

Technische Reproduzierbarkeit: Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung

Hieber, Lutz (Ed.); Schrage, Dominik (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version
Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hieber, L., & Schrage, D. (Hrsg.). (2007). *Technische Reproduzierbarkeit: Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung* (Kultur- und Medientheorie). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839407141>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>



LUTZ HIEBER,
DOMINIK SCHRAGE (HG.)

TECHNISCHE REPRODUZIERBARKEIT

Zur Kultursoziologie
massenmedialer Vervielfältigung

Lutz Hieber, Dominik Schrage (Hg.)
Technische Reproduzierbarkeit

LUTZ HIEBER, DOMINIK SCHRAGE (HG.)
Technische Reproduzierbarkeit.
Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von CampusCultur e. V. (Hannover)

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld



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

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Fritz Dannenberg: Jugend, 1897

Lektorat & Satz: Lutz Hieber, Dominik Schrage

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-714-1

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

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

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

INHALT

Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung: Eine Einleitung	
DOMINIK SCHRAGE UND LUTZ HIEBER	7
Medienwandel und gesellschaftliche Strukturänderungen	
ANDREAS ZIEMANN	17
Technik plus X: Digitalisierung und die mediale Prägung von Gesellschaft	
MARKUS STAUFF	39
Die Erfindung der Bilderflut: Raffael und seine Kupferstecherwerkstatt	
CORINNA HÖPER	57
Industrialisierung des Sehens	
LUTZ HIEBER	89
Der Sound und sein soziotechnischer Resonanzraum: Zur Archäologie massenkulturellen Hörens	
DOMINIK SCHRAGE	135
Literale und visuelle Kultur	
RALF SCHNELL	163
Von der Fernseh- zur Netzwerkgesellschaft: Mobile Privatisierung als kulturelle Kontinuität in der Mediengesellschaft	
UDO GÖTTLICH	181
Autoren	197

ZUR KULTURSOZIOLOGIE MASSENMEDIALER VERVIELFÄLTIGUNG – EINE EINLEITUNG

DOMINIK SCHRAGE UND LUTZ HIEBER

Technische Verfahren zur Reproduktion und Vervielfältigung von Kunstwerken oder Schriftgut lassen sich, wie ein kurzer, allein auf die Geschichte der Bildtechnologien bezogene Rückblick zeigt, bis in die frühe Neuzeit zurückverfolgen: Dürer und Raffael führten beim Kupferstich und Holzschnitt arbeitsteilige Produktionsverfahren ein, was zu einer – für die damalige Epoche – nahezu explosionsartigen Vermehrung der Bilder führte. Mit dem 19. Jahrhundert brachten die Lithographie und die dampfmaschinenbetriebene Druckerpresse einen weiteren Schub der Medialisierung, der die Grundlage für das Werbeplakat, die Bildpostkarte, das illustrierte Journal, bunt geschmückte Verpackungen sowie verschiedene Typen des Wandschmucks bildete. Wissenschaftliche Entwicklungen führten zu optischen Apparaten, die wesentlichen Anteil an einer Neustrukturierung des Betrachters hatten. Auch die Entwicklung der Fotografie revolutionierte die Bildauffassungen und -welten. Der Wandel der Art und Weise der Kommunikation, der mit diesen medientechnischen Innovationen einherging, setzte sich im vergangenen Jahrhundert in jeweils spezifischer Weise mit Film, Fernsehen und Internet fort.

Schon zu Beginn dieses Medialisierungsprozesses wurde deutlich, dass die enorme Ausweitung ihres Publikums und die neuen Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Bildern auch auf die Künste und ihre gesellschaftliche Stellung zurückwirken. Mit den medientechnologischen Veränderungen geht sowohl eine durch die Reproduktionsverfahren möglich werdende, enorme Vervielfältigung von Bildern und die Vergrößerung ihres Publikums einher als auch eine damit verbundene Transformation der visuellen Wahrnehmung – in ähnlicher Weise lässt sich dies auch für die Reproduktionsverfahren von Schrift und Klängen sagen, deren Phasierung indes von derjenigen der Bildmedien abweicht.

Medientechnik findet sich damit auch in immer stärkerem Maße in Prozesse der Vergesellschaftung eingebunden: Einerseits ermöglicht die Schrift die Ausbildung einer bürokratisierten und auf Schriftkenntnis beruhenden politischen und wirtschaftlichen Ordnung, lässt die Verbreitung von reproduzierten Grafiken und Fotografien ferne Orte, Geschehnisse und Waren der Imagination verfügbarer erscheinen, und schaffen die Massenmedien Radio und Fernsehen im 20. Jahrhundert eine ganzen Bevölkerungen instantan zugängliche Wirklichkeit des Aktuellen. Andererseits setzt moderne Vergesellschaftung aber auch zunehmend solche medialen Infrastrukturen voraus, geht nachgerade selbstverständlich von ihren Möglichkeiten aus, Entferntes an Viele visuell, textuell oder auditiv zu vermitteln und so gemeinsame Bezüge herzustellen. Insofern sind Medien immer auch als Bedingungen der Gestaltung und der Struktur moderner Gesellschaft zu begreifen, sind sie ein wesentlicher Aspekt der Massenkonstitution in der modernen Kultur.

In seinem – zuerst 1936 in gekürzter Fassung – publizierten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* hat Walter Benjamin diesen Prozess in zweifacher Weise gefasst: als eine von den technisch-industriellen Verfahren der Reproduktion ausgehende Veränderung menschlicher Wahrnehmungsweisen, und zugleich als eine grundlegende Umwälzung des Begriffs des Kunstwerks. Denn zum einen, so betont Benjamin, hat sich »innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume [...] mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung« verändert. »Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt« (Benjamin 1980: 478). Zum andern verändert sich die soziale Funktion der Kunst grundlegend, weil durch die technisch-industriellen Reproduktionsverfahren, allen voran durch die Fotografie, die Bedeutung der Einzigkeit des Kunstwerks und – damit zusammenhängend – seines Eingebettetseins in die Tradition schwindet. Die technische Reproduzierbarkeit vernichtet die »Aura« des »echten« Kunstwerks und »emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual« (Benjamin 1980: 481).

Benjamins Kunstwerkaufsatz und die in ihm angelegte Modaltheorie medientechnischer Wahrnehmungsveränderung gehört heute zu den Schlüsseltexten der kulturwissenschaftlich orientierten, vornehmlich aus den Literaturwissenschaften heraus entstandenen Medienwissenschaft.¹

¹ Vgl. für einen Überblick Karpenstein-Eßbach (2004).

Er nimmt viele ihrer in den letzten dreißig Jahren entstandenen Thesen vorweg und mag in guten Teilen einer ihrer wichtigsten intellektuellen Anstöße gewesen sein.² Der vorliegende Band soll indes der inzwischen kaum überschaubaren, diesem Aufsatz und seiner Rezeptionsgeschichte gewidmeten Literatur keine neuen Beiträge hinzufügen; er greift vielmehr die von Benjamin aufgeworfene Frage nach den kulturprägenden und vergesellschaftenden Effekten von technischen Reproduktions- und massenhaften Verbreitungsverfahren auf und sucht sie kultursoziologisch fruchtbar zu machen.³

Thematisch wird damit an die in der deutschen Kultursoziologie seit einigen Jahren erneut geführte Diskussion über das Schicksal der bürgerlichen Kultur und die sozialtheoretische Bedeutung massenkultureller Kulturformen und deren Hybridbildungen angeknüpft.⁴ Gegenüber den zum Teil aus unterschiedlichen Affinitäten gegenüber den jeweiligen sozialen Trägergruppen herrührenden Kontroversen um die Konzepte der bürgerlichen Kultur, der Massenkultur und der Populärkultur impliziert die Frage nach der technischen Reproduzierbarkeit kultureller Erzeugnisse allerdings eine perspektivische Verschiebung. Die vor allem im 20. Jahrhundert deutlich werdenden kulturellen Transformationen werden hier mit Blick auf ihre medientechnologischen Bedingungen betrachtet, die damit als eigenständiges Phänomen hervortreten.⁵ Selbstverständlich berücksichtigt auch diese Perspektive die sozialstrukturellen Veränderungen, die sich in der Herausbildung neuer Formen des Kulturkonsums und der Entstehung neuer Publika manifestieren; aber diese Erscheinungen werden doch ausgehend vom Medienwandel und den mit ihm einhergehenden Umstrukturierungen der Wahrnehmung erschlossen.

² Für einen ausführlichen Kommentar sowie einen Überblick über die Rezeptionsgeschichte des Aufsatzes: Schöttker (2007).

³ Der Band geht zurück auf die Jahrestagung »Technologie und Massenmedi« der Sektion Kultursoziologie der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, die am 30. September und 1. Oktober 2005 in Hannover stattfand und von den Herausgebern organisiert wurde.

⁴ Vgl. für Positionen der Debatte mit Blick auf das Verhältnis von Avantgarde und bürgerlicher Kultur die Beiträge in Albrecht (2004). Zur Museumskultur Hieber et al. (2005). Das auf die Cultural Studies zurückgehenden Konzepts der populären Kultur diskutieren die Beiträge in Göttlich et al. (2002). Vgl. für ein Konzept der Massenkultur als schichtenübergreifender Allgemeinkultur: Makropoulos (2004), Bublitz (2004) sowie mit Akzent auf den Konsum Schrage (2003).

⁵ Vgl. mit Akzent auf das Verhältnis von Technik und Kultur Lösch et al. (2001) sowie Eßbach et al. (2004), außerdem die Beiträge im Themenheft »Soziologie der Sinne« der Österreichischen Zeitschrift für Soziologie (Staubmann 2002).

Die in diesem Band versammelten Beiträge gehen dieses Vorhaben in verschiedener Weise an. Während Andreas Ziemann, Markus Stauff und Udo Göttlich in ihren Aufsätzen von der sozialtheoretischen Frage nach dem Verhältnis von Medientechnik und Gesellschaft ausgehen und von ihr aus Vorschläge zur begrifflichen Schärfung machen, untersuchen Corinna Höper, Lutz Hieber, Dominik Schrage und Ralf Schnell die Effekte technischer Reproduktionsverfahren im Spannungsfeld von Gattungen – der Gemälde und Druckgrafik, der Musik und der Literatur – und ihrer medientechnologischen Transformation. Die Beiträge greifen damit zwei unterschiedliche, oftmals nebeneinander existierende, hier jedoch an einem gemeinsamen Gegenstand erprobte Verständnisse von Kultursoziologie auf: Zum einen wird als Kultursoziologie oftmals ein Ensemble spezieller Soziologien verstanden, welche die verschiedenen Kunstgattungen (Malerei und Druckgrafik, Musik, Literatur, Theater, Architektur u.s.w.) sowie die Institutionen des Kultursektors soziologisch bearbeiten.⁶ Zum anderen gibt es aber insbesondere in Deutschland eine Tradition der Kultursoziologie, die unter »Kultur« mehr und anderes versteht als einen gesellschaftlichen Teilbereich und die sich als ein Korrektiv sozialstruktureller Engführungen in der soziologischen Theorie begreift. In diesem Sinne schwingt in der Kultursoziologie auch immer ein disziplinübergreifendes Verständnis mit.⁷

Die unterschiedlichen Ansatzpunkte konvergieren indes, wenn mit der Technologieentwicklung und der Massenverbreitung von Bildern, Musik und Literatur zugleich auch die Umwälzung der gesamten sozialen Funktion der Künste im Benjaminschen Sinne mitgedacht wird. Daraus ergibt sich dann notwendigerweise eine Fragestellung, die die Kultursoziologie als eine allgemeine und sozialtheoretisch ambitionierte Unternehmung betrifft, und mit der diese auch über die verbreiteten medien- und kulturwissenschaftlichen Themenstellungen hinaus ihr genuin soziologisches Profil entfalten kann: Wie entstehen, ermöglicht durch die technologische Reproduktion zunächst optischer, später auch akustischer Kulturprodukte, aus dem Bereich der Künste heraus – in deren Ägide die ästhetische Gestaltung über lange Zeit lag – jene medialen Wirklichkei-

⁶ So etwa die im Band von Jürgen Gerhards zur Soziologie der Kunst (1997) gesammelten Aufsätze.

⁷ Dieser Kulturbegriff war für die frühe Soziologie etwa Max Webers und Georg Simmels prägend. Für eine wichtige Aktualisierung im Rückgriff auf Weber vgl. Tenbruck (1996). Der sich nun auch in der Soziologie bemerkbar machende *Cultural Turn* bringt indes mit sich, dass die Unterschiede zwischen einem säkularen Kulturverständnis und dem Religiösen diffus werden, vgl. dazu kritisch mit Blick auf die Konsequenzen für die im vorliegenden Band zentrale Frage nach der Kulturbedeutung der Technik: Eßbach (2001).

ten und Perzeptionsweisen, die heute den Weltzugang maßgeblich bestimmen? *Aisthētikós* meint ursprünglich wahrnehmend. Das Ästhetische, die Wahrnehmung Betreffende, bezeichnet – weit über das den Künsten Zurechenbare hinaus – den Punkt, an dem Technologien, der menschliche Perzeptionsapparat und gesellschaftliche Strukturen miteinander in Reaktion treten.

Die Künste haben sich im Zuge der technischen Reproduzierbarkeit ihrer Werke verändert, so wie sich auch die soziale Lebenswelt durch die an künstlerischen Artefakten gebildeten und in den Alltag hineinreichenden Wahrnehmungsweisen verändert. Das Ästhetische wird zu einem konstitutiven Merkmal technisierter, auf Massenaufmerksamkeit ausgerichteter Wirklichkeiten – die Zugehörigkeit gestalteter visueller oder auditiver Reize zum Kunstbereich ist jedoch in keiner Weise (mehr) selbstverständlich. Man hat es also mit einem Dreieck von Wahrnehmungswandel, Technikentwicklung und Gesellschaftsveränderungen zu tun, die sich in besonderer Weise an der Transformation des Ästhetischen zeigen lassen. Eine allein auf die institutionellen Bedingungen des Kunstsektors beschränkte Perspektive hätte Schwierigkeiten, das zu beschreiben. Der Stellenwert der Künste als Ausgangspunkte einer gesamtgesellschaftlichen und kulturprägenden Entwicklung ist hierbei zwar nicht zu unterschätzen – aber der Blick auf die Technologie und die Massenmedien kann gerade nicht von einem segmentären Verständnis von Kultursoziologie ausgehen. Denn die Mediatisierung der Künste ist zugleich die Freisetzung des Visuellen, des Auditiven und des Textuellen aus dem Bereich der Künste, wie ihn noch die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts definierte.

Eine kultursoziologische Perspektivierung von Technologie und Massenmedien erfordert also notwendigerweise einen nicht auf die Kultur als gesellschaftlichen Sektor beschränkten Blick: Sie legt Fragen nach der historischen Anthropologie der Wahrnehmungsweisen ebenso nahe wie solche nach den Eigendynamiken technischer Reproduktion sowie solche nach den Effekten, die die Ausrichtung auf ein großes Publikum und seine Erwartungen mit sich bringen. Und dies führt sogleich auf die Frage nach der gesellschaftlichen Bedeutung der Medien überhaupt.

Sie wird, wie *Andreas Ziemann* in seinem Aufsatz ausführt, trotz zahlreicher medien- und techniksoziologischer Arbeiten in der soziologischen Theoriebildung immer noch vernachlässigt: Nach wie vor prägt die Urszene einer auf personaler Interaktion beruhenden, medienfreien Vergesellschaftung die sozialtheoretischen Konzeptionen. Ziemann vergleicht in seinem Aufsatz unterschiedliche Modelle des medientechnolo-

gischen Wandels und der gesellschaftlichen Strukturveränderung und macht sich dabei den lange Zeit selbstverständlich gewesenen Anspruch der Kulturosoziologie zu eigen, die in einer Vielzahl von Spezialisierungen diffundierenden Forschungsaktivitäten der Soziologie miteinander in Beziehung zu bringen und das Faktum der medientechnologischen Durchdringung des Sozialen dadurch reflektierbar zu machen. Die Wechselbezüge von Medien-, Technik- und Sozialtheorie erscheinen dabei als ein genuines Thema einer Kulturosoziologie, die unter »Kultur« keine von »der Gesellschaft« unterscheidbare Sphäre versteht, sondern sich als Korrektiv des die für die Soziologie kanonischen Sozialtheorien kennzeichnenden Desinteresses für die Rolle der Medientechnologie begreift.

Auch *Markus Stauff* befasst sich mit dem Verhältnis von Medientechnologien und Gesellschaft, kritisiert dabei aber die vielen soziologischen und medienwissenschaftlichen Ansätzen zugrundeliegende Dichotomie von Technik und Sozialität als einander äußerlichen, sich dabei aber zugleich wechselseitig beeinflussenden Sphären. Sein Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass es im Zuge der Digitalisierung immer schwieriger wird, die Differenz der Einzelmedien (Radio, Fernsehen etc.) allein auf die technischen Eigenschaften der Geräte zurückzuführen, um die mediale Prägung der Gesellschaft sodann als Effekt der Technikentwicklung zu beschreiben. Vielmehr werden die Eigenschaften der Einzelmedien aufgrund technologischer Konvergenzen nicht mehr vergleichend sichtbar, sondern danach bewertet, inwiefern sie die Potentiale der als medienübergreifende Entwicklung verstandenen digitalen Technologie ausschöpfen oder hinter dieser zurückbleiben. Zugleich aber werden die spezifischen Eigenheiten der Einzelmedien selbst medial inszeniert, womit die Vorstellung einer zwar kulturellen und gesellschaftlichen Einflüssen unterliegenden, dabei aber in ihrem Wesen außersozialen Technik problematisch wird. Mit den Konzepten »Einschreibung«, »Übersetzung« sowie »Prägung« werden sodann verschiedene Modelle verglichen, welche als Alternativen zur technischen Definition von Medien im Gebrauch sind. Stauff plädiert abschließend für eine Spezifizierung des Konzepts der Prägung durch die Metapher des »Abdrucks« im Sinne Didi-Hubermans, womit die Aufmerksamkeit auf die konkreten, soziale Netzwerke wie die Materialität von Geräten umfassenden Wechselwirkungen gelegt wird, aus welchen Technik performativ hervorgeht.

Im Zusammenhang mit der Digitalisierung der Medien eröffnet sich auch die Möglichkeit einer Grenzen überschreitenden Kommunikation. Sie ermöglicht, unabhängig von dem für Programmmedien typischen *time* und *space lag*, Austausch und Information nicht nur grenzenlos, sondern auch uneingeschränkt über jedes beliebige Thema. Dabei ist je-

doch auch an die Kehrseite der Globalisierung zu erinnern, zu denen das Scheitern interkultureller Verständigungsprozesse zählt. Zum Verständnis der aktuellen medientechnischen Entwicklungen und deren medienkulturellen Bedeutung entwickelt *Udo Göttlich* in seinem Beitrag einen theoretischen Ansatz, der Raymond Williams' Konzept der »mobilen Privatisierung« aufgreift. Dazu geht er zunächst auf Williams' medientheoretischen Ansatz ein, stellt das Konzept der mobilen Privatisierung vor, um daran anschließend dessen Reichweite im Hinblick auf die Analyse aktueller medientechnischer Entwicklungen und ihrer möglichen kulturellen Folgen zu diskutieren. Dabei legt er besonderen Wert darauf, die Klage über den Verlust der Öffentlichkeitsfunktion durch die verstärkte Rolle der Privatisierung als einseitig zurückzuweisen, weil die Individuen eben nicht nur in ihren abgeschlossenen Wohneinheiten isoliert werden, sondern zugleich ihre Mobilität gefordert und gefördert wird.

Seit die technischen Verfahren durch die Fotografie, und spätestens seit sie durch den Film und das Fernsehen die Welt erobert haben, ist die Rede von einer Dominanz des Visuellen über die Sprache. *Corinna Höper*, die im Jahre 2001 die interessante Ausstellung »Raffael und die Folgen« in der Staatsgalerie Stuttgart kuratierte, geht in ihrem Text auf die Anfänge der Bilderflut zurück. In der Grafikproduktion der Renaissance, so zeigt sie, wurde vor allem durch die Raffael-Werkstatt die Grundlage für die erste Phase einer Bilderflut gelegt, die diesen Namen verdient. Sie wurde durch einen Typ der Rationalisierung der Bilderproduktion ermöglicht, der arbeitssoziologisch als manufakturmäßige Arbeitsteilung zu bezeichnen ist. Der Herstellungsprozess war auf Zeichner, Stecher und Drucker verteilt, die unter der Leitung eines Verlegers arbeiteten. Anders als nördlich der Alpen in Nürnberg in der Werkstatt Dürers, wo die Hauptlast der künstlerischen Herstellung der Holzschnitte und den Kupferstiche beim Künstler lag, nahm Raffael nie einen Grabstichel in die Hand, sondern lieferte allein die Ideen, die sein Unternehmen praktisch umsetzte. Die in der Reproduktionsgrafik herrschenden künstlerischen Freiheiten waren damals allerdings von einem Ausmaß, das für uns Heutige, die wir so viel auf Werktreue halten, unvorstellbar ist. Deshalb stellt Höper deren Hauptaspekte vor, die in der Interpretation der Vorlage durch den Kupferstecher, in der stilistischen Übersetzung oder auch in der Kombination von Motiven eines Künstlers mit denen eines anderen liegen können.

