die Reflexion eines Universums der Texte.

In solchen Assoziationen klingen zentrale Merkmale des postmodernen Films an. Die Autorinnen und Autoren des Sammelbandes gehen davon aus, dass sich diese Merkmale im Verlauf der 90er Jahre in einem Prozeß der Diffusion innerhalb der Bereiche des Independent- wie auch des Mainstream-Films verbreitet haben. Immer mehr Spielfilme entfesselten einen Rausch der Oberflächen und Effekte und wichen von traditionellen, „realistischen“ Formen des Erzählens ab. Zitat und Spektakel, Styling und Recycling, Show und Schock haben ihre Entwicklung zu zentralen filmischen Strategien vollendet. Das Kino wimmelt auch jetzt noch von Mischformen postmodernen Erzählens. Die acht Beiträge des Bandes analysieren deren Ästhetik und Geschichte, Ursachen und Wirkungen.

Inhalt: Jens Eder über Begriff, Ästhetik und Kulturgeschichte des postmodernen Films. Jan Distelmeyer über die filmische Postklassik am Beispiel von *THE HUDSUCKER PROXY* und *DEEP BLUE SEA*. Joan Kristin Bleicher über Selbstreferentialität und Intermedialität im postmodernen Kino. Maribel Novo Fraga über Ökonomie, Politik und das

Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie

Hrsg. Knut Hickethier, Joan Kristin Bleicher

Lit Verlag, Hamburg

F 21

Knut Hickethier, Joan Kristin Bleicher (Hrsg.): *Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie*. Hamburg: Lit Verlag, erscheint voraussichtlich Anfang 2002.

Lehrveranstaltungen

Medienkultur

Wintersemester 2001/2

ZUR ERLÄUTERUNG:

(*1): Zulassung für MK

(*2): Zulassung für MK sowie Journalistik

Vorlesungen

07.400: Geschichte des Fernsehens II

(in Verb. mit Sichttermin 07.427)

2st. Di 18-20 Phil D. Knut Hickethier

Literatur und Radio. Mediengeschichte in Beispielen

2st. Mi 16-18 Phil D

siehe Vorl.Nr. 07.274. Horst Ohde

Literatur im Medienzeitalter II. Exil, Nachkrieg und Literatur

der fünfziger und frühen sechziger Jahre

2st. Di 10-12 Phil D

siehe Vorl.Nr. 07.275. Harro Segeberg

Seminare Ia

07.401: Einführung in das Studium von Medien und Medienkultur - 1

(*1) 4st. Fr 9-13 Medienzentrum. H.-P. Rodenberg, W. Settekorn, R. Schulmeister

07.402: Einführung in das Studium von Medien und Medienkultur - 2

(*1) 4st. Mo 14-18 Medienzentrum. H. Segeberg, H. Ohde, R. Schulmeister

Seminare Ib

07.403: Methoden der Filmanalyse: Ridley Scotts „Blade Runner“

3st. Di 9 s.t.-11.30 Medienzentrum. Hans-Peter Rodenberg

07.404: Rainer Werner Fassbinder und Wim Wenders

(in Verb. mit Sichttermin 07.428)

2st. Do 11-13 Medienzentrum. Christian Maintz

07.405: Vladimir Nabokovs Lolita: Der Roman und seine Verfilmungen

2st. Mo 16-18 Phil 170. Johann N. Schmidt

07.406 Filmanalyse: vergleichende Filmbetrachtung anhand von Neuerfilmungen

(in Verb. mit Sichttermin 07.434)

2st. Fr 16-18 Medienzentrum. Manfred Schneider

07.414: Filmjournalismus in der „Deutschen Wochenschau“

2st. Mo 14-16 Phil 1331. Jürgen Voigt

07.407: Grundlagen des Fernsehens

2st. Di 13-15 Medienzentrum

(in Verb. mit Sichttermin 07.339). Knut Hickethier

07.413: Darstellungsformen im Fernsehen.