In einer soziogenetischen Untersuchung der visuellen Wahrnehmung setzt *Lutz Hieber* die technisch-industriellen Fortschritte in der Bilderproduktion, deren erste Stufe in der italienischen Renaissance mit der arbeitsteiligen Organisation der Raffael-Werkstatt und nördlich der Alpen

mit der grafischen Produktion Dürers erreicht war, in Beziehung zur Geschichte der visuellen Wahrnehmung. Die in einer bestimmten historischen Epoche hergestellten und auf dem Markt vertriebenen Bilder lassen demnach, gewissermaßen als Verkörperung der Sehwahrnehmung im Sinne Helmuth Plessners, Rückschlüsse auf den jeweiligen Zustand des Perzeptionsapparates zu. Dabei, so wird am exemplarischen Fall des Sehens gezeigt, findet eine Modellierung der menschlichen Sinneswahrnehmung durch die zunehmend technisch-industriell geprägte Lebenswelt statt. Der geschichtliche Prozess resultiert in einer gewissen Oberflächlichkeit, einer durch Reizüberflutung bewirkten Verarmung der Sehwahrnehmung. Gleichwohl ist eine kulturpessimistische Sicht der Dinge nicht angebracht, weil diesem Verlust auch Gewinn gegenübersteht, nämlich die durch eben denselben technisch-industriellen Entwicklungsprozess ermöglichten bildgebenden Verfahren, die Einblick in zuvor visuell unerschlossene Gegenstandsbereiche geben.

Im Vergleich zu den optischen Medientechnologien sind technische Reproduktionsverfahren von Stimmen, Klängen und Geräuschen spät, nämlich gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden. Erst mit dem Telefon und dem Grammophon liegen Technologien vor, welche die Übertragung und Vervielfältigung akustischer Reize von den der Virtuosität anwesender Interpreten unabhängig machen und in dieser Hinsicht mit den schon länger existierenden visuellen Medien vom Kupferstich bis zur Fotografie vergleichbar sind. Mit dem Radio wird die Übertragung akustischer Reize aber auch kurze Zeit später zum Bestandteil eines neuartigen Massenmediums. *Dominik Schrage* rekonstruiert in seinem Beitrag diese neuartigen Bedingungen des Hörens, die einerseits technologische sind, andererseits aber auch aus der enormen Größe des Publikums und seiner spezifischen Organisationsform resultieren. Der archäologische Blick auf die audiotekhnischen Reproduktionsverfahren macht zugleich die Grenzen einer Kultursoziologie deutlich, welche einer Logik kultureller Sparten folgt und die technische Reproduzierbarkeit des Auditiven von der Kunstgattung der Musik her erschließt. Denn die Vervielfältigungsverfahren lösen die Musik von ihrer Bindung an Interpreten, Konzertsituationen und voraussetzungsvolle Überlieferungswege; massenmediale und musikindustrielle Verbreitungsformen machen demgegenüber die mediale Präsenz musikalischer Genres in starkem Maße von der Popularität beim Publikum abhängig. Statt einer Kulturkritik der Standardisierungsfolgen schlägt Schrage jedoch abschließend vor, die Aufmerksamkeit auf die Veränderung der Hörweisen zu richten, welche seit der Mitte des 20. Jahrhunderts unter diesen Bedingungen entstanden sind und etwa am deutschen Gebrauch des Lehnworts »Sound« sichtbar werden.

Ralf Schnell untersucht die Bedeutung der technischen Kommunikationsmedien für die gegenwärtige Entwicklung der literarischen Gattung des Romans. Er geht in einer rein formalen Auffassung der historischen Avantgarden davon aus, dass diese europäischen Bewegungen weniger das Leben, sondern vielmehr die Sprache der Künste und die Wahrnehmungsformen der Menschen verändert hätten. Als Medienavantgarden riefen sie die Neuformierung von Ausdrucksmöglichkeiten und Veränderungen der Wahrnehmungsformen von epochalen Dimensionen hervor. Sie finden ihre Fortsetzung im gegenwärtigen Medienumbruch von globaler Dimension, dessen Inbegriff der Computer und das Internet sind. Um die Tragweite erfassen zu können, die der Prozess der Digitalisierung für die Literatur hat, bietet Schnell eine kategoriale Differenzierung an: die Unterscheidung zwischen ›Literatur im Netz‹ und ›Netzliteratur‹. Während die ›Literatur im Netz‹ in erster Linie Literatur im traditionellen Sinne des Wortes ist, entsteht ›Netzliteratur‹ durch das digitale Medium und in diesem. Diese ›Netzliteratur‹ greift Verfahrensweisen auf, die ausschließlich innerhalb des Mediums Computer möglich sind. Daneben beobachtet Schnell am Beispiel des Autors Alban Nikolai Herbsts die Entwicklung einer avantgardistischen Literatur, die – als Literatur – digitale Verfahrensweisen in ihre Ästhetik aufgenommen hat, und er behandelt auch den durch technologisch inspirierte Thematik geprägten Autor Haruki Murakami, der gleichwohl die traditionellen Erzählformen des Romans bewahrt hat.

Literatur

- Albrecht, Clemens (Hg.) (2004): Die bürgerliche Kultur und ihre Avantgarden, Würzburg: Ergon.
- Benjamin, Walter (1980): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, Gesammelte Schriften Band I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 471–508.
- Bublitz, Hannelore (2004): In der Zerstreuung organisiert. Paradoxien und Phantasmen der Massenkultur, Bielefeld: transcript.
- Eßbach, Wolfgang (2001): »Antitechnische und antiästhetische Haltungen in der soziologischen Theorie«, in: Andreas Lösch et al. (Hg.): Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern, Heidelberg: Synchron, S. 123-136.
- Eßbach, Wolfgang et al. (2004): Landschaft, Geschlecht, Artefakte. Zur Soziologie natürlicher und artifizierter Alteritäten, Würzburg: Ergon.

- Gerhards, Jürgen (Hg.) (1997): Soziologie der Kunst Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen: Westdt. Verlag.
- Göttlich, Udo/Clemens Albrecht/Winfried Gebhardt (Hg.) (2002): Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies, Köln: Halem.
- Hieber, Lutz/Stephan Moebius/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.) (2005): Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur, Bielefeld: transcript.
- Karpenstein-Eßbach, Christa (2004): Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien, München: Wilhelm Fink/UTB.
- Lösch, Andreas et al. (2001): Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern, Heidelberg: Synchron.
- Makropoulos, Michael: »Aspekte massenkultureller Vergesellschaftung«, in: Mittelweg 36, Jg. 13., Heft 1, 2004, S. 65-86.
- Schöttker, Detlev (2007): »Kommentar«, in: Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Suhrkamp Studienbibliothek Bd. 1, hg. von Detlev Schöttker): Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schrage, Dominik (2003): »Integration durch Attraktion. Konsumismus als massenkulturelles Weltverhältnis«, in: Mittelweg 36, Jg. 12, Heft 6, S. 57-86.
- Staubmann, Helmut (Red.) (2002): Themenheft »Soziologie der Sinne«, Österreichische Zeitschrift für Soziologie, Heft 2/2002.
- Tenbruck Friedrich (1996): Perspektiven der Kultursociologie. Gesammelte Aufsätze, Opladen: Westdt. Verlag, 1996.

MEDIENWANDEL UND GESELLSCHAFTLICHE STRUKTURÄNDERUNGEN

ANDREAS ZIEMANN

I. Einleitung

Es gab einmal eine – für die Klassiker unseres Faches noch selbstverständliche – Idee und Ausrichtung von Kulturosoziologie, die sich in zentraler Weise darum kümmerte, das theoretische und programmatische Geschehen der Soziologie im Ganzen zu reflektieren. Statt sich nur auf den Gegenstandsbereich der Kultur im engeren Sinne zu konzentrieren, fokussierte sie einerseits auch die Verbindungen oder Abkapselungen innerhalb der Soziologie und zwischen anderen Bindestrich-Soziologien; und andererseits wollte sie fundamental ihre Perspektiven und Erkenntnisse in die allgemeine Soziologie einbringen. Kultur und Gesellschaft waren noch und gerade für Tenbruck (vgl. 1996: 51) alles andere als getrennte Sphären, sondern stets komplementär zu denken. Diese längst nicht mehr gepflegte Tradition¹ hat mit diesem Sammelband die Möglichkeit, zu neuer produktiver Anwendung zu kommen. Denn programmatisch geht es um nicht weniger, als vor einem *kulturosoziologischen* Hintergrund drei selten ins Gespräch gebrachte – um nicht zu sagen: wechselseitig blinde – Theoriestränge und Erkenntnisbereiche konstruktiv zu verbinden: Technik, Medien und Gesellschaft und damit Techniktheorie, Medientheorie und Sozial- bzw. Gesellschaftstheorie.²

Bisher zeigt sich die Sozialtheorie gegenüber Technik eigentümlich resistent. Es scheint weiterhin so, dass Technik weder ins Arsenal der Grundbegriffe aufgenommen wird noch einen eigenständigen Platz in den Sozial- und Gesellschaftstheorien findet (vgl. Halfmann 1996; Rammert 1998: 9f.; Eßbach 2001). Auch gegenüber Medien und Medien-

¹ Zu Kontaktunterbrechungen auch der Kulturwissenschaften und ihrem Desinteresse an soziologischen Theorien siehe: Baecker (2004).

² Siehe aktuell zu einer solcher Art *integrativen* »Soziologie der Medien«: Ziemann (2006b).

technologien verharren viele Sozialtheoretiker – trotz der jüngsten fulminanten Karrieren von Medientheorien verschiedenster Couleur – bei Altbekanntem und stellen ihre Theoriearbeit und ihre Grundbegriffe nicht wirklich um. Bedenkenswert ist das kritische Urteil von Harald Wenzel (2001: 26): »Die Entstehung der modernen Gesellschaft, ihre basalen Prozesse und Integrationsprinzipien, ihre Pathologien und Krisenerscheinungen, ihr Verhältnis zu Kultur und Persönlichkeit: all diese Probleme hat die Sozialtheorie bearbeitet, ohne den modernen Massenmedien dabei mehr als nur eine randläufige Beachtung zu schenken. Zwischen dem Stellenwert, den die Massenmedien im Alltagsleben moderner Gesellschaften, im Zeitbudget ihrer Mitglieder einnehmen, und dem Umfang und dem Niveau sozialtheoretischer Reflexion über sie besteht ein klares Mißverhältnis.«

Nachdem damit in aller Kürze zwei wesentliche Desiderate angerissen sind, will ich im Folgenden Medientechnologien und Gesellschaftsstrukturen und ihren wechselseitig angeregten Wandel in den Blick nehmen. Es geht mir um den Versuch einer Systematisierung wie auch Dekonstruktion, der dann für weitere soziologische Untersuchungen zu Medien, Technik und Gesellschaft instruktiv und leitend sein soll. Methodisch gibt es vier Richtungen, nach denen meines Erachtens Medientechnologien zu untersuchen sind: (1) Medien(r)evolution für sich als Ablösung, Optimierung oder Spezialisierung der Medien untereinander; (2) Wechselwirkungen zwischen Medieninnovation und individuellem wie kollektivem Mediengebrauch; (3) Gegenbewegungen zum Medienwandel in Form von Medienkritik einerseits und medientechnologischen Risikodiskursen andererseits; und (4) dynamische Kausalbeziehungen zwischen Medienwandel und gesellschaftlichen Makrostrukturen. Ich werde mich vor allem auf die erste und die letzte Ausrichtung konzentrieren und dazu drei verschiedene Modelle der Medienentwicklung diskutieren. Das erste Modell nimmt die Evolution von Medientechnologie für sich in den Blick, das zweite berücksichtigt ihre Neuformungen vor dem Hintergrund bereits etablierter Medien und kultureller Praxen, und das dritte thematisiert die Medienevolution im Kontext von Kultur- und Gesellschaftsepochen. Ich werde einerseits kritisch hinterfragen, was dort jeweils wie erklärt wird, und andererseits für das Untersuchungsfeld von Medien und Gesellschaft für analytische Komplexität plädieren. Denn es gilt sehr grundsätzlich, bei der Untersuchung des Medienwandels nicht nur die technologische Entwicklung selbst, sondern insbesondere die Wechselwirkungen mit verschiedenen Gesellschaftsstrukturen und ihrem jeweilig historischen Möglichkeitshorizont zu berücksichtigen.

Obgleich meine Ausführungen von ausschließlich gesellschafts*theo-*retischer Relevanz sind, ist der Bezug zur gesellschafts*praktischen* Bedeutung nahe, wenn man sich beispielsweise der programmatischen Formulierung von Manuel Castells (2001: 7) annimmt: »In der Tat bestimmt die Fähigkeit oder Unfähigkeit von Gesellschaften, Technologie im Allgemeinen und vor allem die in der jeweiligen Epoche entscheidenden Technologien zu beherrschen, in hohem Maße ihr Schicksal, so dass man sagen kann, die Technologie als solche determiniere zwar nicht die historische Evolution und den sozialen Wandel, die Technologie (oder ihr Fehlen) verkörpere aber die Fähigkeit von Gesellschaften, sich grundlegend zu verändern, und auch die Ziele, für die Gesellschaften in einem immer konfliktreichen Prozess ihr technologisches Potenzial einsetzen.«

II. Evolution der Medientechnologie

In den Kommunikations- und Medienwissenschaften finden sich nicht wenige Ansätze, welche unter Zuhilfenahme des Evolutionsmodells eine Entwicklungs- und Steigerungsgeschichte der Medientechnologie schreiben. Eine solche Systematisierung erstreckt sich typisch vom Buchdruck über Funk und Film zur Digitalisierung und folgt der Formel »Von der Gutenberg-Galaxis zum Cyberspace«.

Im Vordergrund der Beobachtung steht dabei erstens immer die zeitliche Abfolge wie auch zeitliche Verkürzung bzw. Beschleunigung massenmedialer Erfindungen und intermedialer Neuformungen und zweitens eine exponentielle Zunahme seit der Erfindung des Buchdrucks. So sehr der sonst vernachlässigte Technikaspekt hier in den Vordergrund rückt, lauert im Hintergrund einer solchen Sichtweise das Problem, dass einerseits eine Linearität und ein Steigerungs- bis Perfektionsoptimismus angenommen oder vorgegeben werden, ohne dies explizit zu reflektieren und wenn schon nicht zu erklären, dann wenigstens zur kritischen Diskussion zu stellen. Andererseits besteht das Problem, dass in evolutionärer Hinsicht selbst das Moment der Anpassung oft in doppelter Weise vergessen wird. Weil Evolution grundsätzlich umweltabhängig ist, müsste jenes Steigerungsmodell die *technische* Umwelt und Vorgeschichte ebenso berücksichtigen wie die *gesellschaftliche* Umwelt und die gesellschaftsgeschichtliche Parallelentwicklung.³ Viel stärker als bis-

³ »Evolution bedeutet: Bedingungen hinzuzufügen, unter denen Formen, d.h. Unterscheidungen miteinander verbunden werden können. Indem sie die Konditionierung erhöht, erzeugt die Evolution Organisation, und mit Orga-

her ist auch zu reflektieren, dass Medien fortwährend in einer gesellschaftlichen Kollektivanstrengung generiert, repariert und transformiert werden. Nach Luhmann (1985: 15) können sich evolutionstheoretische Ansätze darin unterscheiden, ob sie eher für einen Trend *funktionaler Spezifikation* oder *zunehmender Komplexität* oder der *Normalisierung von Unwahrscheinlichkeiten* votieren. Aber jede Version sollte erklären, wie der komplexe Selbsterneuerungsprozess eines geschlossenen Bereichs – hier also der Massenmedien im dominanten Sinne von »technischen Verbreitungsmedien« – gelingt und weshalb trotz Formvarietät und Strukturänderung alles noch und weiterhin funktioniert.

Man müsste – entgegen einer vereinfachenden, linearen Modellperspektive – des Weiteren auf die jeweils besondere Logik des Marktes und entsprechend auf Innovationsdruck⁴ und Konkurrenzstreben eingehen. Denn gerade der Versuch, »in Konkurrenzverhältnissen Konkurrenz zu entgehen, führt [...] zur Variation und Innovation von Technik.« (Giesen 1998: 256) Jede Innovation von Produkten oder Prozessen ist dabei nicht schon per se ihre Neuheit oder Andersartigkeit, sondern diese ist an unternehmerische Risikobereitschaft, kollektive Akzeptanz, Implementierung in die konkrete Praxis, (marktökonomischen) Erfolg und nicht selten auch an die positive Bewertung durch soziale Netzwerke und Innovationsmilieus, kurz: eine »community of practice« (Tuomi 2002), gebunden – und damit weniger ex ante planbar (und erst recht nicht linear) als vielmehr erst ex post via Beobachtung⁵ feststellbar. Oft bewirkt auch weniger die funktionale Überlegenheit einer Technologie Innovation und Verdrängung, sondern lediglich ihre erhöhte Bedienungsfreundlichkeit und der rasante Rhythmus des Marktes. Die Unterhaltungselektronik ist reich an entsprechenden Beispielen. Deshalb ist der technische Fort-

nisation entsteht »das Gesetz begrenzter Möglichkeiten«, das die Wahl der Möglichkeiten für die Evolution weiterer Formen einschränkt und dadurch die Evolution in die Richtung einer größeren Unwahrscheinlichkeit von Formen lenkt. Neue Medien und ihnen entsprechende neue Formen müssen mit zunehmend unwahrscheinlicher werdenden Bedingungen fertigwerden.« (Luhmann 1994: 416f.)

⁴ Siehe aktuell zum sozialwissenschaftlichen Innovationsdiskurs den bemühten, empirisch breit ausgerichteten und interessanten, aber gerade gesellschaftstheoretisch enttäuschenden und auch die (Massen-)Medien vollkommen vernachlässigenden Sammelband von: Aderhold/Jahn (2005).

⁵ In der Organisationsforschung heißt es etwa: »Organizational change is an empirical observation of differences in time of a social system.« (Van de Ven/Scott Poole 1988: 36; vgl. auch Luhmann 2000: 331f.) Für mein Untersuchungsfeld bedeutet das ganz allgemein: Medienwandel ist beobachtete Veränderung; oder: ohne (selbst mediengestützte) Beobachtung weder Wandel noch Innovation.

schritt bei weitem nicht der einzige Innovationsmotor und Selektionsmechanismus. Neben Konsumentenbedürfnissen der optimierten Handhabung⁶ spielen auch der Distinktionswert eines Gerätes und seine Einbettung in kulturelle Diskurse eine wichtige Rolle.⁷ Und gleichermaßen der ökonomischen Logik des Marktes wie auch jener diskursiven des modernistischen Maschinen- und Technikoptimismus verpflichtet ist das konstitutive Basisversprechen von Medientechnologien überhaupt, in naher Zukunft jegliche Beschränkungen und Gebrauchsbarrieren überwunden zu haben sowie singulär-spezifisches Mediengerät in eine komplexe intermediale Einheitstechnik zu transformieren.

Diese der Techniksoziologie entlehnte Argumentation findet sich nur selten in der Mediensoziologie und in gesellschaftstheoretischen Ansätzen. Aber erst wenn man so vorgeht, wird man der angemahnten Perspektive einer Co-Evolution und Wechselwirkung zwischen Medien und Gesellschaft gerecht. Erst dann kann ich zu Recht und mit substanziellen Belegen konstatieren: Gesellschaft verändert Medien; und Medien verändern Gesellschaft. Dies mag sich teils allmählich, teils abrupt vollziehen. Wie genau und warum sich was entwickelt, kann zwar auch die Evolutionstheorie weder kausalgesetzlich erklären noch prognostizieren. Aber sie liefert uns Beschreibungen, wie Entwicklung und Wandel rekursiv ablaufen und wie sich prinzipiell »geringe Entstehenswahrscheinlichkeit in hohe Erhaltungswahrscheinlichkeit transformiert« (Luhmann 1997: 414). Neben der schlichten These, dass Medientechnik und Medienfunktion einem kontinuierlichen Selektionsprozess und gesellschaftlichen Anpassungsdruck unterliegen, besteht aber noch erweiterter Erklärungsbedarf in Richtung tatsächlicher Innovation, Implementierung und Akzeptanz. Bis sich nämlich ein Medium durch seine spezifische Nutzung dauerhaft – und gleichzeitig immer nur bis auf Weiteres – (re-)stabilisiert, gehen dem drei, alles andere als gradlinige, vorhersehbare Entwicklungsmomente voraus (vgl. etwa Hackett 2003: 41): (a) Vorbereitung, (b) besondere Konfiguration und (c) gesellschaftliche Implementierung. Analytisch ist vor allem die Entdeckungs- und Vorbereitungsphase von der Implementierungs- und Innovationsphase zu unterscheiden.⁸

⁶ Siehe zum bisweilen kontraproduktiv ausgelösten Maschinen-Ekel: Ellrich (2000).

⁷ Die Apple-Community lebt nicht erst seit der Einführung des iPod genau dies vor.

⁸ Für diese Sichtweise wird mittlerweile prominent auf Schumpeter (vgl. 1912 und 1950: 138ff.) zurückgegriffen. Siehe implizit: Stöber (2004); siehe explizit: Hüser/Grauer (2005) oder Bijker et al. (1987).

Tabelle 1 (nach Stöber 2004: 503): Medieninnovationen

	Entdeckungsphase und Verbesserung alter Medien	Innovationsphase und Emergenz neuer Medien(funktionen)
Druck	Verbesserung des Schreibens	Entwicklung serieller Presse
Elektrische Telegrafie	Verbesserung der optischen Telegrafie für staatliche und militärische Zwecke	Nachrichtenagenturen
Telefonie	Verbesserung der Telegrafie sowie Technik zur Musikübertragung	Privates und geschäftliches Korrespondenzmedium
Film	Neue Attraktion und Unterhaltung für das Varieté	Programmmedium mit Spielfilmen und Wochenschau
Radio	Verbesserung drahtloser Telegrafie	Rundfunk als Programm-, Vergemeinschaftungs- und schließlich individuelles »Nebenbei«-Medium
Fernsehen	Verbesserung des (Bild-)Telefons	Kombination von Rundfunk und Bewegtbildern; Echtzeit-massenmedium
(Multimedia-) Computer	Erleichterung des Rechnens	Vielweckinstrument der Datenverarbeitung, Datenspeicherung, technischen und sozialen Interaktion etc.

Dieses zweite Evolutionsmodell von Medientechnologie stützt sich – im Gegensatz zum ersten – wesentlich auf intermediäre Wechselwirkungen.⁹ Dafür trennt es jedoch nicht in der gewünschten Schärfe zwischen innovativer Anpassung und Durchsetzung einerseits und selbst regulierten Verlusten andererseits. Angenommen wird vornehmlich ein *adaptive upgrading*, und zur Legitimation dient das Rieplsche Gesetz. Dieses besagt, dass Medien, nachdem sie »einmal eingebürgert und brauchbar befunden worden sind, auch von den vollkommensten und höchst entwickelten niemals wieder gänzlich und dauernd verdrängt und außer Gebrauch gesetzt werden«; sie werden sich statt dessen »neben diesen erhalten, nur daß sie genötigt werden, andere Aufgaben und Verwertungsgebiete aufzusuchen.« (Riepl 1913: 5) Scheinbar hat dieses Gesetz für eine Vielzahl moderner Massenmedien und anderer Technologien inmitten fortwährender Optimierung und Spezialisierung immer noch

⁹ Castells (2001: 34) spricht in diesem Zusammenhang von einer »kumulativen Rückkopplungsspirale zwischen der Innovation und ihrem Einsatz«.

Gültigkeit. Mit den diversen Online-Informationsangeboten und der Erhöhung der Zahl der Nachrichtensendungen im Fernsehen (teils auf Infotainment-Niveau) sind beispielsweise die Tageszeitungen noch lange nicht antiquiert und überflüssig. Natürlich hängen sie im Aktualitätswettbewerb hinterher. Aber diesen Nachteil der Zeitdimension kompensieren sie mit der Sachdimension. Die einen Redaktionen verstärken ihren Lokalteil und informieren breit und kompetent über das Gemeinschaftsleben vor Ort. Die anderen intensivieren ihren »Qualitätsjournalismus« und wissen mit reflektierten Kommentaren zu aktuellen Ereignissen sich abzuheben oder mittels ausführlicher Recherchen (»investigativer Journalismus«) über Sachverhalte, Krisen und Skandale aufzuklären.¹⁰ Und wieder andere konzentrieren sich (bildgewaltig) auf Boulevard und »People«. Ihre Aufmerksamkeitsökonomie und -strategie basiert u.a. auf einer starken Emotionalisierung der Berichte, auf »Heart-to-Heart Editorials«, auf konservativen Moralvorstellungen und auf der inhaltlichen Ausrichtung auf das Familien- bzw. Privatleben mehr oder minder bekannter, prominenter Personen.¹¹

Doch bei aller Spezialisierung und Nischennutzung ist insofern eine differenzierte Betrachtung geboten, als es eindeutige parallele Verdrängungsprozesse gibt. Wenn ein gesellschaftliches Problem verschwindet oder seine Lösung durch andere Medien optimiert wird, dann verschwinden oft auch die alten Medien von der gesellschaftlichen Benutzeroberfläche. Die Geschichte ist reich an solchen Fällen. Weil beispielsweise

¹⁰ Hier lässt sich eine weitere Besonderheit zwischen Medien- und Gesellschaftswandel einhängen. Es ist ein gesellschaftsstrukturelles Merkmal der (Spät-)Moderne, dass Moral keinen eigenständigen und exklusiv spezialisierten Vergesellschaftungsbereich ausgebildet und eingerichtet hat. Interessanterweise ist es aufgrund von Wechselwirkungen zwischen gesellschaftlicher Evolution und Veränderungen im System der Massenmedien dazu gekommen, dass letzteres den Funktions- und Aufgabenbereich von Moral mit übernommen hat und nun als gesellschaftliche Instanz für Werturteile des guten Lebens, für Normverstöße und für alarmierende bis aufklärende Berichterstattung (in Form des Skandals) zuständig ist. Siehe dazu meine Überlegungen in: Ziemann (2004 und 2006b: 72ff.).

¹¹ Siehe exemplarisch zur »Yellow Press« und ihrer Lesertypologie die frühen Beobachtungen Robert Ezra Parks (1955: 100f.; vgl. auch 1927): »There seem to be [...] two types of newspaper readers. ›Those who find their own lives interesting‹ and ›those who find their own lives dull, and wish to live a more thrilling existence.‹ There are, correspondingly, two types of newspapers: papers edited on the principle that readers are mainly interested in reading about themselves, and papers edited upon the principle that their readers, seeking some escape from the dull routine of their own lives, are interested in anything which offers them what the psychoanalysts call ›a flight from reality.«

Flugpost ihren Zielort schneller erreicht, brauchen wir keine Postkutschen mehr. Indem jeder individuell mit seinem ›Handy‹ telefonieren will und erreichbar ist, werden öffentliche Fernsprecher überflüssig. Und definitiv ausgestorben sind auch (bei aller Nostalgie, trotz individuellen Sammlerwerts und gerade wegen ihrer musealen Aufbewahrung): camera obscura, pneumatische Telegrafie, Schellack-Platten, Beta-Video, Laser-Video-Disks u.a.m.

Es ist den Beispielen in je verschiedener Weise abzulesen wie auch generell die Schlussfolgerung angebracht, dass erstens die Funktionen von Medien immer spezialisierter werden und dass zweitens erst der gesellschaftliche Umgang den Medien entweder ihre besondere Funktion zuweist oder sie vernachlässigt, verdrängt und vergisst.¹² Kurz gesagt: Kein Medium setzt sich bereits völlig ausgebildet und streng kompensatorisch an die Stelle eines anderen; erst langsam entfaltet es seine eigenen (nicht intendierten) Möglichkeiten und (Gebrauchs-)Funktionen.¹³ Die Erfindung und Durchsetzung von Medien für gesellschaftliche Probleme folgt deshalb keiner logischen Steigerungskette und kennt kein fortschrittsoptimistisches Endziel – so wie ganz prinzipiell auch für Evolution gilt, dass sie weder linear verläuft noch ein maximales Optimum herstellt. Vielmehr zeigt sich ihre Funktionalität oft erst mit Verzögerung und in Abwandlung von der Ursprungsidee (vgl. nochmals Tabelle 1). Weil die gesellschaftliche Nutzung und körperliche Erfahrung die Technologie und Konfiguration eines Mediums nachhaltig mitbestimmen,

¹² »Das Wissen über die Mediengeschichte muss mit dem Umstand rechnen, dass sich neue Medien keinesfalls von selbst durchsetzen, etwa kraft ihrer technischen Funktionalität. Die Versprechungen der Medien und ihre Funktionen unterliegen immer schon einem kulturellen Auswahlprozess, in dem auch diskursiv verhandelt wird, was Erfolg verspricht. Anders gesagt: Wenn Medien Wunschmaschinen sind, müssen sie ihre Wünsche und sogar die Wunschstruktur erst einmal hervorbringen, die dann ›Nutzen‹ und ›nützlich‹ heißt. Sie oder er, Wunsch oder Nutzen, werden sich gegen die oppositionelle Kritik und Beschwörung der Gefahr durchsetzen müssen und das Medium wird – auf Dauer – eine Normalisierung mittels Optimierung von Technik wie mittels Sozialisierung angepasster Kulturtechniken entwickeln.« (Bickenbach 2004: 120) Siehe mit reichhaltigen Fallbeispielen zur soziologischen Aufarbeitung von Technologiegeschichte zwischen Erfindung, Innovation und Vergessen den Sammelband von: Bijker et al. (1987).

¹³ Um ein weiteres Beispiel zu bemühen: Bei Leonardo da Vinci findet sich zwar etwa um 1493 die erste komplexe und funktionsfähige Entwurfsskizze des Fahrrads, doch erst eine lange sozialtechnologische Geschichte und Innovationsphase hat es schließlich von der »Schnelllaufmaschine« à la Drais über das aristokratische (dreirädrige) Hohrad der Parkanlagen transformiert zum »King of the Road« (vgl. ausführlich Bijker 1995: 19-100).

lässt sich im Übrigen nur schwerlich ein *medientechnisches Apriori*, ein Technikdeterminismus vertreten.

Die reiche Geschichte der Kulturtechnik und Medienkultur ist eine der offenen Dialektik von Erfindung, Akzeptanz/Inakzeptanz, Umwandlung und Vermehrung. Immerfort zeigt sich, dass bestimmte Probleme trotz neuer Technologien ungelöst bleiben, dass durch neue Technologien sofort weitere, neue Probleme überhaupt erst auftreten und dass die Nutzung und Gebrauchspraxis wesentlich mit der (reflexiven) Codierung von akzeptablem/inakzeptablem Funktionieren von Technik (vgl. Japp 1998: 237)¹⁴ zusammenhängt. Es muss dann als eine eigene Strategie des Marktes begriffen werden, wenn Alternativen nicht weiter verfolgt werden, der je gegenwärtige Stand der Technik überhöht wird und Bedenken nivelliert werden. Mit Giegel (1998: 171f.) lässt sich resümieren: »Aus der Tatsache, daß eine Technologie sich durchsetzt, kann nicht geschlossen werden, daß sie möglichen Alternativen einfach überlegen ist. Keine Technologie kann die Vorteile, die andere Lösungen unter bestimmten Gesichtspunkten bieten, vollständig in sich vereinen. Solange solche Alternativen im Blick sind, bleibt der Einsatz einer Technologie insofern unsicher, als sich die Frage nicht abweisen läßt, ob nicht die Verfolgung eines anderen Lösungsweges letztlich bessere Resultate erbracht hätte. Dieses Unsicherheitspotential wird nun dadurch beseitigt, daß *im Verlaufe der Technikentwicklung ein Schließungsprozeß* stattfindet. Wenn eine Technologie gegenüber anderen einen Vorsprung gewinnt, setzt ein Monopolisierungsprozeß in der Form ein, daß Kräfte von alternativen Lösungen abgezogen und auf die siegreiche Option hingelenkt werden. Alternative Lösungen werden nicht mehr präsent gehalten, jedenfalls für alle praktischen Zwecke eliminiert. Da zumeist die Problemdefinition diesem Selektionsprozeß angepaßt wird, kann auch von hier aus die Alternativlosigkeit der sich durchsetzenden Technologie kaum in Frage gestellt werden. Die letzte Stufe der Technikentwicklung erscheint immer als die höchste.«¹⁵

¹⁴ Insofern ist es eine vereinfachende Beobachtung und Argumentation – sowohl empirisch als auch grundlagentheoretisch –, das Funktionieren der Technik gegenüber ihrem (frustrierenden bis riskanten) Nicht-Funktionieren dominant zu setzen oder im Medium des Vertrauens (reflexiv) vorauszusetzen.

¹⁵ Siehe ergänzend auch die kultursoziologischen Betrachtungen von Gerhard Schulze (2003), der das mediale Steigerungsspiel der spätmodernen Gesellschaft in der reflexiven Abfolge von Erweiterung, Perfektionierung, Vermehrung und selbst erzeugter Komplexitätszunahme mit neuen Bedürfnissen und neuen Technologien sieht. »Allgemein lässt sich ein Muster mit vier Standardphasen erkennen: Zuerst vollzieht sich ein Steigerungsschub; dann setzt im zweiten Schritt zögernd und tastend die Nutzung des neu gewonnenen Möglichkeitsraums ein; im dritten Stadium entwickelt sich ein Gefühl für die

III. Medienwandel und Gesellschaftsepochen

Mediensoziologisch ist es nach den bisherigen Ausführungen mehr als zweckdienlich und angebracht, Medienerfindungen und Medienwandel nicht isoliert als technologische Prozesse zu begreifen, sondern sie grundständig ins Verhältnis mit gesellschaftlichen Strukturen, kollektiven Problemen und kulturellen Praxen zu setzen. Demnach entstehen Medien als Reaktionen auf bestimmte individuelle Wunschziele und als Lösungen für gesellschaftliche Probleme.¹⁶ Medien sind *Antworten* auf Probleme der Wahrnehmung, Verständigung, kommunikativen Erreichbarkeit und gesellschaftlichen Ordnung. Sie ermöglichen gemeinschaftliches Erleben in der Welt, koordiniertes Miteinander, organisierte Kontrolle und optimierte gesellschaftliche Strukturen. Dahinter verbirgt sich eine *funktionalistische* Perspektive, die zwar nicht umstandslos geteilt wird, aber post festum enorme Plausibilität für sich beanspruchen kann. Um dies gleichermaßen kurz wie thetisch – auch mit Blick auf die erste Tabelle – zu erläutern: Der Buchdruck löst beispielsweise erstens das Problem von Abschreibefehlern der Kopisten und unleserlicher Handschriften durch ästhetisierte Standardisierung; und zweitens das Problem der Vieldeutigkeit von Auslegungen der Heiligen Schrift in Richtung Kanonisierung der Glaubenslehre und der kirchlichen Liturgie (*sola scriptura*). Oder Presse und Tageszeitungen lösen das Problem der raumzeitlichen Ferne und der Uninformiertheit von Abwesenden zu Gunsten eines (als prinzipiell einheitlich unterstellten) Synchronwissens wichtiger Nachrichten. Hinzu kommt, dass ich durch Nachrichtensendungen, Kommentare und Dokumentationen nicht nur mit der Welt in Kontakt komme und Neuigkeiten erhalte, sondern dass ich nun weiß, was gleichzeitig mit mir auch alle anderen Rezipienten wissen oder prinzipiell zu wissen hätten.

Weiterhin bleibt jedoch das Problem bestehen, wie Stabilität und Wandel, wie Ordnung unter Bedingungen des Neuen begrifflich zu behandeln ist, in kulturellen Diskursen verhandelt wird und schließlich in der situativen Praxis zum Ausdruck kommt und gehandhabt wird.¹⁷ Zur Beschreibung der Medienentwicklung und des Medienwandels in Korrelation mit

Suboptimalität der Nutzung durch Überkomplexität; viertens kommen Steigerungen zweiten Grades auf den Markt, die es ermöglichen sollen, mit der Steigerung ersten Grades besser umzugehen.« (149)

¹⁶ In der Sprache der soziologischen Systemtheorie heißt das nüchtern und abstrakt, dass technische allopoietische Systeme (allen voran mikrochip-basierte) konstruiert und entwickelt werden, »um autopoietische [psychische wie soziale] Systeme zu entlasten, wenn nicht zu ersetzen.« (Luhmann 2000: 376)

¹⁷ Siehe instruktiv zur Kopplung von (Medien-)Technologien an Diskurse und Praktiken die Sammelbände von: Hård/Jamison (1998) und Lösch et al. (2001).

Gesellschaftsstrukturen und Gesellschaftsepochen bietet sich nun eher die Kategorie der *Revolution* statt jener der *Evolution* an. Die Revolutionsformel eignet sich besser für die Makroperspektive, die Einteilung in große mediale Epochen; denn sie fokussiert darauf, dass es zwischen verschiedenen Medienerfindungen regelrechte Sprünge und wenige Abhängigkeiten gibt.¹⁸ Mediengeschichte ist dann eine Chronologie der Leitmedien. Dabei hat das jeweils neue Leitmedium keinen Kontakt zum vorherigen und keinen kausalen Ursprung in ihm. Die Stadien lauten: Mündlichkeit, (Hand-)Schriftlichkeit, Buchdruck, Fernseher und Computer/Digitalisierung. Die Ausbildung immer komplexerer Gesellschaftsformationen wäre ohne neue Mediengattungen und ohne damit verbundene neue Kommunikationsstrukturen und Integrationsprinzipien nicht möglich gewesen. Wie die programmatische Einleitung des Sammelbandes schon andeutet: Ohne Schrift keine Hochkultur, ohne Buchdruck keine Reformation und ohne digitalisierte Massenmedien keine Weltgesellschaft. Wenn ich idealtypisch auf eine dominierende Gesellschaftsform, eine benennbare Kulturära und ein distinktes Leitmedium fokussiere, dann ergibt sich folgende Zusammenschau.

Tabelle 2 (vgl. Ziemann 2006b: 28): Gesellschaftsformen und Leitmedium

Kultur- ära ¹⁹	Hochkultur 3000 v. Chr.	Renaissance 15. Jh.	Moderne 19./20. Jh.	Spätmoderne 20./21. Jh.
Gesell- schafts- form	Segmentäre Differenzierung Zentrum/Peripherie	Stratifikation; Klassen- gesellschaft	Funktionale Differenzie- rung	Funktionale Differenzie- rung
Medien- gattung	Symbol-Medien	Druck-Medien	Tele-Medien	Digital- Medien
Leit- medium	(Hand-)Schrift	Buch	Fernseher	Computer
Medien- ästhetik	Skriptografie	Typografie	Audio- visualität	Multimedia
Primär- funk- tionen	Klassifizierung von Begriffsgruppen (Göttern, Dynastien, Berufen, Tieren, Nahrung); Entlas- tung des (dynasti- schen) Verwaltungs- apparates bzw. der Funktionäre	Speichern; Erinnern	Vermitteln; Verbreiten; Kommunika- tion	Datenspei- cherung; komplexe Datenverar- beitung; Kommunika- tion

¹⁸ Bedenkt man, dass ›Revolution‹ im Allgemeinen die Veränderung des Weltbildes bedeutet: erst des planetarischen, dann des gesellschaftlichen, und originär von naturwissenschaftlichen Beobachtungen seit Kopernikus (›terra non est centrum mundi‹) herrührt, dann führen medientechnologische Revolutionen den besonderen Sachverhalt mit sich, dass sie zugleich Bedingung wie Resultat von weltlichen, gesellschaftlichen und ideologischen Umwälzungen sind.

Obgleich der Revolutionsgedanke die Verbindungen zwischen den einschneidenden Leitmedien unterbricht, ist dennoch mit Luhmann (1981: 312) zu berücksichtigen: »daß die Phasenfolge der Gesellschaftstypen und der Kommunikationsweisen nicht einfach als Prozeß der Verdrängung und der Substitution des einen durch das andere verstanden werden darf. Eher handelt es sich um einen Prozeß des Hinzufügens von voraussetzungsvolleren Formationen, die dann die Bedingungen des Möglichen neu definieren und von da her umfunktionieren, was an älterem Strukturgut schon vorhanden ist.« Die *evolutionären Errungenschaften*²⁰ neuer Produktions- und Verbreitungstechniken von Kommunikation lassen sich als Vergrößerungen eines sozialen »range of correspondences« (Spencer) verstehen. Fortan laufen die neuen Errungenschaften mit den alten Kommunikationstechniken parallel, nötigen zu einem Umstellungs- und Rekombinationszwang; und dies bedeutet, einerseits werden die gesellschaftlichen Strukturen »unter Einschluß ihrer schon älteren Möglichkeiten rekonstruiert« (Luhmann 1985: 20), und andererseits teilen die neuen Medientechnologien mit den älteren weder eine gemeinsame Abkunft noch einen »master plan«. Mit der Erfindung von Schrift wird Mündlichkeit ebenso wenig obsolet wie mit der Erfindung des Computers das Buch oder die Zeitschrift. Vielmehr ergibt sich eine höhere Wahl- und Gebrauchsfreiheit an Kommunikationsmöglichkeiten, die sich wechselseitig entlasten, zu spezifischen Verfeinerungen führen und aus ihrem intermedialen Zusammenwirken neue Anwendungen und Einsatzpunkte hervorbringen.

Die Veränderung der Gesellschaft durch Medientechnologien soll kurz am Beispiel der Wissenschaft verdeutlicht werden (vgl. dazu Stichweh 1984: 394ff. und 1987; Weingart 2001).²¹ Auf einer ersten Stufe

¹⁹ Hier kommt wieder die kulturosoziologische Auffassung ins Spiel, wonach jeder Gesellschaftsform eine bestimmte Kultur entspricht und sowohl soziale Differenzierung als auch Kulturentwicklung qualitative Sprünge und Brüche aufweisen (Tenbruck 1996: 53ff.). Bei Tenbruck lauten die gesellschaftlichen Stadien bekanntlich (und ohne weiteres mit jenen Luhmanns kompatibel; vgl. etwa Tyrell 2005: 38f.): primitive Gesellschaft – Hochkultur – moderne Gesellschaft.

²⁰ Vgl. Luhmann (1985: 17ff. und 1997: 506ff.). Man müsste an dieser Stelle einmal dezidiert auf den Hintergrund der Parsonianischen Gesellschaftstheorie und ihrer Argumentation eingehen (siehe Parsons 1979a und 1979b).