Vergleich öffentlich-rechtlicher und privater Anbieter

2st. Di 17-19 Medienzentrum. Philipp Vongehr

07.408: Grundlagen des Internet

(*2) 2st. Mi 13-15 Phil 256/258. Joan Kristin Bleicher

07.409: Geschichte des Kinderfernsehens in Deutschland

2st. Di 11.30 s.t.-13 Medienzentrum. Peter von Rügen

07.410: Das Internet in der Medienkonkurrenz

(*2) 2st. Mo 18-20 Phil 256/258. Joan Kristin Bleicher

07.411: Vor- und Nachbereitung von Praktika

(*1) 1st. (14tgl.) Mi 18-20 Phil 1211. Knut Hickethier

Seminare Ib (im Übergang zum Hauptstudium)

07.412: Die Bearbeitung der neueren Balkankonflikte in Spiel- und Dokumentarfilmen

(in Verb. mit Sichttermin 07.429)

2st. Fr 14-16 Medienzentrum. Manfred Schneider

07.415: Filmische Inszenierung von Behinderung:

Zeitgenössische Film- und Fernsehproduktionen

(in Verb. mit Sichttermin 07.433)

2st. Mo 13-15 Phil 256/258. Martin Schäfer

Seminare II

07.416: Der Kriegsfilm

(in Verb. mit Erg.Sem. 07.426)

3st. Do 15-18 Medienzentrum. Joachim Schöberl

07.417: Frauen und Kino (Teil 1). Von den Anfängen bis in die 70er Jahre

(in Verb. mit Sichttermin 07.430)

2st. Di 18-20 Phil 256/258. Jan Hans

07.418: „Wildnis“ - Zur Karriere eines Konzepts in Literatur, Film

und Fernsehen (Teil I)

(in Verb. mit Sichttermin 07.431)

3st. Fr 9.30-12 Phil 256/258. Ludwig Fischer

07.419: Fernsehunterhaltung

(in Verb. mit Sichttermin 07.432)

2st. Mi 10-12 Medienzentrum. Knut Hickethier

07.420: Rundfunk und Politische Parteien - Geschichte und Gegenwart

2st. Di 15-17 Medienzentrum. Peter von Rüden

07.421: „Öffentlichkeit“: Konzept, Praxis, sprachlicher Ausdruck

3st. Do 9-12 Phil 1273. Wolfgang Settekorn

07.422: Die Inszenierung des Autors - Medienformate und Literatur

in der Postmoderne

2st. Do 18-20 Phil 256/258. Klaus Bartels, Stephan Selle

07.423: Medien/Kultur. Der Einfluss der Medien auf die etablierten

(*1)Kulturbereiche

2st. Mo 10-12 MedienzentrumJoan. Kristin Bleicher

07.424: Projektseminar, Teil I: Filmprojekt (Video)

(*1)4st. Mi 14-18 Medienzentrum. Corinna Müller

Oberseminar

07.425: Das Dispositiv - Zu den Potentialen eines kultur- und medien-

wissenschaftlichen Begriffs

2st. Mi 18-20 Phil 1331. Ludwig Fischer

Ergänzungsseminar

07.426: Der Kriegsfilm: Vorstellung repräsentativer Beispiele des Genres

und analytische Vorarbeiten zum Seminar II

(in Verb. mit Sem. II 07.416)

2st. Di 10-12 Medienzentrum Kino. Joachim Schöberl

Sichttermine

07.427: Geschichte des Fernsehens II

(in Verb. mit Vorl. 07.400)

2st. Mi 13-15 Medienzentrum Kino. Knut Hickethier

07.428: Rainer Werner Fassbinder und Wim Wenders

(in Verb. mit Sem. Ib 07.404)

2st. Do 9-11 Medienzentrum Kino. Christian Maintz

07.429: Die Bearbeitung der neueren Balkankonflikte in Spiel- und Dokumentarfilmen

(in Verb. mit Sem. Ib 07.412)

2st. Do 14-16 Medienzentrum Kino. Manfred Schneider

07.430: Frauen und Kino (Teil 1). Von den Anfängen bis in die 70er Jahre

(in Verb. mit Sem. II 07.417)

2st. Di 16-18 Medienzentrum Kino. Jan Hans

07.431: „Wildnis“ - Zur Karriere eines Konzepts in Literatur, Film

und Fernsehen, Teil I

(in Verb. mit Sem. II 07.418)

2st. Mi 11-13 Medienzentrum Kino. Ludwig Fischer

07.432: Fernsehunterhaltung

(in Verb. mit Sem. II 07.419)

2st. Do 16-18 Medienzentrum Kino. Knut Hickethier

07.433: Filmische Inszenierung von Behinderung:

Zeitgenössische Film- und Fernsehproduktionen

(in Verb. mit Sem. Ib 07.415)