²¹ Ein Denken in Negationen oder von inkongruenten Perspektiven her würde auf die gleichermaßen wissenschaftsgeschichtliche wie medienhistoriografische Frage führen: Wie wäre Wissenschaft möglich und wie sähe sie aus ohne die bekannten Medientechnologien (Druck, Computer, E-Mail etc.) und Kulturtechniken (Experiment, Archiv, Projekt etc.)? So jedenfalls nicht. Wie aber dann?

forcieren gegen Ende des 17. Jahrhunderts der Buchdruck und ein zunehmend akademisch spezialisiertes Verlagswesen die Verbreitung und Bekanntmachung »wissenschaftlicher« Ergebnisse und Erkenntnisse. Auf der zweiten Stufe wird ab der Mitte des 18. Jahrhunderts das wissenschaftliche Urteil der Fachkollegen aus dem mündlichen Ort der Akademien und dem Kontext der »Preisfrage« (als der dominierenden Wissenschaftsaktivität der Akademien) gelöst und in Zeitschriften, Monografien und fachspezifische Lexika verlagert. Aber mündliche Vorträge und Diskussionen bleiben selbstredend und nach wie vor im schriftlich-wissenschaftlichen Publikationsuniversum eingeschlossen. Auf der dritten Stufe wird mit Beginn des 19. Jahrhunderts das *peer-review*, historisch mit der Gründung der »Royal Society« (1660) verbunden, endgültig etabliert. Dadurch ersetzen erstens wissenschaftliche Fachzeitschriften die Akademiejournalen; und dadurch wird zweitens – und wohl als eigentliche Revolution – nicht zuerst über den wissenschaftlichen Wert einer Arbeit geurteilt und anschließend mit meist enormem Zeitabstand veröffentlicht, sondern es wird im Vorhinein nur über formale Gütekriterien entschieden, und erst weitere Publikationen urteilen dann über bisherige. Der kommunikative Mechanismus für die disziplinierte Fachzeitschrift – unterstützt vom Diktat des »publish or perish« – lautet: Jeder Leser ist potenziell auch Autor; jede Lektüre motiviert oder provoziert entsprechende Anschlusspublikationen (Stichweh 1984: 427). Einerseits bilden sich jetzt die marktförmige Organisation von Publikation und Nachfrage sowie die standardisierte Technik des Zitierens – zur Legitimierung bestimmter Argumente und eigener Erkenntnisse wie auch zur Distinktion gegenüber dem Leser oder gar zur strategischen Exklusion²² aufgrund seiner Unkenntnis der herangezogenen Quellen – heraus. Andererseits wird Kritik zu einem schriftlichen Sozialprozess, der teils korrigiert, teils diskreditiert, der Themen ablehnt oder Themenkarrieren fortschreibt und der sich auch selbst der fortlaufenden öffentlichen Selbstbeobachtung und ungeschützt der potenziellen Kritik durch Kollegen oder Konkurrenten innerhalb der »scientific community« aussetzt. Zuletzt entsteht auf der vierten Stufe mit den Errungenschaften und Möglichkeiten digitalisierter Verbreitung und mit Internet-Plattformen eine demokratisch-egalitäre Tendenz zur Teilnahme an wissenschaftlichen Publikationen und Diskussionen. Daneben bleibt aber die Beurteilung durch bezugnehmende oder ignorierende Anschlusspublikationen von hohem Regulations- und Anerkennungswert; wie es auch eine noch stärkere Tendenz gibt, die Qualität von Publikationen in direkte Relation zu ihrem Erscheinungsort zu setzen. Bei einem solchen Ranking zählen reine Online-Texte beispiels-

²² Ich verdanke diesen Gedankengang Lorenz Engell, Weimar.

weise wenig bis nichts. Eine andere neue Veränderung wissenschaftlichen Arbeitens und akademischer Anerkennung zeigt sich in der Kooperation zwischen Wissenschaftlern und Journalisten bzw. Redakteuren. Der Trend der Medialisierung der Wissenschaft (vgl. Weingart 2001: 232-283; Dahinden 2004; Reichertz 2005) verpflichtet ihre Akteure, zunehmend medienkompetent und radio- oder fernsehtauglich ihre Thesen und Erkenntnisse zu vertreten und zu verbreiten. Mit dieser medientechnologischen Veränderung akademischer Betriebsamkeit und mit den Leistungsansprüchen der Massenmedien gegenüber der Wissenschaft für eigene Publikations- und Sendezwecke hat sich die Rolle des Wissenschaftlers fundamental gewandelt vom Gelehrtentypus, der viel liest, sammelt, didaktisch systematisiert und wenig produziert, zum Forschertypus, der wenig und erst recht kaum in universaler Breite liest, stattdessen viel produziert und im schnellen Forschen wie Publizieren fortwährend auf die Renovierung und Überbietung des status quo abzielt (Plessner 1985: 254f.). Gleichzeitig und nun nicht überraschend stellen jüngste empirische Studien eine Erhöhung des Wissenschaftsteils in den Massenmedien fest; mittlerweile bewegt sich der Wissenschaftsjournalismus auf quantitativ gleich hohem Niveau wie das Wirtschaftsressort. Medialisierung und Wissenschaft zeigen des Weiteren spezifische Änderungen des *information retrieval*, der digitalen Textproduktion und der zunehmend non-linearen Lektüre.

IV. Weltgesellschaft und Mediengesellschaft

Nachdrücklich hat die Gesellschaftstheorie Luhmanns den Gedanken verfolgt, dass die gesamte Medienentwicklung und die damit revolutionierten Gesellschaftsstrukturen einen zielstrebigem Weg in Richtung »Weltgesellschaft« genommen haben. Für Luhmann besteht kein Zweifel, dass es die modernen Massenmedien sind, die Weltgesellschaft ermöglicht haben und grundlegend in ihrer Zeit- und Sachdimension strukturieren und integrieren. »Die Weltgesellschaft braucht und besitzt in den Massenmedien ein Instrument der Sofort-Integration, der Herstellung gemeinsamer Aktualität. [...] Sie wird aggregativ integriert durch die Unterstellung einer gemeinsamen Realität und durch das Gefühl des Dabeiseins.« (Luhmann 1981: 319) Die zeitliche Koordinierung²³ wird weltweit fast auf das momenthaft Aktuelle heruntergebrochen; und die

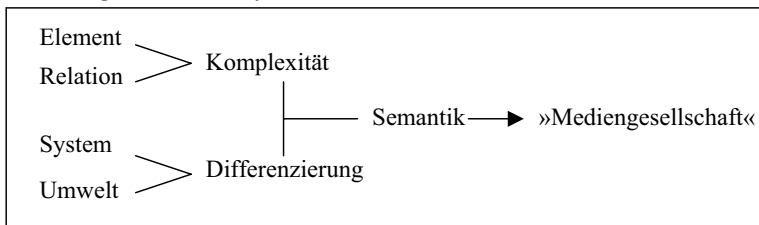
²³ Zur technischen, ästhetischen und sozialen Synchronisierung durch die Massenmedien und innerhalb der Massenmedien (vor allem des Fernsehens): Hickethier (2002).

sachliche Koordinierung wird allein durch die technische Verbreitung einer Information gewährleistet bis forciert, so dass ein gemeinsames Wissen und ein gemeinsamer Themenvorrat unterstellt werden können und faktisch Geltung beanspruchen – und zwar ohne weitere Überprüfung der Quellen und Kontexte (Luhmann 1981: 314).

Letztlich liest Luhmann den ganzen Prozess soziokultureller Entwicklung und gesellschaftsstruktureller Komplexitätssteigerung als medientechnologische Umformungs- und Erfolgsgeschichte für kommunikative Erwartungsstabilisierung, Koordinierungssteigerung und Verständigungsoptimierung. Sprache, technische Massenmedien und die symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien erhöhen nicht nur die (in evolutionärer Hinsicht prinzipiell unwahrscheinliche) Konstitution und Fortsetzung von Kommunikation überhaupt. Sondern sie etablieren zunehmend einen Strukturzusammenhang und garantieren damit gesellschaftsgeschichtliche Systemzustände, an die alle weiteren Operationen gebunden sind, durch die Sinnbezüge und Anschlussmöglichkeiten limitiert werden und mittels derer eine hinreichende Ordnungslogik von Situationen und Funktionssystemen jederzeit und weltweit erwartbar wird und erfolgreich realisiert werden kann. Selten sind in gesellschaftstheoretischer Absicht Medien- und Strukturtheorie so eng aufeinander bezogen worden.

Neben der Weltgesellschaft ist als Alternativ- oder Konkurrenzkan- didat in jüngster Zeit vielfach die »Mediengesellschaft« ausgerufen worden. Die Semantik der Mediengesellschaft beansprucht (wie so viele andere »Bindestrichgesellschaften«), ebenfalls ein zeitdiagnostischer Reflexionsbegriff zu sein und adäquat gesellschaftsstrukturelle und mediale Veränderungen auf den Punkt zu bringen. Dies scheint nach dem wissenssoziologischen Denkmuster Luhmanns insofern plausibel, als mit zeitlicher Verzögerung Semantiken und mithin auch wissenschaftliche Ideen und Begriffe auf gesellschaftliche Strukturen und Strukturrenovierungen reagieren. Tragend ist hier die Figur der »linearen Nachträglichkeit« (vgl. zur Diskussion: Stäheli 1998 und Göbel 2000: 156ff.). Das Schema aus Luhmanns (1980: 34) einschlägiger wissenssoziologischer Programmschrift verdeutlicht dies sehr gut.

Abbildung 1: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*



Jede Selbstbeschreibung muss voraussetzen, dass das System bereits vorliegt und dass spezifische Strukturen ausgeprägt sind. Anderenfalls würden die Semantiken der Gesellschaft im referenzlosen Raum kreisen (Luhmann 1997: 883). Die Begriffsingenieure und Theoretiker der Mediengesellschaft (vgl. etwa Imhof et al. 2004) identifizieren mit ›den Medien‹ einen solchen zentralen Referenten auf der gesellschaftlichen Makroebene. Uneinigkeit herrscht aber, ob der gesellschaftliche Strukturwandel von den Massenmedien als (elektronischen/digitalen) Verbreitungstechnologien ausgelöst und bestimmt wird oder von den Massenmedien als organisierten, spezialisierten Sozialsystemen und ihren professionellen Akteuren oder von den Massenmedien als autonomem Gesellschaftssystem oder von den vielfältigen Verstehens-, Verbreitungs- und kommunikativen Steuerungsmedien zusammen. Zumeist lautet die Fluchtlinie der Argumentation: (a) Vergesellschaftungsbereiche verändern sich intern *durch* die Massenmedien; oder (b) Vergesellschaftungsbereiche verändern sich *für* die Massenmedien. In radikaler Konsequenz müsste dies bedeuten, dass erstens ohne Ausnahme alle Gesellschaftssysteme unter massenmedialen Reaktionszwang geraten, dass es zweitens zu einer operativen wie strukturellen Durchdringung und Infizierung aller Vergesellschaftungsbereiche durch die Massenmedien bis hin zur Substitution sozialen Handelns durch Medienhandeln gekommen ist und dass drittens die spätmoderne Gesellschaft – wie keine andere Gesellschaftsform zuvor – nachhaltig und irreversibel von der Technologie, der Eigenlogik und den Formaten des Systems der Massenmedien geprägt und abhängig ist.

Bei aller Plausibilität einiger Detailanalysen zur Medialisierung der Politik, Wirtschaft, Wissenschaft oder des Sports bleibt dennoch das Begriffsproblem, ob hier nicht mit Mediengesellschaft umstandslos und vorschnell etwas dominant gestellt und *in toto* bezeichnet wird, was nur *eine* gesellschaftsstrukturelle Tendenz unter anderen ist (vgl. zur entsprechenden Diskussion Ziemann 2006a). Es waltet, worauf Hartmann Tyrell (2005: 35) unlängst nochmal hingewiesen hat, ganz allgemein eine »perspektivische Egozentrik« in jedem der zeitdiagnostischen Gesellschaftsbegriffe und gegenüber den zahlreichen anderen – ohne Streit und Imperialstatus/-anspruch. Denn von ihrer deskriptiven Seite und von ihren Fremdbeschreibungsmöglichkeiten (durch die Soziologie) her ist die spätmoderne Gesellschaft »in ihrer inneren Heterogenität so vielseitig, so aspektreich, daß sie die irritierende Pluralität der Partialbeschreibungen mühelos ›verkräftet‹. Auch wenn die Bindestrichgesellschaften mit dem Anspruch des ›pars pro toto‹ auftreten, so sind sie gleichwohl miteinander koexistenz- und begrenzt wahrheitsfähig. Sie sind es allerdings nur

solange, wie es der Pluralität keinen Abbruch tut, solange nämlich, wie sie ihr ›pro toto‹ nicht wirklich ernst oder wörtlich nehmen und wie sie *nicht* behaupten, ›die Gesellschaft‹ sei als solche, ausnahmslos und in allen Belangen, *Risiko-*, *Informations-*, *Arbeits-* oder *Erlebnisgesellschaft*.« (Tyrell 2005: 36) Bei der Gegenüberstellung der Welt- zur Mediengesellschaft fällt mit eben dem letzten Aspekt ein besonderer Unterschied auf. Die Erste stützt sich auf Medientechnologien und die (r)evolutionäre Ausprägung der modernen Massenmedien zu einem autonomen, weltweit operierenden Gesellschaftssystem, macht das aber nicht zum alleinigen Kriterium. Des Weiteren ist die ›Weltgesellschaft‹ weder eine unter anderen noch *pars-pro-toto*, nicht einmal *primus inter pares*. Kategorial und konstitutiv ist sie auf einer anderen Ebene anzusiedeln. Die Weltgesellschaft will und soll »das ›umfassende Sozialsystem‹ *als solches* bezeichnen, mit der Implikation, daß das umfassende Sozialsystem in der Moderne von *globaler* Konstitution, eben *Weltgesellschaft* ist, und begrifflich strikt im Singular zu gebrauchen. ›Die moderne Gesellschaft‹ ist nicht im Sinne eines Teilaspekts oder Zusatzsinnes ›Weltgesellschaft‹, sie ist es konstitutionell: Gesellschaft und Weltgesellschaft fallen ineins.« (Tyrell 2005: 36) Nicht zuletzt dieser Befund sollte Forschungen zur Mediengesellschaft auch an den Gesellschaftsbegriff erinnern und parallel zur Begriffs- und Theoriearbeit motivieren. Denn größtenteils noch offen sind Fragen nach der Reichweite der Mediengesellschaft oder nach ihrer Einheit, ihren Grenzen und ihren internen Unterschieden (Fragen, die der Reflexionsbegriff der Weltgesellschaft u.a. mit global/regional beantworten kann); ebenso wie die Fragen nach Integration und normativer oder freier Bindung der Individuen.

Auch im Materialbereich tauchen Phänomene und Fragen auf, die vom Begriff der Mediengesellschaft eher zugedeckt denn ernsthaft aufgearbeitet werden. Ich denke dabei an die gleichermaßen sozialtheoretisch wie kultursoziologisch interessanten Phänomene, dass das anthropologische Monopol für Werkerzeugung, Bild- und Textverbreitung oder Wissensgenerierung im Allgemeinen – originär mit der Figur des Urhebers, genialen Schöpfers oder Autors verbunden – zunehmend verschwindet; dass gleichzeitig soziale Handlungen wie auch Bedeutungen eigenmächtig durch und aus dem Echtzeitblock und Speichersystem von digitalen Massenmedien entstehen (vgl. dazu Wenzel 2006); oder dass auf der Basis hochmoderner Medientechnologien eine Tendenz der Entmaterialisierung von menschlicher Erfahrung, Wissensbeständen, Geld-

ökonomie oder etwa Kunsträumen und Kunstobjekten (vgl. Groys 2003) beobachtbar ist.²⁴

Wie auch immer künftige Antworten und weitere Diskussionen ausfallen – zwei Aspekte sind nochmals zu betonen: Erstens ist das Verhältnis zwischen Technologie, Medien und Gesellschaft immer ein interdependent-dynamisches und insofern programmatisch aufeinander zu beziehen und bestmöglich in einer komplexen Gesellschaftstheorie zu fusionieren. Zweitens ist dieses Verhältnis nicht zuletzt eines der kulturellen Praxis, womit abschließend und wiederholt dem kultursoziologischen Rahmen des Sammelbandes Respekt gezollt sei. Der Forschungsorientierung kann es nicht schaden – allerdings ohne deshalb ebenfalls auf den soziologischen Struktur- und Gesellschaftsbegriff gleich radikal verzichten zu wollen und zu müssen –, die kultursoziologische Perspektive Tenbrucks zu berücksichtigen, wenn dieser notiert (1996: 50): Es »ist grundsätzlich daran zu erinnern, daß die soziale Wirklichkeit nun einmal Struktur und Kultur in stets ungeschiedener, nur analytisch trennbarer Einheit enthält. Alle Kultur ist in Strukturen eingelagert, alle Struktur durch Kultur erfüllt.«

Literatur

- Aderhold, Jens/John, René (Hg.) (2005): *Innovation. Sozialwissenschaftliche Perspektiven*, Konstanz: UVK.
- Baecker, Dirk (2004): »Kulturelle Orientierung«, in: Günter Burkart/ Gunter Runkel (Hg.), *Luhmann und die Kulturtheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 58-90.
- Bickenbach, Matthias (2004): »Medienevolution – Begriff oder Metapher? Überlegungen zur Form der Mediengeschichte«, in: Fabio Crivellari et al. (Hg.), *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz: UVK, S. 109-136.
- Bijker, Wiebe E. (1995): *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs. Toward a Theory of Sociotechnical Change*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bijker, Wiebe E. et al. (Hg.) (1987): *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*, Cambridge, Mass.: MIT Press.

²⁴ Mit traditionellem kultur- und medienkritischem Gestus ist den Eigenheiten und spezifischen Qualitätsdimensionen neuer Medien im Übrigen kaum auf die Spur zu kommen, geschweige denn: gerecht zu werden. Das Neue ist dort prinzipiell nur defizitär und entwertend.

- Castells, Manuel (2001): *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Das Informationszeitalter 1*, Opladen: Leske + Budrich.
- Dahinden, Urs (2004): »Steht die Wissenschaft unter Mediatisierungsdruck? Eine Positionsbestimmung zwischen Glashaus und Marktplatz«, in: Kurt Imhof et al. (Hg.), *Mediengesellschaft. Strukturen, Merkmale, Entwicklungsdynamiken*, Wiesbaden: VS, S. 159-175.
- Ellrich, Lutz (2000): »Der verworfene Computer. Überlegungen zur personalen Identität im Zeitalter der elektronischen Medien«, in: Barbara Becker/Irmela Schneider (Hg.), *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*, Frankfurt/New York: Campus, S. 71-101.
- Eßbach, Wolfgang (2001): »Antitechnische und antiästhetische Haltungen in der soziologischen Theorie«, in: Andreas Lösch et al. (Hg.), *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*, Heidelberg: Synchron, S. 123-136.
- Giegel, Hans-Joachim (1998): »Operation und Kultur. Kulturspezifische Beobachtungen der Technik«, in: Werner Rammert (Hg.), *Technik und Sozialtheorie*, Frankfurt/New York: Campus, S. 149-188.
- Giesen, Bernhard (1998): »Soziale Differenzierung und technischer Wandel. Eine evolutionstheoretische Bemerkung«, in: Werner Rammert (Hg.), *Technik und Sozialtheorie*, Frankfurt/New York: Campus, S. 245-259.
- Göbel, Andreas (2000): *Theoriegenese als Problemgenese. Eine problemgeschichtliche Rekonstruktion der soziologischen Systemtheorie Niklas Luhmanns*, Konstanz: UVK.
- Groys, Boris (2003): *Topologie der Kunst*, München; Wien: Hanser.
- Halfmann, Jost (1996): *Die gesellschaftliche »Natur« der Technik. Eine Einführung in die soziologische Theorie der Technik*, Opladen: Leske + Budrich.
- Hård, Mikael/Jamison, Andrew (Hg.) (1998): *The Intellectual Appropriation of Technology: Discourses on Modernity, 1900-1939*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Hickethier, Knut (2002): »Synchron. Gleichzeitigkeit, Vertaktung und Synchronisation der Medien«, in: Werner Faulstich/Christian Steiniger (Hg.), *Zeit in den Medien – Medien in der Zeit*, München: Fink, S. 111-129.
- Hickethier, Knut (2003): »Gibt es ein medientechnisches Apriori? Technikdeterminismus und Medienkonfiguration in historischen Prozessen«, in: Markus Behmer et al. (Hg.), *Medienentwicklung und gesellschaftlicher Wandel. Beiträge zu einer theoretischen und empirischen Herausforderung*, Wiesbaden: Westdt. Verlag, S. 39-52.

- Hüser, Gisela/Grauer, Manfred (2005): »Technologischer Wandel und Medienumbrüche«, in: Ralf Schnell/Georg Stanitzek (Hg.), *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*, Bielefeld: transcript, S. 193-216.
- Imhof, Kurt et al. (Hg.) (2004): *Mediengesellschaft. Strukturen, Merkmale, Entwicklungsdynamiken*, Wiesbaden: VS.
- Japp, Klaus P. (1998): »Die Technik der Gesellschaft? Ein systemtheoretischer Beitrag«, in: Werner Rammert (Hg.), *Technik und Sozialtheorie*, Frankfurt/New York: Campus, S. 225-244.
- Lösch, Andreas et al. (Hg.) (2001): *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*, Heidelberg: Synchron.
- Luhmann, Niklas (1980): »Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition«, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9-71.
- Luhmann, Niklas (1981): »Veränderungen im System gesellschaftlicher Kommunikation und die Massenmedien«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*, Opladen: Westdt. Verlag, S. 309-320.
- Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1985): »Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Ursula Link-Heer (Hg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 11-33.
- Luhmann, Niklas (1994): »Die Form der Schrift«, in: Ludwig Jäger/Bernd Switalla (Hg.), *Germanistik in der Mediengesellschaft*, München: Fink, S. 405-425.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 2 Teilbände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (2000): *Organisation und Entscheidung*, Opladen/Wiesbaden: Westdt. Verlag.
- Park, Robert E. (1927): »The yellow Press«, in: *Sociology and Social Research* 12, S. 3-11.
- Park, Robert E. (1955): *Society. Collective Behavior, News and Opinion, Sociology and Modern Society*, Glencoe, Ill.: Free Press.
- Parsons, Talcott (1979a): »Das Problem des Strukturwandels: eine theoretische Skizze«, in: Wolfgang Zapf (Hg.), *Theorien des sozialen Wandels*, Königstein/Ts.: Athenäum et al., S. 35-54.
- Parsons, Talcott (1979b): »Evolutionäre Universalien der Gesellschaft«, in: Wolfgang Zapf (Hg.), *Theorien des sozialen Wandels*, Königstein/Ts.: Athenäum et al., S. 55-74.

- Plessner, Helmuth (1985): »Universität und Erwachsenenbildung«, in: ders., *Gesammelte Schriften X. Schriften zur Soziologie und Sozialphilosophie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 250-264.
- Rammert, Werner (1998): »Technikvergessenheit der Soziologie? Eine Erinnerung als Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Technik und Sozialtheorie*, Frankfurt/New York: Campus, S. 9-28.
- Reichert, Jo (2005): »Die Zeiten sind vorbei, in denen man nicht mehr laut sagen durfte, dass man besser ist als andere – oder: Zur neuen Logik der (sozial-)wissenschaftlichen Mediennutzung«, in: *Soziale Systeme* 11, S. 104-128.
- Riepl, Wolfgang (1913): *Das Nachrichtenwesen des Altertums. Mit besonderer Rücksicht auf die Römer*, Leipzig; Berlin: Teubner.
- Schulze, Gerhard (2003): *Die beste aller Welten. Wohin bewegt sich die Gesellschaft im 21. Jahrhundert?* München; Wien: Hanser.
- Schumpeter, Joseph A. (1912): *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung*, Leipzig: Duncker & Humblot.
- Schumpeter, Joseph A. (1950): *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie. Zweite, erweiterte Auflage*, München: Lehnen.
- Stäheli, Urs (1998): »Die Nachträglichkeit der Semantik. Zum Verhältnis von Sozialstruktur und Semantik«, in: *Soziale Systeme* 4, S. 315-339.
- Stichweh, Rudolf (1984): *Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740-1890*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Stichweh, Rudolf (1987): »Die Autopoiesis der Wissenschaft«, in: Dirk Baecker et al. (Hg.), *Theorie als Passion*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 447-481.
- Stöber, Rudolf (2004): »What Media Evolution Is. A Theoretical Approach to the History of New Media«, in: *European Journal of Communication* 19, S. 483-505.
- Tenbruck, Friedrich H. (1996): »Die Aufgaben der Kulturosoziologie«, in: ders., *Perspektiven der Kulturosoziologie. Gesammelte Aufsätze*, Opladen: Westdt. Verlag, S. 48-74.
- Tuomi, Ilkka (2002): *Networks of Innovation. Change and Meaning in the Age of the Internet*, Oxford; New York: Oxford University Press.
- Tyrell, Hartmann (2005): »Singular oder Plural – Einleitende Bemerkungen zu *Globalisierung und Weltgesellschaft*«, in: *Zeitschrift für Soziologie, Sonderheft »Weltgesellschaft«* (Hg. Bettina Heintz et al.), S. 1-50.
- Van de Ven, Andrew H./Marshall Scott Poole (1998): »Paradoxical Requirements for a Theory of Organizational Change«, in: Robert E. Quinn/Kim S. Cameron (Hg.), *Paradox and Transformation: Toward*

- a Theory of Change in Organization and Management, Cambridge, Mass.: Ballinger, S. 19-63.
- Weingart, Peter (2001): Die Stunde der Wahrheit? Zum Verhältnis der Wissenschaft zu Politik, Wirtschaft und Medien in der Wissensgesellschaft, Weilerswist: Velbrück.
- Wenzel, Harald (2001): Die Abenteuer der Kommunikation. Echtzeit-massenmedien und der Handlungsraum der Hochmoderne, Weilerswist: Velbrück.
- Wenzel, Ulrich (2006): »Archiv und Algorithmus. Symbolverarbeitende Maschinen als Medien der Populärkultur«, in: Andreas Ziemann (Hg.), Medien der Gesellschaft – Gesellschaft der Medien, Konstanz: UVK, S. 271-286.
- Ziemann, Andreas (2004): »Die Moralmacher. Über die verstärkt zu beobachtende Moralisierungsspirale der Massenmedien«, in: Ästhetik & Kommunikation 35, S. 129-133.
- Ziemann, Andreas (Hg.) (2006a): Medien der Gesellschaft – Gesellschaft der Medien, Konstanz: UVK.
- Ziemann, Andreas (2006b): Soziologie der Medien, Bielefeld: transcript.

TECHNIK PLUS X: DIGITALISIERUNG UND DIE MEDIALE PRÄGUNG VON GESELLSCHAFT

MARKUS STAUFF

Der Anteil der Medientechnik an der Konstitution und Reproduktion von Gesellschaft wird gegenwärtig insbesondere unter Bezug auf den Prozess der Digitalisierung diskutiert. Diese erweist sich dabei als zumindest ambivalent: Sie fungiert gleichermaßen als Antrieb von Vereinheitlichungs- und Integrationsprozessen wie auch als Antrieb von Individualisierungs- und Differenzierungsdynamiken. Die Vervielfältigung der Geräte, Standards und optionalen Nutzungsformen der Massenmedien steht der gemeinsamen technischen ›Basis‹ all dieser Ausformungen – dem Computerprozessor mit seiner Verarbeitung und Speicherung von binären Codes – entgegen. Entsprechend diffizil scheint es, die Auswirkungen der medientechnischen Revolution auf die gesellschaftliche Reproduktion einzuschätzen. Dies gilt umso mehr, als die Beschreibung der technischen Spezifika der Digitalisierung (Ausdifferenzierung vs. Vereinheitlichung der Geräte) kaum schon als Beschreibung ihrer gesellschaftlichen Effekte (etwa zunehmende Individualisierung vs. zunehmend universelle Formen und Kommunikationen) gelten können. Die Frage nach der medialen Prägung der Gesellschaft stellt sich mit jeder medientechnischen Transformation neu.¹

Insofern es bislang kaum einer medienhistorischen Zeitgenossenschaft möglich war, die späteren Konsequenzen neuer Medientechniken umfassend zu beschreiben, soll dies hier für den Prozess der Digitalisierung erst gar nicht versucht werden. Es steht zwar außer Frage, dass die Digitalisierung die Gesellschaft *prägt*; sie tut dies aber nur, insofern der

¹ Neben der schon älteren Diagnose einer Informations- oder Wissensgesellschaft, die meist mit Verweis auf medientechnische Entwicklungen plausibilisiert wird, existieren etwa auch Ausformulierungen einer »virtuellen Gesellschaft« (Bühl 1997) und eines »Endes der Massenkultur« (kritischer Überblick dazu: Wehner 1997).

Akt der *Prägung* – analog zum Konzept des »Abdrucks« in der archäologischen und philosophischen Rekonstruktion des Kunsthistorikers George Didi-Huberman – eine Art technische Hypothese darstellt, die systematisch auf überraschende Resultate zielt (Didi-Huberman 1999: 17): Ein Abdruck bringt zwar unmittelbare Wirkungen hervor, produziert dabei aber in der Verwandlung von Negativ zu Positiv sowie in der Übersetzung von einem Material in ein anderes (etwa Metall in Ton) notwendigerweise Unvorhersehbares.

Darüber hinaus stellt sich die Frage nach der medialen Prägung zumindest doppelt. So sehr nämlich die Frage nach der gesellschaftlichen Prägekraft der Medien auf der Hand liegt, so wenig ist mit dieser Frage schon geklärt, was »die Medien« (und je einzelne Medien im Vergleich) sind und worin ihre (potenziellen) Prägekräfte bestehen könnten. Deshalb stellt sich immer zugleich die Frage danach, wodurch die Medien selbst (als komplexe Konstellationen von Institutionen, Apparaten, Formbildungen etc.) geprägt sind, wodurch sie ihre spezifische Identität und Wirksamkeit erhalten. Zumal im Kontext der Digitalisierung führt dies fast zwingend zur Frage nach der Geprägtheit der Medien durch die Technik.²

Im Folgenden möchte ich deshalb zunächst den Stellenwert der Technik für die Definition und die Unterscheidung von Einzelmedien (hier im Sinne von Presse, Film, Radio, Fernsehen etc.) und insbesondere für die Fokussierung digitaler Medien rekonstruieren. Dabei möchte ich zeigen, dass »die Technik« und ihre die Medien oder die Gesellschaft prägende »Logik« überhaupt nur unter Bezug auf die kulturellen Formen und Inszenierungen der Medien zugänglich sind; eine den Medien vorgängige Technik lässt sich nur mithilfe und durch die Medien definieren. Dies heißt nun allerdings nicht, dass die Technik (und somit ggf. auch die Medien) als sozial konstruierte zu verstehen sind. Am Modell der »Einschreibung« sozialer Aspekte in die Technik werde ich zeigen, dass dies nur eine fruchtlose Weiterführung der Dichotomie von »dem Technischen« gegenüber »dem Sozialen« darstellt. Deshalb werde ich abschlie-

² Die Verdopplung der Frage scheint mir tatsächlich markant für jede Diskussion der gesellschaftlichen Konsequenzen von Medien, weil eben zur Beantwortung dieser Frage den Medien selbst erst unter Verweis auf bestimmte Aspekte konkrete Gestalt verliehen wird. Allerdings kann in anderen Zusammenhängen anstelle der technischen auch die ökonomische oder die politische *Prägung* (oder eben »Instrumentalisierung«) von Medien zur Diskussion stehen. Dies kann entweder darauf hinweisen, dass Medien nur als Vermittlungsinstanzen anderer Wirkkräfte betrachtet werden, oder darauf, dass sie nur als Konglomerat sie konstituierender Prozesse gedacht werden können.

ßend mit dem ›Abdruck‹ und dem ›Netzwerk‹ zwei gegenläufige Modelle skizzieren, die ›das Technische‹ medialer Konstellationen ganz explizit nicht als vorgängige ›Logik‹, sondern als Resultat dynamischer Prozesse verstehen, die immer mehr als nur Technisches umschließen. Digitalisierung wäre demnach weder eine Technik mit distinkter (die Medien und die Gesellschaft prägende) ›Logik‹, noch ein gesellschaftliches Konstrukt, sondern ein instabiles, in unterschiedlichen Konstellationen erst zu realisierendes Prinzip.

Zur technischen Definition von Medien

Je mehr der Stellenwert von Medien und Technik für die Gesellschaft und deren historische Reproduktion und Transformation in den Blick gerät, umso mehr zeigt sich die notwendige Unschärfe der verwendeten Begriffe: Was genau Medien ausmacht und wie sie von (anderen?) technischen Artefakten, Institutionen, Infrastrukturen etc. abzugrenzen sind, bleibt weitgehend unpräzisiert. Notwendig ist diese Unschärfe, insofern sie keineswegs nur einer Vielfalt von nebeneinander existierenden Methoden und Theorien geschuldet ist, sondern sich aus der Bezugnahme auf die Gegenstände ergibt. Auch wenn man beispielsweise einen engen und zugleich weithin verständlichen Medienbegriff wählt, der unter Dominanzsetzung der Massenmedien »technisch produzierte und massenhaft verbreitete Kommunikationsmittel bezeichnet, die der Übermittlung von Informationen unterschiedlicher Art an große Gruppen von Menschen dienen« (Hickethier 2003: 24), stellen sich unvermutete Ausweitungen ein: So machen etwa schon die Studien des Wirtschaftshistorikers Harold Innis aus den 1940er und -50er Jahren deutlich, dass die hier beschriebenen Merkmale und Funktionen eben auch das gesamte Verkehrswesen einschließen (vgl. etwa: Innis 1997); die mediale Qualität von Schrift und Papier verändert sich nicht nur durch die Druckerpresse ums Ganze, sondern auch durch Straßenbau, Pferdezüchtung und (weitere) Techno-Vehikel. Entsprechend schwierig sind die Konturen der »massenhaft verbreiteten Kommunikationsmittel«, ihre konstitutiven Teilelemente und eben auch ihre die Gesellschaft prägenden Verfahren zu bestimmen.

Es ist bezeichnend, dass eine Reflexion auf ›die Medien‹ historisch mit einem Vergleich der Qualitäten unterschiedlicher Einzelmedien, v.a. von neu auftretenden mit schon etablierten, einsetzt. Bevor die Frage nach den Gemeinsamkeiten und den Verflechtungen von Medien – und somit die Frage ihrer ›Medialität‹ im umfassenden Sinne – diskutiert wird, werden sie (meist noch unter der Perspektive distinkter Formen

künstlerischen Ausdrucks) durch Vergleich und Gegenüberstellung mit (notwendig selektiven) Eigenschaften und Definitionen versehen. Rainer Leschke beschreibt solche Erkenntnisverfahren, die v.a. mit Bezug auf Film und Radio (und in Abgrenzung zu Sprache, Theater etc.) in den 1920er Jahren virulent werden, als »primäre Intermedialität«; so wird der frühe Film in Abgrenzung zu Literatur und Theater durch die reine Visualität, die Präsenz von Mimik und Gestik, die »traumhafte« Überbrückung von Raum und Zeit in der Montage als eine spezifische Wahrnehmungsform definiert. Entsprechend werden auch diese Aspekte auf ihre gesellschaftliche Relevanz hin diskutiert. Die distinktive Identifikation eines (neuen) Einzelmediums und der Prozess intermedialen Vergleichens werden dabei in aller Regel durch Verweis auf die Technik plausibilisiert:

»Die Qualitäten des Mediums werden seinen technischen Leistungen und deren Grenzen entnommen. [...] Die Form der möglichen Inhalte eines Mediums wird demnach durch die technischen Bedingungen determiniert, die im Medienvergleich ermittelt werden. [...] Intermediale Differenzen werden durch den Vergleich technischer Bedingungen festgestellt. Von diesen differentiell ermittelten technischen Konditionen wird auf die Strukturen des Vergleichsmediums geschlossen und im Idealfall werden seine Formen und damit seine Gesetze ermittelt.« (Leschke 2003: 39)

Diese das Medium identifizierende Bezugnahme auf Technik spitzt sich in der Regel noch zu, wenn schließlich ein einzelnes Medium systematisch und somit über den bloß differenzierenden Vergleich zum Gegenstand einer »Einzelmedienontologie« (Leschke 2003: 73ff.) wird. Um eine »adäquate« Realisierung und Nutzung eines Mediums – sei es in seiner künstlerischen Handhabung, sei es in seiner gesellschaftlichen Implementierung – zu formulieren, werden unter Bezug auf seine technischen und materiellen Bedingtheiten die spezifischen »Potenziale« herausgearbeitet.³ Dem entspricht eine avancierte ästhetische Praxis, die sich (in Anknüpfung an die klassische Moderne und in Absetzung vom konventionalisierten Umgang, der Medien zu einer »black box« werden lässt) die Aufgabe stellt, die materiellen Voraussetzungen der Medien zu reflektieren und der Wahrnehmung zugänglich zu machen (Schmitz 2001). Deshalb ist es kaum verwunderlich, dass in ganz unterschiedlichen medientheoretischen Modellen die »Aufklärung« über die verborg-

³ Prominent findet sich eine solche Vorgehensweise schon in G. E. Lessings (allerdings vergleichender) Bestimmung der für Poesie und Malerei qua ihrer materiellen Verfasstheit (z.B. Linearität vs. Synchronität der Darstellung) jeweils angemessenen Gegenstände (Lessing 1980[1766]: v.a. S. 114f.).

gene Funktionsweise der Medien vornehmlich von der Kunst erwartet wird, die in ihren reflexiven Praktiken die Basiselemente eines Mediums sichtbar macht.⁴

Die Technik ist somit ein zentraler, wenn auch nicht der einzige, Bezugspunkt, um einem Medium bei all seiner konstitutiven Heterogenität Konturen zu verleihen und um damit auch seine spezifische gesellschaftliche Wirksamkeit zu erfassen. ›Technik‹ ist dabei selbst, nicht weniger als Medium/Medien, ein unscharfer Begriff; er schwankt etwa zwischen einer materiellen Apparatur und einem Prozess der Formalisierung, zwischen Unverfügbarkeit und Instrumentierbarkeit. Weil Medien außerdem immer aus einer Konstellation von solchen heterogenen Techniken bestehen, bleibt der Zusammenhang Technik-Medien-Gesellschaft zumindest variabel rekonstruierbar und die sei es künstlerische, sei es theoretische Reflexion auf die je spezifischen materiellen Voraussetzungen eines Mediums ist zumindest immer auch eine Neu-Erfindung und nicht eine schlichte Aufdeckung seiner spezifischen Potenziale. Die Technik selbst ist als Referenzpunkt für die Definition des Mediums immer schon eine ausgewählte, durch die Formbildungen und ästhetischen Praktiken eines Mediums *geprägte* Technik.

Digitalisierung

Die Auseinandersetzung mit neuen Medien und ihren neuen gesellschaftlichen Konsequenzen greift immer wieder auf die diskursiven Verfahren der geschilderten »primären Intermedialität« sowie der »Einzelmedien-ontologie« zurück, um den medientechnischen Innovationen Sinn abzurufen. Dies zeigte sich in den letzten Jahren auch unter Bezug auf den Prozess der Digitalisierung, wobei die Diskussion besondere Brisanz dadurch erhielt, dass diese neue Technik weniger als Grundlage eines neuen Mediums, denn als Veränderung, Verbindung oder gar Abschaffung aller bisherigen Medien perspektiviert wurde.

Gerade wegen dieser Reichweite wurde die Digitalisierung zu einem auch symbolischen Fluchtpunkt, der eine plausible und handhabbare

⁴ Gewissermaßen klassisch, bei McLuhan, wird dem Künstler die Fähigkeit zugesprochen, »dem mörderischen Schlag einer neuen Technik jederzeit auszuweichen« (McLuhan 1970: 71); ganz aktuell und aus einer ganz anderen medientheoretischen Perspektive formuliert der Medienphilosoph Dieter Mersch mit Bezug auf die Künste: »Diese spalten das Medium, wenden es gegen sich selbst, verstricken es in Widersprüche, um die medialen Dispositive, die Strukturen der Narrativität und Sichtbarmachung zu demaskieren [...]« (Mersch 2006: 227).

Bündelung der vielfältigen und heterogenen Transformationen der ›Medienlandschaft‹ erlaubt. Auch Veränderungen, die nicht (oder nicht alleine) durch die technische Innovation verursacht sind, können ihrer Dynamik zugerechnet und somit verstanden werden. So werden beispielsweise Verschlüsselungstechnologien oder die Adressierung differenzierter Zielgruppen – Entwicklungen, die lange vor der Digitalisierung des Fernsehens eingesetzt haben – immer wieder als ›logische‹ Folgen der digitalen Technologie angeführt. Thomas Elsaesser hat etwa für die Medien Film und Fernsehen beschrieben, wie mit dem Label Digitalisierung mediale Brüche markiert, Veränderungen sichtbar gemacht und dramatisiert werden können, womit eine Vielfalt an komplexen Entwicklungen eine Struktur erhält; Digitalisierung wird so zum entscheidenden Bezugspunkt, der die Abgrenzung zu älteren Medien und die ontologische Bestimmung der neuen möglich macht:

»The digital in this view is not a new medium, but rather, for the here and now, for the time being, for film and television, first and foremost, a new medium of ›knowing‹ about these media.« (Elsaesser 1998: 222)

›Die Digitalisierung‹ ist allerdings auch hier nur dann ein verlässliches Erkenntnisinstrument, wenn die Technik als ein unmittelbar einsichtiger Ort der Wahrheit konzipiert wird – der Ort, an dem die entscheidenden Einsichten in das Medium gewonnen werden können, weil es dieses im Ganzen strukturiert. Auffällig ist an dieser Verfahrensweise zudem, dass ihr Blick auf Technik vor allem eine künftige und ideale Identität der Medien zu erkennen verspricht, während die gegenwärtige Konstellation, in der digitale Techniken noch im Kontext von Analogmedien operieren, eher als hybrid, uneindeutig und deshalb nur als unvollständige Realisierung technischer Potenziale erscheint. Die Technologie wird damit zu einem epistemologisch privilegierten Ort, weil man in ihr die Wahrheit und Zukunft des Mediums aufspüren kann. Aktuelle institutionelle und technische Ausprägungen der einzelnen Medien lassen sich dann gegenüber diesen Maßstäben als defizitär beurteilen: Sie realisieren die ›Potenziale‹ der digitalen Technologie nicht in vollem Umfang.

Eine solche Definition eines Mediums über bestimmte ›Potenziale‹, die ihm unter Verweis auf ihre Technik zugeschrieben werden, scheint ein notwendiger Bestandteil aller Auseinandersetzungen um Medien und ihre gesellschaftlichen Konsequenzen zu sein:

»Die Fragen, was Medien sind, wie sie sich zueinander verhalten, was sie für soziale Systeme leisten und welche Funktion sie für die Gesellschaft erfüllen, werden vor allem unter dem Gesichtspunkt der Potenzialität diskutiert, also hinsichtlich dessen, was Medien sein sollten oder könnten.« (Ruchatz 2002: 137)

Die Ausformulierung der spezifischen Potenziale der Digitalisierung bleibt dabei ambivalent. Während auf der einen Seite die digitale Datenverarbeitung zu flexibel und zu vielgestaltig erscheint, um ihre konkrete Entwicklungslinien als Medientechnik zu prognostizieren, kann auf der anderen Seite gerade diese – in Absetzung von den ›alten‹ Medien hochspezifische – ›Universalität‹ als Merkmal digitaler Medien und zugleich als Faktor gesellschaftlicher Transformation markiert werden. Ausgangspunkt solcher Ansätze bildet die Überzeugung, dass sich die digitale Datenverarbeitung grundlegend von allen vorangegangenen Codes, Zeichensystemen oder Speichermedien unterscheidet. Der Computer arbeitet mit diskreten und mathematischen Einheiten, die berechnet werden können. Verschiedenste Zeichensysteme oder mediale Verfahren – Fotos und Fernsehbilder, Buchtexte und Radioklänge etc. – können digital codiert und somit im Computer gespeichert und bearbeitet werden. Die Grenzen zwischen den bisher etablierten Medien werden damit brüchig: »Jedes digitalisierte Medium läßt sich prinzipiell in jedes andere digitalisierte Medium umformen, die Grenzen zwischen den digitalisierten Medien verschwinden auf der Ebene der Signale und der Zahlen.« (Coy 1994: 45f.)

Insofern Computer und Digitaltechnologie zunehmend in unterschiedlichen Einzelmedien zum Einsatz kommen, etabliert sich unterhalb der institutionellen Formen (Kino, Fernsehen etc.) eine gemeinsame technische Basis; prinzipiell (d.h. von Inkompatibilitäten der Schnittstellen und Programmierungen abgesehen) werden die bislang distinkten Medien damit in ein medientechnisch einheitliches System integriert. Der intermediale Vergleich ›alter‹ und ›neuer‹ Medien, der sich an der Unterscheidung von analogen und digitalen Technologien orientiert, läßt es plausibel erscheinen, dass ›Digitalisierung‹ quer zu den unterschiedlichen Geräten, Institutionen etc. und in ganz verschiedenen Konstellationen weitgehend identische Effekte mit sich bringt.

Beispielhaft zeigt sich dies in Lev Manovichs Studie *The Language of New Media*.⁵ Das Vorhaben, die gegenwärtige Entwicklung des Meta-Mediums Computer nachzuzeichnen (Manovich 2001: 6f.), wird auch hier durch einen Rückgriff auf die technischen Grundlagen digitaler Datenverarbeitung eingeleitet und autorisiert: »I scrutinize the principles of computer hard- and software and the operations involved in creating cultural objects on a computer to uncover a new cultural logic at work.« (Manovich 2001: 10) Die kulturellen Konsequenzen der ›neuen‹ Medien

⁵ Als Beispiel scheint mir dieses Buch besonders interessant, weil es sich explizit als kulturwissenschaftlich versteht und im Ganzen sicher nicht als ›technikdeterministisch‹ bezeichnet werden kann.

können ›aufgedeckt‹ werden, indem die einerseits tiefer liegenden (möglicherweise durch die ›Oberflächen‹ verdeckten), andererseits aber – sind sie einmal aufgedeckt – eindeutigen technischen Prinzipien des Computers analysiert.

So wird plausibilisiert, dass die ›neuen‹ Medien einen ›Kern‹ aufweisen, der ihnen eine ›eigentliche‹ und spezifische Identität und kulturelle Produktivität verleiht; früher oder später wird sich diese ›Logik‹ automatisch durchsetzen: »As computerization affects deeper and deeper layers of culture, these tendencies will increasingly manifest themselves.« (Manovich 2001: 27) Entgegen diesem postulierten Automatismus finden sich allerdings auch bei Manovich Hinweise, dass die vermeintlich identifizierenden Grundeigenschaften technischer Medien erst durch – wiederum wissenschaftliche oder künstlerische – performative Arbeit Realität erhalten: »What we as artists and critics can do now is point out the radically new nature of media *by staging* – as opposed to hiding – its new properties.« (Manovich 1999; Herv. M.S.)

Die Eigenschaften von Medien werden in Inszenierungen definiert, die immer auch auf konventionalisierte Formen und deren Brechungen, auf von älteren Medien etablierte Wahrnehmungsformen und deren Subversion verwiesen sind. Es macht dabei einen Unterschied, ob und wie die (technischen) Merkmale der Medien sichtbar gemacht werden oder ob sie im Status des bloßen, unzugänglichen Funktionierens verbleiben; die Technik selbst wird somit wohl eine andere, wenn sie sichtbar, reflektiert und medial inszeniert wird. Der Stellenwert der Technik für die mediale Konstitution von Gesellschaft bleibt also auch mit Blick auf die Digitalisierung ambivalent: Sie verleiht den Massenmedien Konsistenz und somit die Vorstellung einer spezifischen Wirksamkeit; zugleich ist sie den sozialen und kulturellen Praktiken keineswegs vorgängig, sondern erhält selbst erst durch diese Konturen. Für eine mediensoziologische Perspektive liegt es deshalb nahe, nach der sozialen *Prägung* der Technik und der Medien zu fragen. Allerdings hat Raymond Williams in Auseinandersetzung mit der Frage, wie das Fernsehen die Gesellschaft verändere, schon 1975 darauf hingewiesen, dass eine bloße Umkehrung der Fragestellung (also statt der technischen Prägung von Gesellschaft jetzt die soziale Prägung von Technik zu fokussieren), nichts an der unbefriedigenden Gegenüberstellung von Technik vs. Gesellschaft ändere: »each position, though in different ways, has abstracted technology from society« (Williams 1990[1975]: 13). Die Überwindung dieser Dichotomie von Technik und Sozialem soll deshalb im Folgenden als Maßstab für die Auseinandersetzung mit der medialen Prägung von Gesellschaft dienen.

Technik als Einschreibung

Um die technische Verfasstheit der Medien als sozial und kulturell wirksamen Faktor zu berücksichtigen, ohne die Technik damit zugleich als selbsterklärende Größe und Wahrheitsinstanz der Medien zu setzen, hat der Medienwissenschaftler Hartmut Winkler ein Modell »zyklischer Einschreibung« formuliert. Die fest stellende und der spontanen Gestaltung weitgehend entzogene Materialität der Technik steht dieser Perspektive zufolge in einem komplementären und wechselseitig konstitutiven Verhältnis zu den flüchtigen Handlungen und insbesondere den revidierbaren symbolischen Praktiken. Weil dieses Modell zum einen von anderen für die Beschreibung digitaler Medien aufgegriffen wurde, weil sich zum anderen auch noch an ihm die Dilemmata einer technischen Verortung der medialen *Prägung* von Gesellschaft zeigen, soll es hier kurz skizziert und kritisch diskutiert werden.

Durchaus in Übereinstimmung mit techniksoziologischen Modellen stellt Winkler zunächst die gesellschaftliche Verbindlichkeit und Unverfügbarkeit der Geräte und Apparate heraus; er betont »die Härte der Technik [...], die relative Blindheit der Technikentwicklung, ihren präskriptiven Charakter« (Winkler 2000: 13), die sich nur allzu häufig einem kurzfristigen Handeln sowie einer sozialen Planbarkeit entziehen und damit einer einmal realisierten Konstellation langfristige und nicht beliebig modifizierbare Konsequenzen verleihen. Diese »Härte der Technik« ist allerdings, auch wenn sie zunächst als deren bloßes Gegenteil erscheint, in doppelter Hinsicht mit Handlungen und Kommunikationen verwoben. Zum einen muss sie selbst als ein Produkt sozialer und symbolischer Praktiken betrachtet werden. »Evidenz und Unbezweifelbarkeit [sind] nicht Ausgangspunkt, sondern Resultat der Anordnung.« (Winkler 1999: 60) Erst die Einschreibung von ingenieurs- und naturwissenschaftlichem Wissen, das »der Natur ihre Gesetze entreißt« (ebd., 51), in die Technik, erst die Finanzierung unendlicher Testreihen und die politische Bereitstellung von Ressourcen und Garantien verleiht den Geräten und Apparaten ihre Solidität. Zum anderen unterläuft oder unterbindet die »Härte der Technik« nicht schlicht den Eigensinn sozialer Praktiken, sondern verleiht diesen Verlässlichkeit und Stabilität.

Diese zwei Aspekte verbindet Winkler nun zu einem Modell der »zyklischen Einschreibung« (Winkler 2000: 14), das die Wechselwirkungen zwischen Technik/Apparaten auf der einen Seite und sozialen/symbolischen Prozessen auf der anderen modellhaft erklärt. Die Technik nimmt demnach in einem »tatsächlichen und historischen Prozeß der Übertragung« den Gehalt von sozialen und kulturellen Prozessen

in sich auf und »vergegenständlicht« sie »in der eigenen Struktur« (Winkler 1991: 230). Selektiv schreiben sich einige Praxisformen in technische Konstellationen ein, die deren »Logiken« somit apparativ reproduzieren. Erst durch diesen Prozess wird es möglich, dass Technik »Macht über die Zukunft gewinnt« (ebd.: 231) und Wahlmöglichkeiten, die auf der symbolischen Ebene generell möglich wären, ausschließt (ebd.: 75). Eine solche Beschränkung von Wahlmöglichkeiten stellt dann den zweiten und komplementären Moment der Einschreibung dar. Die einmal realisierte apparative Struktur verleiht zukünftigen Praktiken eine bestimmte, durch die »Härte der Technik« sicher gestellte Struktur.

»Im schlichtesten Fall wird das Buch gelesen oder die Pyramide bestaunt; die Niederlegung also »verflüssigt« sich hinein in die Praxen, indem es diese Praxen determiniert oder zumindest formt; das Monument entfaltet Wirkung, gerade weil es nicht einfach bei sich bleibt, sondern sich in die Praxen zurückschreibt.« (Winkler 2004: 116)

Daraus ergibt sich der zyklische Prozess:

»Was uns als jeweils gegenwärtige Technik gegenübertritt, ist das Resultat von Praxen der Vergangenheit und gleichzeitig Ausgangspunkt aller Folge-Praxen; zumindest auf der hier vertretenen Abstraktionsebene ist es exakt der selbe Zyklus von Einschreibung, Niederlegung und Zurückschreiben in die Praxen, der die Mikroebene einzelner Techniken mit der Makroebene der Technik insgesamt verbindet.« (ebd.: 118)

Diese modellhafte Formulierung des Verhältnisses von Technik – Medien – Gesellschaft, die Winkler selbst etwa für die filmische Technologie im Detail ausgeführt hat (Winkler 1991), wird von Jens Schröter für die Analyse der gesellschaftlichen Konsequenzen vernetzter Computertechnologie fruchtbar gemacht (Schröter 2005). Die Computertechnologie kommt einem solchen Modell dabei besonders entgegen, weil sie ja tatsächlich zunächst verwendungsoffen und flexibel programmierbar ist; entsprechend spricht Schröter von einer Selbstprogrammierung der Gesellschaft vermittelt der Programmierung – oder in einem weiteren Sinne: Modellierung – der Computertechnologie. Anhand der Geschichte der Computernetzwerke zeigt er, wie vielfältige Visionen und Metaphern, Institutionen und Praktiken an unterschiedlichen »Zurechtmachungen« der Technik beteiligt sind, wie sich dann aber in spezifischen historischen Situationen dominante Diskurse in die technische Konstellation einschreiben, die in der Folge die Vielfalt möglicher medialer Praktiken beschränkt. »Die spezifischen Formen von Konstellationen werden im Laufe der Entwicklung zunehmend stabiler und immer weniger beliebig reprogrammier- und rearrangierbar.« (Schröter 2005: 281)

Konkret realisieren sich etwa mit den letztlich etablierten Benutzeroberflächen und Programmiersprachen beispielsweise ökonomische Effizienzkalküle sehr viel stärker als Verfahren demokratischer Gemeinschaftsbildung, die anfänglich ebenfalls an der Entwicklung der Netzwerke beteiligt waren. Wer aber heute mit der ›Maus‹ auf ›Icons‹ klickt und wer sich per ›Browser‹ durch das Netz bewegt, vollzieht damit notwendigerweise Praktiken eines individualisierenden Wettbewerbs um Aufmerksamkeit (ebd.: 123-143). Die technischen und somit unvermeidlichen Effekte der Computertechnologie haben somit selbst soziale Bezugspunkte:

»Solche Spezifikationen der ontologisch offenen Maschine werden – soweit wie möglich und meistens nicht unumstritten – als Vor-Schriften, Pro-Gramme bis zur Verfestigung zu Hardware in die Maschinen eingeschrieben. [...] Eine von ›außen‹ das Soziale verändernde Wirkung *kann* von Computern also nicht ausgehen. Vielmehr wird die *dispersive Maschine* in verschiedene *Konstellationen* zerstreut, die sich überschneiden können.« (ebd.: 279f.)

Leitend für den Stellenwert der Technik ist bei Winkler und Schröter somit die Unterscheidung von spezifischen Mechanismen oder Instanzen, die durch ihre ›harte‹ Materialität oder ›stabile‹ Struktur gekennzeichnet sind, gegenüber den ›weicheren‹, sozial und kulturell flexibel verfügbaren Phänomenen, die selektiv in jene eingehen und dadurch zugleich selbst auf Dauer eingeschränkt werden. Entsprechend ist zwar der je konkrete Gehalt von Techniken/Apparaten durch soziale Einschreibung geschaffen; dass aber Technik und Apparate auf Kommunikationen und Handlungen strukturierend einwirken, ist durch ihre Materialität, ihre ›Härte‹ und ihre Stabilität garantiert.

Genau dieser Aspekt ist zwar zunächst von großer empirischer Plausibilität und wird von vielen techniksoziologischen und medienwissenschaftlichen Ansätzen gestützt; er wirft aber theoretisch erhebliche Probleme auf, die den Blick auf die technische Konstitution der Massenmedien entscheidend beschränken, weil er letztlich – trotz und wegen der ›zyklischen Einschreibung‹ – eine Dichotomie von Technik und Sozialem fortführt.

Demgegenüber ist noch die ›Härte‹ und die Prägekraft von Techniken (und nicht nur der dadurch vermittelte Gehalt) von sozialen oder kulturellen Faktoren ebenso abhängig wie von ihren eigenen Strukturen und Materialien. Außerdem ist – als Konsequenz daraus – zu bezweifeln, ob Technik, wie materiell stabil sie auch immer sein mag, irgendetwas in sich trägt (oder in sich aufnimmt), das sie dann den sozialen Praktiken einschreiben kann.

Stabilität und Übersetzung

Selbst wer keine Determination oder Strukturierung der Medien (und ihrer gesellschaftlichen Funktionen) durch die Technik unterstellt, geht doch in aller Regel davon aus, dass diese qua ihrer spezifischen Materialität zumindest einen die Möglichkeiten limitierenden Effekt hat; Dieter Mersch bringt diese Perspektive auf den Punkt, wenn er Medien genau dadurch definiert, dass diese zunächst Mittel sind, die etwas ermöglichen, dessen Formenvielfalt sie aber zugleich einschränken: »Sie [Medien, M.S.] bilden ›Be-dingungen‹ (dispositio) einer Produktion, einer Modellierung oder Konstruktion – so jedoch, dass deren Reichweite wiederum durch ihre Materialität eingeschränkt wird.« (Mersch 2002: 152)

Plausibilität erhält eine solche Perspektive allerdings zunächst nur dadurch, dass die phänomenologisch erfahrbare Widerständigkeit von Materialien, von Geräten und Apparaten vorschnell auf eine Grenzziehung für Praktiken, Formbildungen etc. umgerechnet wird. Demgegenüber ist aber eine dauerhafte Wirksamkeit von Artefakten auf etwas anderes (die Auswirkung von Geräten oder Apparaten auf Sprache, Praktiken, Menschen etc.) keineswegs schon durch die »Härte« des Materials und eine daraus resultierende Unnachgiebigkeit und Unveränderlichkeit gegeben. Die bloße Stabilität besitzt keine Handlungsmacht; sie erhält diese nur, wenn sich etwas anderes (Praktiken, symbolische Formen etc.) immer wieder und immer wieder in ähnlicher Weise an dieser Stabilität ›reibt‹. Erst durch eine stabile Beziehung also zu anderen Phänomenen, die nicht von den Apparaten und Artefakten selbst hervorgebracht werden, wird ›Härte‹ realisiert. Eine solche stabile Kopplung – beispielsweise zwischen Subjekten und Wahrnehmungsapparaten – wird aber von den Apparaten und ihrer Materialität selbst gerade nicht gewährleistet und basiert immer auf zusätzlichen (diskursiven, praktischen) Mechanismen, die diese Kopplung erzwingen, attraktiv machen oder modifizieren. (Tatsächlich verbindet sich etwa mit optischen Geräten meist eine technisch spezifizierte Sichtweise; der regelmäßige Blick durch das Gerät kann aber durch keine apparative ›Härte‹ sicher gestellt werden.) Es liegt deshalb nahe, Verfestigungen, spezifische Effektivitäten und selbst bloße Limitierungen gerade nicht auf einzelne Elemente zurückzuführen, sondern eher auf ein heterogenes Geflecht. In diesem ist es keineswegs selbstverständlich, dass die materiell-technischen Elemente mehr zur Stabilität der Beziehungen beitragen als etwa soziale oder kulturelle Praktiken.

Damit sind auch die Grenzen einer »zyklischen Einschreibung« formuliert. Programme, Strategien oder Inhalte können nicht aus einer dis-

kursiven Form in eine (andere) technische Form übertragen werden und dabei doch die gleichen bleiben. Der Wissenschaftshistoriker Michel Callon schlägt deshalb vor, dies zumindest als »Übersetzungen« zu bezeichnen (Callon 1991: 150), um so zu verdeutlichen, dass sich mit der Realisierung von Artefakten immer auch die Zielsetzungen und Problematiken grundlegend verändern, die »eingeschrieben« werden.

Die Vorstellung des Zurückschreibens von der Technik in die Praxen postuliert eine transparente Technik, die nicht nur bestimmte Dinge in sich aufnimmt, sondern diese auch noch über Raum oder Zeit hinweg »transportiert« bzw. »bewahrt«. Demgegenüber müsste der Eigensinn von Techniken und Artefakten betont werden, die aus sie definierenden Konstellationen heraustreten. Sie können – wenn denn überhaupt etwas in sie niedergelegt wurde – dieses nicht mitteilen, es sei denn die gesamte Konstellation bleibt bestehen. Die Dauerhaftigkeit der Technik garantiert gerade nicht, dass die »Logik« ihres Entstehens künftige Praktiken und Diskurse prägen wird. »The durability and robustness of a translation tells us nothing about the extent to which it is likely to shape future translations.« (Callon 1991: 150)

Selbstverständlich gibt es sowohl materielle als auch immaterielle (z.B. mathematische) Voraussetzungen und Strukturierungen von Medienkonstellationen; allerdings lässt sich weder die Art noch das Resultat solcher »Einflüsse« unabhängig von den unterschiedlichen Einbindungen der Technologien in die je spezifische Konstellationen erfassen und definieren, die das technische Funktionieren weder schlicht zur Geltung kommen lassen, noch es modifizieren oder abschwächen: Sie bringen es erst hervor.

Dies gilt auch noch für die »Beschränkungen«, die einzelne Medientechniken dem mit ihnen Machbaren auferlegen: So überzeugend es auf den ersten Blick sein mag, dass die technisch »festgelegten« Verfahrensweisen bestimmte Möglichkeiten systematisch ausschließen – selbst diese »Beschränkungen« sind durch die Praktiken und Diskurse produziert, die das Medium konstituieren. Nur in einem zuvor oder danach (u.a. durch andere Medien) etablierten Feld an Möglichkeiten wird etwas definiert, dessen Aussetzen die »Beschränkungen« eines Mediums und seiner Techniken markiert. Wo sich die »Härte« einer Technik bemerkbar macht, ist diese Wirksamkeit ein Resultat spezifischer Wechselbeziehungen mit Praktiken und Diskursen, die das unverfügbare Funktionieren ermöglichen und gegenüber Alternativen isolieren; auch die »Härte« und »Stabilität« von Techniken und Medien müssen ununterbrochen reproduziert werden.

Die Gegenüberstellung von Technik/Apparaten/Materialitäten auf der einen Seite und kulturellen und sozialen Praktiken auf der anderen, knüpft – auch wenn sie durch ein vermittelndes Prinzip wie die »zyklische Einschreibung« verbunden werden – an eine Dichotomisierung an, die wissenschaftshistorisch durch einen »humanistischen« Ausschluss von Techniken und Artefakten erst hervorgebracht wurde. Bruno Latour (2001) hat verdeutlicht, dass die Soziologie ihre Inthronisierung »des Menschen« und »des Sozialen« im 19. Jahrhundert nur unter Ausblendung der Objekte vornehmen konnte: Mit der strikten Unterscheidung von Menschen und Dingen wird die Welt der Artefakte als eine spezifische, nicht-menschliche Welt konstituiert. Die Soziologie diagnostiziert – wie andere Humanwissenschaften auch –, dass die Dinge, obwohl sie einst vom Menschen geschaffen wurden, sich verselbständigen und gegen den Menschen richten. Sie erklärt es sich deshalb zum Ziel, die Menschen von der Übermacht der Dinge zu befreien; als »Theorie reiner Sozialwelt« (Eßbach 2001: 123) sind ihre Grundbegriffe von anti-technischen Ressentiments affiziert. In der Folge tauchen Artefakte in der Soziologie semantisch nur als negatives Gegenstück dessen auf, was man als menschlich definiert; »der Mensch« soll das Zentrum der Forschung bilden. »Das Vergessen der Artefakte (im Sinne der Dinge) hat ein anderes Artefakt erzeugt (im Sinne der Illusion); eine Gesellschaft, die man durch das Soziale zusammenhalten muss.« (Latour 2001: 245)

Die Reflexion über den Stellenwert der Technik für die Medien und über den Stellenwert der technischen Medien für die Gesellschaft bleibt dieser Dichotomie verpflichtet,

»[...] weil sie keine Konzeption von Objekten hat, es sei denn die von den alternativen »harten« Wissenschaften beigebrachte. Diese Objekte sind dann so stark, dass sie die Gesellschaft schlicht und einfach determinieren, wodurch diese wiederum schwach und immateriell wird.« (Latour 1998: 75)

In dieser Perspektive müsste man jede vorwegnehmende Zuschreibung an die Apparate, Geräte und Techniken, zumal jede Zuschreibung, die sie in Opposition zu »der Gesellschaft« oder den sozialen und symbolischen Praktiken setzt, unterlassen, um überhaupt den Stellenwert der Techniken in den unterschiedlichen medialen Konstellation zu erfassen.

Inwiefern dies eine methodologisch realisierbare Perspektive ist, kann hier nicht eingehend diskutiert werden; abschließend sollen aber zwei Begriffe skizziert werden, die einen anderen Blick auf das Verhältnis von Technik-Medien-Gesellschaft anregen können: Die Konzepte »Abdruck« und »Netzwerk« sollen dabei über die mit ihnen bezeichneten medientechnischen Phänomene hinaus modellhaft und durchaus auch metaphorisch produktiv gemacht werden.

Abdruck und Netzwerk

Die »Prägung«, mit der beispielsweise Münzen hergestellt werden, erscheint auf den ersten Blick nochmals eine medientechnische Steigerung im Vergleich zum Verfahren (und zur Metapher) der »Einschreibung« darzustellen:⁶ Ein Zeichen, ein Bild, eine Form werden nicht nur in eine dauerhafte materielle Form überführt (wie wenn Hieroglyphen in Stein gemeißelt werden); sie können darüber hinaus in identischer Form vervielfältigt werden: die technische Reproduktion.

Führt man die »Prägung« allerdings mit dem umfassenderen Konzept des »Abdrucks« zusammen, so ergibt sich eine entscheidende Verschiebung gegenüber der Vorstellung einer »Einschreibung«. Mit dem Abdruck verbinden sich, wie Georges Didi-Huberman im Detail rekonstruiert⁷, eine Reihe von Ambivalenzen. Zunächst und am deutlichsten die Ambivalenz zwischen Negativ und Positiv, die der Vorstellung eines bloßen Einschreibens, einer identischen Reproduktion zuwider läuft. Außerdem ist die Sichtbarkeit des Abdrucks zum einen Folge einer unmittelbaren Berührung, eines direkten Kontakts, zum anderen aber wird die Form nur sichtbar, wenn das, was sich abgedrückt hat, abwesend ist und erst mit dieser Abwesenheit »eine formgebende Kraft« (Didi-Huberman 1999: 32) entfaltet. Die damit gegebene »Vereinigung einer Nähe und einer Ferne« (46), einer unmittelbaren Wandlung einer Negativs in ein Positiv durch Berührung, unterlaufen die gängigen Unterscheidungen von Präsenz vs. Repräsentation, von Realismus vs. Schematismus (25f.).

Als Modell für eine technische Prägung der Massenmedien und einer medientechnischen Prägung der Gesellschaft, scheint mir dies eine modifizierte Perspektive auf die Materialitäten, ihre Verhärtungen und Verbindlichkeiten zu eröffnen, weil diesen somit eine zwar konstitutive, aber in ihren Effekten eben ambivalente Rolle zukommt: Gerade *weil* es Materialitäten sind, können sie sich nicht eins zu eins in etwas anderes – in Gesellschaft, in Wahrnehmung etc. – umsetzen (sondern etwa nur durch Transformation, durch Abwesenheit).

⁶ Das Modell der »Einschreibung« ist weit über die hier referierten Thesen von Winkler und Schröter hinaus in Medientheorie und Techniksoziologie verbreitet; so formuliert etwa Hackett bzgl. des Fernsehens, dass »sich die Gesellschaft mit ihren Normen und Bedingungen in die Bilder selbst einschreibt« (Hackett 1992: 25).

⁷ Bei Didi-Huberman wird, was hier nicht ausführlich diskutiert werden kann, der Abdruck gegen die traditionelle hierarchisierende Unterscheidung von (künstlerischer) »imitazione« und (nur handwerklicher) Reproduktion als Paradigma und »Ursprung« aller Bildhaftigkeit ins Feld geführt.

Eine weitere Ambivalenz des Abdrucks besteht zudem darin, dass er zwar die resultierende Form determiniert, dass aber gerade deshalb das Resultat unbestimmt ist. Die Geste des Abdrucks und das Material, in dem der Abdruck Spuren hinterlässt, sind gleichermaßen beteiligt an dem Ergebnis; das macht die Produktivität des Abdrucks entscheidend aus. Didi-Huberman betrachtet den Abdruck deshalb als das »Experiment einer Beziehung« (ebd.: 18): »Einen Abdruck machen heißt folglich, eine technische Hypothese aufstellen, um zu sehen, was sich daraus ergibt. Das Resultat ist voller Überraschungen, übertroffener Erwartungen und sich plötzlich öffnender Horizonte.« (ebd.: 17)

Der Abdruck mag nämlich auf den ersten Blick wie eine punktuelle, determinierende Berührung erscheinen; tatsächlich ist er aber abhängig von einer komplexen und voraussetzungsvollen Operationskette, in die etwa die Sammlung von Formen und ihre Schematisierung ebenso ein- geht wie das Trägermaterial und dessen Zirkulationspotenzial. Einen Abdruck erzeugen heißt somit auch, »ein Netz von materiellen Beziehungen zu erzeugen, aus denen ein konkretes Objekt hervorgeht« (17).

Erst in diesem Netzwerk heterogener Verfahren und Elemente erhalten bestimmte Teilvorgänge eine spezifische ›Stabilität‹ und ›Wirksamkeit‹. Hier trifft sich Didi-Hubermans Modell des Abdrucks mit den The- sen der Actor-Network-Theorie, die ebenfalls die Vorstellung von »relational materiality« (Law 1999: 4) stützt. Eine Analyse von Assoziationen (seien es ›Gesellschaften‹, seien es technische Gerätschaften) sollte es demzufolge immer vermeiden, schon vor der Rekonstruktion des Netz- werks und der mit ihm gegebenen ›Aktanten‹ einzelnen Elementen mehr oder weniger Determinationskraft, mehr oder weniger Stabilität zuzu- sprechen. Zudem werden, wie oben schon angedeutet, die Prozesse im Netzwerk als ›Übersetzungen‹ verstanden, das heißt als Prozesse, die notwendigerweise aus Ähnlichkeiten *und* Differenzen bestehen (ebd.: 6). Die Konsequenz dieses Modells, das kann hier nur angedeutet werden, ist allerdings auch, dass ›das Soziale‹ und ›die Gesellschaft‹ nicht mehr als Bereiche je eigener ›Logik‹ verstanden (und deshalb der Technik als Einwirkungsfläche gegenüber gestellt) werden können.

Gerade für die Frage nach der medientechnischen Seite gesellschaft- licher Konstitutionsprozesse scheinen mir ein solch offenes Modell von Prägung/Abdruck und ein derart umfassendes Modell von Netzwerken einen relevanten Bezugspunkt darzustellen. Technik gibt es nur als Technik plus X, als Technik, die dadurch Gesellschaft *prägt*, dass sie immer unwägbare Knotenpunkte, Übersetzungen, Berührungen zu ande- ren Prozessen eingeht, die die Technik als etwas sichtbar werden lassen, das Abdrücke hinterlässt.

Literatur

- Bühl, Achim (1997): Die virtuelle Gesellschaft: Ökonomie, Kultur und Politik im Zeichen des Cyberspace. Opladen: Westdt. Verlag.
- Callon, Michel (1991): »Techno-Economic Networks and Irreversibility«, in: John Law (Hg.), A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination, London/New York: Routledge, S. 132-161.
- Didi-Huberman, Georges (1999): Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln: DuMont.
- Elsaesser, Thomas (1998): »Digital Cinema: Delivery, Event, Time«, in: ders./Kay Hoffmann (Hg.), Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age, Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, S. 201-222.
- Eßbach, Wolfgang (2001): »Antitechnische und antiästhetische Haltungen in der soziologischen Theorie«, in: Andreas Lösch et al. (Hg.), Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern, Heidelberg: Synchron, S.123-136.
- Hickethier, Knut (1992): »Überlegungen zur Konstruktion einer Fernsehtheorie«, in: ders./Irmela Schneider (Hg.), Fernsehtheorien. Dokumentationen der GFF-Tagung 1990, Berlin: Sigma, S.15-27.
- Hickethier, Knut (2003): Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Innis, Harold A. (1997): Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte (hg. und eingeleitet von Karlheinz Barck), Wien/New York: Springer
- Latour, Bruno (1998): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Latour, Bruno (2001): »Eine Soziologie ohne Objekt. Anmerkungen zur Interobjektivität«. Berliner Journal für Soziologie, Jg. 11, H. 2, S. 237-252.
- Law, John (1999) After ANT: Complexity, Naming and Topology, in: John Law/John Hassard (Hg.), Actor Network Theory and After. Oxford/Cambridge: Blackwell, S.1-14.
- Leschke, Rainer (2003): Einführung in die Medientheorie, München: Fink (UTB).
- Lessing, Gotthold Ephraim (1980 [1766]): Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie, Stuttgart: Reclam.
- Manovich, Lev (1999): Cinema by Numbers. http://www.manovich.net/docs/cinema_by_numbers.doc (1.3.2002).

- Manovich, Lev (2001): *The Language of New Media*, Cambridge, MA: MIT Press.
- McLuhan, Marshall (1970[1964]): *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Mersch, Dieter (2002): *Kunst und Medium. Zwei Vorlesungen*, Kiel: Muthesius-Hochschule.
- Mersch, Dieter (2006): *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Ruchatz, Jens (2002): »Konkurrenzen – Vergleiche. Die diskursive Konstruktion des Felds der Medien«, in: Irmela Schneider/Peter M. Spangenberg (Hg.), *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Band 1, Opladen: Westdt. Verlag, S. 137-153.
- Schmitz, Norbert (2001): »Medialität als ästhetische Strategie der Moderne. Zur Diskursgeschichte der Medienkunst«, in: Peter Gendolla/Norbert M. Schmitz/Irmela Schneider/Peter M. Spangenberg (Hg.), *Formen interaktiver Medienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 95-139.
- Schröter, Jens (2004): *Das Netz und die virtuelle Realität. Zur Selbstprogrammierung der Gesellschaft durch die universelle Maschine*, Bielfeld: transcript.
- Wehner, Josef (1997): *Das Ende der Massenkultur? Visionen und Wirklichkeit der neuen Medien*. Frankfurt/New York: Campus.
- Williams, Raymond (1990[1975]): *Television. Technology and Cultural Form*. London/New York: Routledge.
- Winkler, Hartmut (1991): *Der filmische Raum und der Zuschauer. »Apparatus« – Semantik – »Ideology«*, Heidelberg: Winter.
- Winkler, Hartmut (1999): »Jenseits der Medien. Über den Charme der stummen Praxen und einen verdeckten Wahrheitsdiskurs«, in: Eike Hebecker et. al. (Hg.), *Neue Medienumwelten – Zwischen Regulierungsprozessen und alltäglicher Aneignung*. Frankfurt./New York: Campus, S. 44-61.
- Winkler, Hartmut (2000): »Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus »anthropologische« Mediengeschichtsschreibung«, in: Heinz B. Heller et. al. (Hg.), *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg: Schüren, S. 9-22.
- Winkler, Hartmut (2004) *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

DIE ERFINDUNG DER BILDERFLUT

Raffael und seine Kupferstecherwerkstatt

CORINNA HÖPER

Die eigentliche Geburtsstunde unserer heutigen Bilderflut liegt weit zurück, denn nicht nur der Buch- sondern vor allem der Bildruck hat die Welt seit dem 15. Jahrhundert radikal verändert. Vor allem die sogenannte Reproduktionsgrafik, d.h. die Wiedergabe von Gemälden, hauptsächlich im Kupferstich, war dabei über die Jahrhunderte wegweisend und ist doch heute fast vergessen. Selbst von der Kunstgeschichte wird sie immer noch unterbewertet, sowohl was ihre »Kunst« angeht, als auch ihre »Geschichte«, d.h. den gesellschaftlichen Prozess, den sie ausgelöst und dessen Entwicklung sie über lange Zeit begleitet hat.¹ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, d.h. bis zur Erfindung der Fotografie, war die Reproduktionsgrafik die einzige Möglichkeit, Kunstwerke in Abbildungen zu vervielfältigen. Speziell Raffael hatte zu Beginn des 16. Jahrhunderts an der Einführung und Verbreitung dieser durchaus europäisch orientierten Bildvermittlung einen ganz entscheidenden Anteil.

Grundsätzliche Voraussetzung für die neue Art der Bildvermittlung war die Erfindung des Holzschnitts (in Weiterentwicklung des Buchdrucks) und bald darauf des leichter und schneller zu handhabenden Kupferstichs (der aus der Metallpunzierung hervorging) in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Seit dem 16. Jahrhundert wurde speziell die Reproduktionsgrafik zur wichtigsten Quelle kultureller Information: Sie vermittelte eine umfassende Enzyklopädie der Welt der Kunst an allen Orten und in allen Bevölkerungsschichten. Erst mit Beginn des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit, der Fotografie um die Mitte des 19.

¹ Der Beitrag fußt weitgehend auf Höper/Brückle/Felbinger (2001). Zum Anteil der Reproduktionsgrafik am gesamten Schaffen aller Grafiker vgl. Ivins jr. (1943: 146): »The reproductive Print makers ... were at least ninety-nine percent of all print makers [...]«.

Jahrhunderts, begann ihr Untergang; ihr wichtigstes Medium, der Kupferstich, wird heute an kaum einer Akademie noch gelehrt.²

Die in großer Zahl erhaltenen Werke, die nicht zuletzt auch der Institution »Kupferstichkabinet« ihren Namen gegeben haben, werden als Massenproduktion gering geschätzt, wozu auch der unglückliche Gattungsbegriff »Reproduktionsgrafik« nicht gerade hilfreich beiträgt. Trotz zahlreicher Vorschläge hat die Kunstgeschichte jedoch noch immer keinen anderen adäquaten gefunden, der zwischen »übersetzender Grafik« (»stampa di traduzione«) und »Interpretationsgrafik« anzusiedeln wäre.³

Dennoch sollte nie vergessen werden, dass die Wurzeln unserer derzeitigen Bilderflut mit technischen Reproduktionsmöglichkeiten letztlich in der »medialen Revolution des 15. Jahrhunderts« liegen, als zum ersten Mal Bilder nicht mehr nur in Kirchen und Palästen von wenigen zu sehen waren, sondern in großer Zahl in die Häuser flatterten und das Sammeln von Kunst sowie der Kunstgenuss vielen offen stand, ohnangesicht von Beruf, Stand, Herkunft oder sozialem Rang.⁴

Reproduktionsgrafik bedeutet die »Vermenschlichung« des Bildes vom Gegenstand des Kults und Glaubens, der Verehrung, Repräsentation und Illusion hin zu einem des privaten Lebens mit der Möglichkeit einer vom Aufbewahrungsort unabhängigen, allein vom Individuum zu bestimmenden Rezeption. Anhand dieser Blätter wurde über Kunst diskutiert, entstanden Kunstkritik und Kunstgeschichte, die wiederum Voraussetzung waren für die Erfindung von Museen und ihrer Katalog, d.h. der institutionellen Vermittlung von Kunst. Reproduktionsgrafik war daher die »Schule des Sehens« schlechthin.⁵

² Zur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in größeren Teilen Europas geführten Diskussion, welches Reproduktionsverfahren das bessere sei, Kupferstich oder Fotografie, vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 107-111) sowie Renié (1998: 41-53), Peters (2000: 3-32) und Heß (2001: 137-144).

³ Man denke auch an Negativ-Begriffe wie »holzschnittartig« oder »abgekupfert«, die aus der Grafik herrühren, oder gar den ironisch-drohenden, im Volksmund immer noch üblichen Spruch »Mein lieber Freund und Kupferstecher!«. Zu den verschiedenen Benennungsversuchen siehe Höper/Brückle/Felbinger (2001: 73, 112 Anm. 1, 115 Anm. 101-106).

⁴ Vgl. den Ausspruch des Grafen d'Alton, eines Zeitgenossen von Goethe: »Bei Kupferstichen kann ich sagen: was ich Gutes habe, hat kein Monarch besser – was wohl niemand von Gemälden sagen kann«; vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 75, 115 Anm. 117).

⁵ Noch 1873 forderte der Ordinarius für Kunstgeschichte Gottfried Kinkel auf dem ersten internationalen Kunsthistorikerkongress für die Universitäten, die Kunstgeschichte lehren, jeweils eine eigene Kupferstichsammlung anzulegen, und im Seminarraum der Berliner Universität hatte Hermann Grimm die Reproduktionsstiche von Giovanni Volpato nach Raffaels Fres-

Die Kunstgeschichte selbst beschäftigte sich in Gestalt ihres ersten prominenten Vertreters, Giorgio Vasari, erstmals mit der Druckgrafik am Beispiel Raffaels. In der ersten Edition seiner »Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori« von 1550 werden die Kupferstecher um Raffael nur am Rande in dessen Lebensbeschreibung erwähnt, in der zweiten Ausgabe von 1568 widmete Vasari jedoch erstmals einem Kupferstecher, Marcantonio Raimondi, ein eigenes Kapitel, das er zudem nutzte, eine allererste Geschichte der Druckgrafik überhaupt zu schreiben, in der nicht nur italienische Künstler, sondern auch Martin Schongauer, Albrecht Dürer und Lucas von Leyden berücksichtigt wurden. Zudem definierte er dort den Nutzen der Grafik als Kommunikationsmittel, auch unabhängig von ihrer Qualität:

»Mit dem Kupferstich haben sich viele andere befasst, die zwar nicht solche Vollkommenheit besessen, aber nichts desto weniger mit ihren Mühen der Menschheit genützt haben; sie haben viele Bilder und Werke ausgezeichneter Maler ans Licht gebracht und die Möglichkeit, die verschiedenen Erfindungen und Manieren der Maler zu sehen, denen verschafft, die sich nicht an jene Plätze begeben können, wo ihre Hauptwerke sind.« (Vasari 1998, Bd. 5: 426, 430).

Reproduktionsgrafik ist nie Kopie oder Replik eines Originals, sondern übersetzt, in der interpretierenden Person des individuellen Kupferstechers sowie unter dem Einfluss des jeweiligen Zeitstils, dem letzterer verpflichtet ist, das Original in ein anderes Medium. Die Unterschiede entstehen durch:

- die Übertragung in andere Maßverhältnisse: fast ausschließlich kleiner als das Original,
- die Reduktion der Farbwerte auf alle erdenklichen Nuancen zwischen Schwarz (Druckfarbe) und Weiß (Papier),
- den Wechsel des Bildträgers: von Holz, Leinwand oder Mauer zum leichter zu handhabenden Papier,
- die Technik: von gemalter Fläche zur gedruckten Linie.

Die Reproduktionsgrafik bewegt sich somit zwischen Übersetzung und Interpretation des Originals und erhält dadurch einen eigenen ästhetischen und künstlerischen Stellenwert. Sie ist ein selbständiges Werk, in dem Kunst aus Kunst entsteht.

ken im Vatikan an den Wänden aufgehängt »als dauernde ästhetische Norm«; vgl. Stalla (2001: 37, 40-41).

Die Annäherung an das Kunstwerk ist in der Reproduktionsgrafik direkter: In Abwesenheit von Farbe wird der Betrachter weniger emotional als vielmehr intellektuell gefordert. Im Kupferstich kann er wie in einem Buch lesen, erhält Informationen und beginnt den eigentlichen Dialog mit dem Werk. Dabei steht – als neue Form der Bildlektüre – die Kommunikation der Idee des Kunstwerks im Vordergrund, die Grafiken übernehmen die Rolle von Botschaftern. Dem Betrachter öffnet sich somit ein doppeltes Fenster der Erkenntnis: Er sieht nicht nur die Erfindung des Malers, sondern zugleich deren Interpretation durch den Kupferstecher und erlebt eine durch die Grafik in Gang gesetzte Freiheit im Umgang mit der Kunst.

Dürer, Raffael und Raimondi

Obleich die Mobilität in früheren Jahrhunderten mit der unsrigen nicht zu vergleichen ist, so kannten sich die Künstler doch seit dem späteren 15. Jahrhundert untereinander zumindest durch ihre Werke auf Papier, d.h. Zeichnungen und Grafik. Albrecht Dürer (1471-1528) beispielsweise, der zwar Oberitalien bereist hatte aber nie bis Rom und zu Raffael persönlich gekommen war, schickte seinem Malerkollegen etliche seiner Holz- und Kupferstiche, die dieser in der Werkstatt aufhängte. Raffael wiederum bedankte sich mit Zeichnungen, darunter einer mit »Zwei Aktfiguren«, auf der Dürer 1515 notierte, dass Raffael sie ihm geschickt habe.⁶ Auch war es Dürer, der Raffael schließlich auf die Idee brachte, seine Werke in der Grafik zu vervielfältigen:

»Da Raffael hierbei gesehen hatte, wie Albrecht Dürer bei seinen Kupferstichen zu Werke ging, so wünschte er ebenfalls zu zeigen was er in dieser Kunst vermöge, deshalb ließ er den Marco Antonio aus Bologna vielfältige Übungen in dieser Kunst anstellen, und da sie demselben trefflich gelangen, ließ er ihn seine ersten Sachen drucken.« (Vasari 1998, Bd. 4: 354).

Dies war die Geburtsstunde einer der fruchtbarsten und erfolgreichsten Künstlergemeinschaften, die es je gegeben hat. Sie bot, in diesem Aus-

⁶ Lodovico Dolce berichtet 1557, dass Raffael die Stiche aufhängte und lobte; vgl. Quednau (1983: 130 Anm. 12). Zur Zeichnung Raffaels in Dürers Besitz vgl. Kaplan (1974: 50-58); Nesselrath (1993: 376-389). Zur raschen Verbreitung von Stichen auch über die Landesgrenzen hinaus vgl. Huber (1997/98: 22f.). Vasari berichtet über Stiche »fatta da Martino [d.i. Martin Schongauer] e da Alberto Duro«, die bereits Ende der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts in Florenz eingetroffen sind, vgl. Gramaccini (2003: S. 21, 28 Anm. 56).

maß, zum ersten Mal die Chance der Vervielfältigung von Ideen eines Künstlers, Raffael, durch einen Kupferstecher, Marcantonio Raimondi (um 1475/80-1528).⁷

Zwar hatte auch Dürer Werkstattmitarbeiter, doch lag die Hauptlast der künstlerischen Herstellung seiner Holzschnitte und Kupferstiche bei ihm selbst. Raffael hingegen hat nie einen Grabstichel in die Hand genommen, sondern allein die Ideen geliefert, die sein Unternehmen dann praktisch und mit einer gewissen künstlerischen Freiheit umsetzte.

Raffael, seit 1508 in Rom, arbeitete zur Zeit der Gründung der Kupferstecherwerkstatt bereits an der Ausmalung der Stanzen im Vatikan. Raimondi stieß 1510 dazu. Zu diesem Zeitpunkt war er kein unbekannter mehr und hatte bereits eine glanzvolle Karriere hinter sich.⁸ Raimondis Geburtsdatum ist ungewiss, vermutlich kam er 1475/80 in Argini bei Bologna zur Welt und wurde Schüler des Goldschmieds und Malers Francesco Francia. 1506 ist er in Venedig anzutreffen, wo er erstmals Holzschnitte von Albrecht Dürer sah und kaufte, wie Vasari berichtet:

»[...] so vertat er in diesen Blättern fast alles Geld, was er von Bologna mitgenommen [...] Und da Marcantonio sah, wieviel Ehre und Vorteil derjenige wohl erwerben konnte, der eine solche Kunst in Italien ausübte, faßte er den Beschluß, sich derselben mit aller gebührenden Genauigkeit und Sorgfalt zu widmen; so begann er, Dürers Holzschnitte zu reproduzieren [...] Diese genossen wegen ihrer Neuartigkeit und Schönheit ein derartiges Ansehen, daß jeder versuchte, sie zu erwerben. Nachdem er sie also in Kupfer gestochen hatte, mit breiten Linien, dem Holz entsprechend, in das Dürer geschnitten hatte [...] und auch dessen Markenzeichen gemacht hatte, also [...] AD, reüssierte es derart, daß seine Arbeiten von der Hand Dürers gehalten und als dessen Originale verkauft und gekauft wurden, da niemand wußte, daß sie von Marcantonio gemacht worden waren [...] Darüber erboste sich Dürer derart, daß er nach Venedig kam, sich an die Signoria wandte und Marcantonio anzeigte; ihm wurde aber nur gewährt, daß Marcantonio nicht mehr den Namen noch das Monogramm des oben genannten Dürer in seinen Werken verwenden sollte.« (Vasari 1998, Bd. 5: 405-406).

⁷ Zum Vorläufer auf diesem Gebiet, Andrea Mantegna, der die Reproduktion seiner Zeichnungen bereits in kleinerem Maße betrieben hatte sowie zur Frage, inwieweit er selbst als Stecher tätig war, vgl. Boorsch (1992: 58f.); Landau (1992: 44-54); Christiansen (1993: 604-612); Wright (1998: 72-90); Gramaccini (2003: 23-25).

⁸ Für eine Bibliographie zu Raimondi vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 112 Anm. 7) sowie Pon 2004.

Ob Dürer, der 1506 zum zweiten Mal nach Venedig reiste, wirklich wegen der Kopien kam oder ob er diese erst in Italien bemerkt hat, bleibt fraglich. In jedem Falle erreichte er vor dem venezianischen Rat zwar kein Privileg zum Schutz seiner Drucke, sondern nur eine Art Vergleich: Raimondi durfte weiter kopieren, das Dürer-Monogramm jedoch nicht mehr verwenden, d.h. die Signatur schützte zwar das Produkt, nicht aber das geistige Eigentum.⁹



Abb. 1: Albrecht Dürer »Geburt Mariae«, Holzschnitt um 1503

Raimondis Dürer-Kopien (vgl. Abb. 1-2) sind nicht als bewusste Straftat, sondern eher als Reaktion auf den Markt zu verstehen. Dürer-Drucke waren in Italien gefragt, standen aber nie ausreichend zur Verfügung und

⁹ Zu eventuellen Irrtümern in Vasaris Bericht vgl. Gramaccini (2003: 21-22), der vermutet, dass Dürer gemeinsam mit Raimondi eine italienische Ausgabe des »Marienlebens« auf den Markt brachte: Erst als Raimondi sich mit Raffael zusammentat, soll Dürer die Verwendung des Monogramms untersagt haben. Vgl. dazu einen Brief Dürers von 1506, in dem er beklagt, dass italienische Künstler seine Werke kopierten; Panofsky (1955: 109). Zu Dürer-Kopien seit 1494 vgl. Pon (2004: 39) sowie Held (1975); Strieder (1978); Gillis (2000/01: 84-95). Vgl. auch das Ratsprotokoll der Stadt Nürnberg vom 2.1.1512, laut dem ein Grafikhändler in Nürnberg keine Dürer-Kopien mehr verkaufen durfte; Pon (2004, 140, 197 Anm. 17) sowie allgemein Borea (1989/90: 22); Loewenstein (2002).

waren sehr teuer. Raimondis »Dürers« waren auch nach seinem Tod so populär, dass sie, da sich die Kupferplatten erhalten hatten, bis ins 19. Jahrhundert nachgedruckt wurden.¹⁰



Abb. 2: Marcantonio Raimondi »Geburt Mariae«, Kupferstich um 1506

Dürer wiederum schützte sich nach seiner negativen Erfahrung 1511 bei der Buchausgabe seines »Marienlebens« mit einem Nachdruckverbot:

»Wehe dir, Betrüger und Dieb von fremder Arbeitsleistung und Einfällen, laß es dir nicht einfallen, deine dreisten Hände an diese Werke anzulegen! Denn laß dir sagen, daß uns das Privileg durch den ruhmreichsten Kaiser des hl. römischen Reichs, Maximilian, erteilt ist, daß niemand in Nachschnitten diese Bilder drucken oder gedruckt innerhalb des Reichsgebiets verkaufen darf. Solltest du aber in Mißachtung oder aus verbrecherischer Habgier zuwiderhandeln, sei versichert, daß du nach Konfiskation deines Besitzes mit der schärfsten Strafe rechnen mußt.« (Schoch/Mende/Scherbaum Bd. 2, 2002: 220, 223 Anm. 48).

¹⁰ Der Clairobscur-Holzschneider Ugo da Carpi ließ 1516 »seine« Erfindung des Farbholzschnitts in Venedig als Privileg anmelden, obgleich es Vorläufer dieser Technik bereits in Deutschland gab; allerdings war er der erste, der sie in Italien anwendete; vgl. Dreyer (1972: 283-284, 300 Anm. 6); Pon (2004: 73-77); Matile (1998: 15). Zum Holzschnitt Dürers »Geburt Mariae« TIB (1980, Bd. 10: 175); Schoch/Mende/Scherbaum (2002, Bd. 2: Nr. 170); zur Kopie Raimondis TIB (1978, Bd. 27: 310).

Raffael und seine Kupferstecherwerkstatt

Die Idee Raffaels, seine oft hinter verschlossenen Türen verborgenen malerischen Werke im Entwurf, d.h. nach seinen Zeichnungen, zu vervielfältigen, ja auch Erfindungen ausschließlich für die Verbreitung im Kupferstich zu erstellen,¹¹ ging Hand in Hand mit Raimondis an Dürer geschulter meisterhafter Stichtechnik. Auch die neue Hochschätzung der Zeichnung in der Renaissance als eigenständiges Kunstwerk, die es wert ist, erhalten und vervielfältigt zu werden, trug dieser Rechnung. Schon bald nach der Gründung der Kupferstecherwerkstatt 1510 gesellten sich, der großen Nachfrage nach den Blättern wegen, weitere Kupferstecher dazu, allen voran Agostino Veneziano aus Venedig (um 1490 bis um 1540), Marco Dente aus Ravenna (um 1493-1527) sowie der Clair-obscur-Holzschneider Ugo da Carpi (um 1480-1532).

Die Präsenz dieser Kupferstecher-Werkstatt neben dem großen Maler-Atelier zeigt, dass Raffael hier offenbar eine Marktlücke entdeckt hatte, die nun mit dem Propagandamittel Grafik gefüllt werden konnte. Dabei steht sein Name auf den Stichen nicht allein stellvertretend für seine Person, sondern vor allem für sein künstlerisches Unternehmen – heute würde man wohl vom »Label« Raffael sprechen. Doch auch die Kupferstecher kamen in diesem Betrieb nicht zu kurz. Raimondi führte eine Neuerung in die Druckgrafik ein, indem er erstmals die Signatur aufteilte zwischen dem Erfinder der Komposition, Raffael (»invenit«), und dem ausführenden Kupferstecher (»fecit«). Damit wurde er dem Anspruch der Kupferstecher gerecht, am gemeinsamen Werk gleichwertig beteiligt gewesen zu sein. Und obgleich die Werkstatt als Gemeinschaft für die »Raffael-Grafik« auftrat, signierten die verschiedenen Stecher den größten Anteil der Blätter jeweils mit ihrem eigenen Namen oder Signet.

Zur perfekten Organisation der Werkstatt, in der wohl mindestens acht bis zehn Kupferstecher tätig waren, gehörte auch eine Art »supervisor«, der den Druck beaufsichtigte und gewissermaßen die Funktion des Verlegers übernahm, die bis dahin noch unbekannt in der Geschichte des Bilddrucks war. Auch hier fand Raffael in Bavario de' Carocci, genannt Baviera, die ideale Person. Baviera, über den kaum etwas bekannt ist,

¹¹ Zur Trennung der Begrifflichkeit zwischen »Raffael-Grafik«, d.h. ausschließlich nach Zeichnungen geschaffenen Stichen, sowie der eigentlichen, erst ab 1530 anzusetzenden Reproduktionsgrafik nach Gemälden vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 41, 73, 114 Anm. 94) sowie Landau/Parshall (1994: 162). Vgl. dagegen Bury (2001: 10) sowie Gramaccini/Meier (2003: 11), die eine prinzipielle Unterscheidung zwischen »Künstlergrafik« und »Reproduktionsgrafik« im 16. Jahrhundert ablehnen.

stammte aus Parma oder Bologna, Geburts- und Todesdatum sind nicht überliefert. Er hatte nicht nur den technischen Vorgang des Druckens unter sich, sondern war, nach Raffaels Tod 1520, der Besitzer der Platten und damit sicherlich auch später noch erheblich am Umsatz beteiligt.¹² Wie schon bei Dürer war auch die »Raffael-Grafik« keine Auftragskunst, sondern auf die Bedürfnisse des Marktes hin ausgerichtet.¹³

Das Zusammenspiel zwischen dem Ideenlieferer Raffael, den ausführenden Kupferstechern, die – wie noch gezeigt werden wird – ein hohes Maß an künstlerischer Freiheit bei der Umsetzung hatten, sowie dem Organisator, Drucker und Verleger war eine Art »manufakturmäßige Arbeitsteilung«. Hätte Raffael seine Kupferstiche, ähnlich wie etliche seiner Zeitgenossen, von der ersten Zeichnung über die Kupferplatte bis zum Druck allein produziert, wäre es nie zu dieser immensen Anzahl und Vielfalt seiner druckgraphischen Werke gekommen, mithin die Idee einer massenhaften Verbreitung seiner künstlerischen Intentionen nie in die Tat umgesetzt worden.

»Ein Handwerker, der die verschiedenen Teilprozesse in der Produktion eines Machwerks nacheinander ausführt, muß bald den Platz, bald die Instrumente wechseln. Der Übergang von einer Operation zur andren unterbricht den Fluß seiner Arbeit und bildet gewissermaßen Poren in seinem Arbeitstag. Diese Poren verdichten sich, sobald er den ganzen Tag eine und die dieselbe Operation kontinuierlich verrichtet, oder sie verschwindet in dem Maße, wie der Wechsel seiner Operation abnimmt.« (Marx 1968: 360-361).

Erst die Rationalisierung im Produktionsprozess, mit der diese Übergänge von einer Tätigkeit zur anderen eingespart werden, d.h. erst die Arbeitsteilung zwischen Zeichner, Stecher und Drucker in einer Interessengemeinschaft von gleichwertigen Spezialisten bzw. Partnern, trug nicht nur zur Qualitätssteigerung des gemeinsamen Produktes, sondern auch zu dessen Vielfalt in inhaltlicher und kompositorischer Sicht sowie zu den hohen Auflagenzahlen bei. Im Marxschen Sinne wird dabei jeder einzelne Künstler, der auf eine Teiltätigkeit im gemeinsamen Arbeitspro-

¹² Zur Bibliographie zu Veneziano, Dente und da Carpi vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 113 Anm. 31). Zu Baviera vgl. Pon (2004: 69-72), die vermutet, dass das leere Täfelchen, mit dem etliche Stiche Raimondis und anderer Kupferstecher signiert sind, die Signatur von Baviera als Verleger ist. Auch Dürer hatte den Vertrieb seiner Grafiken zwar zunächst selbst getätigt, gab ihn dann aber in professionelle Hände, so 1497 einem Konrad Schnitzer und 1500 einem Jakob Arnold; vgl. Schultheiss (1969: 79); Anzelewsky (1980: 61, 257 Anm. 90-91).

¹³ Vgl. dagegen Gramaccini (2003: 23), der bei Raffael ein idealistisches, aber kein merkantiles Konzept sieht.

zess spezialisiert ist, zum »Virtuosen« dieser speziellen Tätigkeit. Hierin liegt auch der Grund, dass Raffael nicht unbekannt, sondern durchaus bereits etablierte Kupferstecher wie Raimondi, Dente und Veneziano in seine Werkstatt zog.¹⁴

»Indem man das Machwerk in mehrere verschiedene Operationen teilt, deren jede verschiedene Grade von Gewandtheit und Kraft erheischt, kann der Manufakturherr sich genau das jeder Operation entsprechende Quantum von Kraft und Gewandtheit verschaffen. Wäre dagegen das ganze Werk von einem Arbeiter zu verrichten, so müßte dasselbe Individuum genug Gewandtheit für die delikatesten und genug Kraft für die mühseligsten Operationen besitzen.« (Ch. Babbage, »On the Economy of Machinery and Manufactures«, London 1832, zit. n. Marx 1968: 369, Anm. 45).

Entscheidend aber bleibt die hohe Eigenständigkeit in der künstlerischen Ausführung durch die individuellen Kupferstecher, deren persönlicher Stil sowie deren Ideenreichtum in der Erweiterung und Ergänzung der Kompositionsvorgaben Raffaels stets sichtbar ist. Die herausragende Stellung Bavieras, sowohl in der Leitung und Koordination der Werkstatt, als auch in seiner Rolle als »Verleger« ist im damaligen Kupferstechergewerbe neu und wegweisend.

Dass durch Raffaels Idee, ein Grafik-Unternehmen einzurichten, das speziell für diesen Zweck entworfene Kompositionen verbreitete, nicht nur ein neuer Kunstzweig entstand, der die Bildvermittlung in den nachfolgenden Jahrhunderte prägen sollte, sondern auch die Institution des Verlegers in die Geschichte der druckgraphischen Kunst eingeführt wurde, gehört sicherlich zu seinen bedeutendsten Leistungen außerhalb seiner malerischen Tätigkeit.

Nachdem sich die Reproduktionsgrafik im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts etabliert hatte, arbeiteten Kupferstecher zunächst häufig in Werkstätten zusammen, ab der zweiten Jahrhunderthälfte vermehrt im Auftrag professioneller Verleger und Händler, oder gründeten ihre eigenen Verlage. Nach und nach wurden auch Bildtitel und belehrende Texte in den Stichen eingeführt und der Markt bestimmte nun die Wahl des Sujets, des Formats und der Auflagenhöhe. Die Adresse des Verlegers nimmt den obersten Stellenwert ein, das Weiterreichen von Kupferplatten von einem zum anderen Verleger wird stets mit der neuen Adresse dokumentiert, ohne Rücksicht auf ein eventuelles *copyright*.¹⁵

¹⁴ Zur manufakturmäßigen Arbeitsteilung vgl. Braverman (1985: 63-72); Marx (1968: 356-390). Zum »Babbage-Prinzip« besonders auch Braverman (1968: 70).

¹⁵ Vgl. Gramaccini/Meier (2003: 12-13).

Hauptaspekte der Reproduktionsgrafik

Einer der Hauptaspekte der Reproduktionsgrafik ist die *Interpretation* der Vorlage durch den Kupferstecher: Bereits kleine Manipulationen in der Wiedergabe konnten hierbei entscheidendes bewirken. In den beiden folgenden Beispielen schlichen sich etliche (durchaus auch gelenkte) Irrtümer in die Kunstgeschichte ein, die von den Kupferstechern selbst, aber auch von Autoren, die diese als Vorlage für Werkbeschreibungen benutzten, verursacht wurden. Auch hier war Giorgio Vasari der erste, als er Raffaels berühmtestes Fresko in der Stanza della Segnatura des Vatikans, das heute den Titel »Schule von Athen« trägt, d.h. eine Versammlung antiker Philosophen zeigt, deutete als »[...] Darstellung, wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie in Einklang bringen« und im folgenden von den Evangelisten, die das aufschreiben, was ihnen von Engeln gesagt wird, sowie schließlich explizit vom hl. Matthäus spricht. Um auf diese Interpretation zu kommen, bedurfte es nicht der Phantasie Vasaris, sondern ein kleiner Kupferstich war der Verursacher.

Auch nach Raffaels Tod 1520 produzierte die Kupferstecherwerkstatt, nun unter der Leitung von Baviera, weiter und Agostino Veneziano publizierte 1524 einen Stich, der die Gruppe um Pythagoras links unten im Fresko wiedergibt und offenbar auf eine Entwurfszeichnung Raffaels zurückgeht (Abb. 3; zum Fresko vgl. den Stich Abb. 5). Die Architekturkulisse erscheint etwas verändert (eine Säulenhalle sowie ein Rundbau, der an das Pantheon erinnert) ebenso die Gesichter, auch sind die Figuren stellenweise enger aneinander gerückt. Im Buch des Schreibenden und auf der Steintafel, die ein jüngerer Mann für ihn hält, ist eine längere Passage in griechischer Sprache aus dem Lukas-Evangelium zu finden. Veneziano sah in dieser Figur demnach Lukas und in den anderen die drei weiteren Evangelisten. Offenbar hatte das Fresko zu diesem Zeitpunkt noch keinen offiziellen Namen, so dass eine christliche Deutung zunächst durchaus möglich war. Vasari wiederum, rund 25 Jahre später, wollte oder konnte die griechischen Textstellen nicht Lukas zuordnen, sah aber einen schreibenden Evangelisten, dem ein Engel den Text vorgibt, d.h. Matthäus. Und da er zudem die gesamte Gruppe als Evangelisten stellvertretend für die Theologie identifizierte, kam er zu dem Schluss, dass es sich im Fresko um den Einklang zwischen Philosophie, Astrologie und Theologie handele, demnach eine christliche Sicht auf Raffaels Bild. Auf diesen Irrtum machte erst knapp 150 Jahre später Giovanni Bellori 1695 aufmerksam, der den Stich Venezianos beschreibt und die schreibende Figur nun als Pythagoras identifiziert, doch hatte er

wohl seinen Vasari wiederum nicht richtig gelesen, denn er spricht von Vasaris angeblicher Benennung des Evangelisten als Markus.¹⁶



Abb. 3: Agostino Veneziano »Vier Evangelisten (Gruppe mit Pythagoras)«, Kupferstich 1524

Die Umwidmung einer Figur aus der »Schule von Athen« in der Grafik ist kein Einzelfall. Auch der sogenannte »Alkibiades« erscheint seitenverkehrt in einem um 1524 entstandenen Stich Agostino Venezianos (Abb. 4) in biblischen Gewand: Als Einzelfigur, nicht mehr in Rüstung wie im Fresko, sondern nur mit einem Tuch bekleidet, isoliert neben einem Altar stehend und umgeben von Waffen sowie einem großen Helm ist er nun »David«, der nach seinem Sieg über Goliath ein Opfer darbringt. Offenbar war Vasari dieser Stich nicht bekannt – nicht auszudenken, wie seine Interpretation des Freskos sonst ausgefallen wäre.¹⁷

¹⁶ Vasari (1998, Bd. 4: 331, 332); Bellori (1821: 26); Höper/Brückle/Felbinger (2001: 62, 113 Anm. 58-60, Nr. F 2.3).

¹⁷ Höper/Brückle/Felbinger (2001: 62, Nr. F 2.4). Die Identifizierung mit »David« bisher nur bei Cumberland (1827: 240, Nr. 191). Da Goliaths Kopf und Davids Schleuder fehlen, glaubt Viljoen (2004: 244 Anm. 27) nicht an David. Vgl. auch den Chiaroscuro-Holzschnitt des Meisters YHS, in dem aus dem auf der Treppe lagernden »Diogenes« ein »Hl. Hieronymus« wird; TIB (1983, Bd. 48: 124).



Abb. 4: Agostino Veneziano »David (Alkibiades)«, Kupferstich um 1524

Beide Kupferstiche von Veneziano geben uns Rätsel auf, die bis heute nicht gelöst sind: Die Transformationen von Lukas in Matthäus und später in Markus sowie die Identifizierung mit dem Philosophen Pythagoras erst im 17. Jahrhundert, aber auch die Umdeutung des Alkibiades in David lassen die Frage aufkommen, ob Raffaels Komposition womöglich 150 Jahre lang nicht richtig gedeutet wurde und ihre Titelgebung und Interpretation zunächst ausschließlich durch die Grafik maßgeblich beeinflusst wurde. Interessanterweise sind beide Stiche Venezianos erst nach Raffaels Tod entstanden: Traute er sich nicht, die Umdeutungen noch zu Lebzeiten des Meisters in die Tat umzusetzen? Hatte bereits Raffael selbst die Umwandlung vorgenommen? Oder war es eine Marktstrategie Bavieras, da sich Blätter mit biblischen Motiven in dieser Zeit allemal besser verkauften? Liegt die Kunstgeschichte vielleicht mit der Identifizierung des Freskos als »Schule von Athen« immer noch falsch?

Merkwürdig bleibt, dass ausgerechnet in der Stanza della Segnatura, dem Studienzimmer des Papstes, in dem auch seine Bibliothek untergebracht war, inmitten aller in den übrigen Fresken versammelten Philosophen, Heiligen, Kirchenvätern u.a. ausgerechnet die Evangelisten fehlen, die nicht nur in einem Bildprogramm für den Papst unabdingbar sind, sondern zudem in der damaligen zeitgenössischen Literatur (etwa bei

Vigerio, Cortesi und Egidio da Viterbo) eine entscheidende Vermittlerrolle zwischen Antike und Christentum spielen. Sollte Vasari, der in diesem Fresko die Versöhnung zwischen Philosophie, Astrologie und Theologie sah, der Wahrheit doch näher gekommen sein, als allgemein angenommen? Die Diskussion ist noch immer im Gange, zumal es einen zweiten »Stich-Kandidaten« gibt, der zur Verwirrung ebenfalls beigetragen hat.¹⁸



Abb. 5: *Giorgio Ghisi »Predigt Pauli (Schule von Athen)«, Kupferstich 1550*

Die »Missverständnisse« um die »Schule von Athen« waren mit Vasaris Deutung noch lange nicht zuende. Der erste Stich der gesamten Komposition von Giorgio Ghisi (1520-1582) erschien 1550 in Antwerpen im Verlag von Hieronymus Cock (Abb. 5). Zwar lässt sich Vasari lange über