2st. Mo 11-13 Medienzentrum Kino. Martin Schäfer

07.434: Filmanalyse: vergleichende Filmbetrachtung anhand von Neuverfilmungen

(in Verb. mit Sem. Ib 07.406)

2st. Do 12-14 Medienzentrum KinoManfred Schneider

07.339: Grundlagen des Fernsehens

(in Verb. mit Sem. Ib 07.407)

2st. Fr 13-15 Medienzentrum KinoKnut Hickethier

Übersicht über die Lehrveranstaltungen des Fachs „Journalistik und Kommunikationswissenschaft, die im WS 01/02 für Medienkultur-Studierende geöffnet werden

00.530: Vorlesung:

Einführung in die Journalistik und Kommunikationswissenschaft

(Teilnahme am Tutorium nicht erforderlich)

2st. Mi 10-12, R. 79, VMP 5. Siegfried Weischenberg

00.540: Seminar I/Übung: Empirische Komm.forschung

Was machen die Menschen mit den Medien? Methoden und Ergebnisse der Publikums-, Nutzungs- und Rezeptionsforschung

2st. Di 10-12, R. 245, AP 1Uwe Hasebrink

00.544: Seminar I/Übung: Rechtliche und medienethische Grundlagen

Medienethik

2st. Do 10-12, R. 106, AP 1Siegfried Weischenberg

05.550: Seminar II/Übung: Kommunikations- und Medien-geschichte

Mediengeschichte im Spiegel der Medienkritik

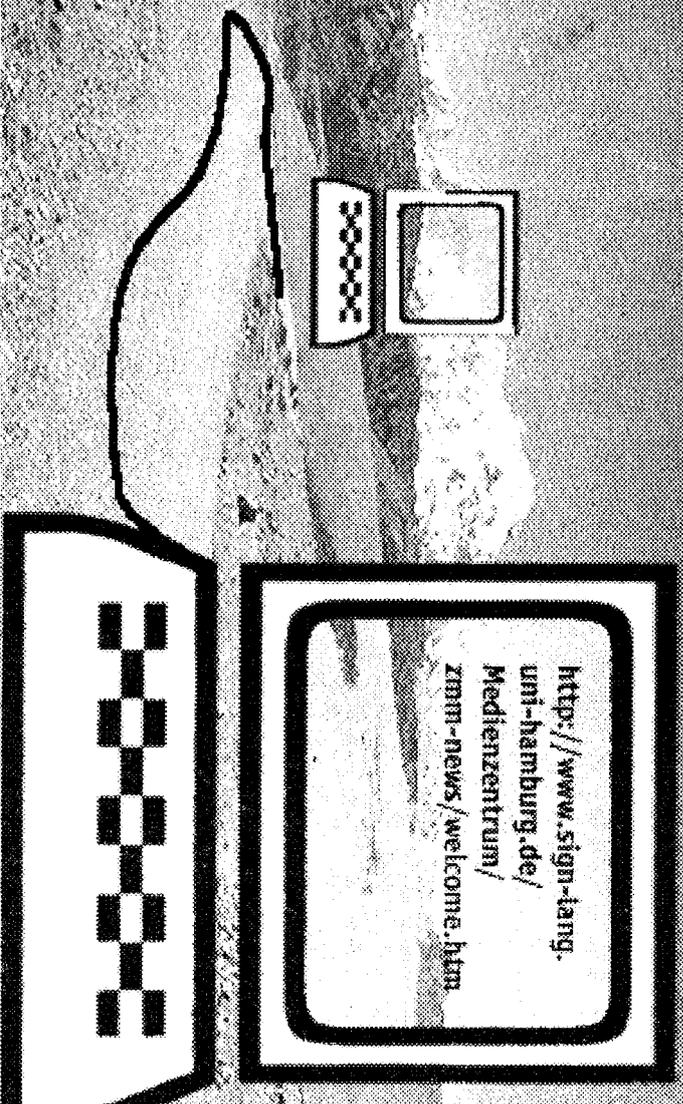
2st. Di 16-18, VMP 5Dieter Roß

05.554: Seminar II: Empirisches Projektseminar

Konvergenz der Medien aus der Perspektive der Nutzerinnen und Nutzer: Aktuelle Fragen der Nutzungs- und Rezeptionsforschung

2st. Di 14-16, R. 104, AP 1. Uwe Hasebrink

tieferenschärfe online



<http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/Medienzentrum/zmm-news/welcome.htm>

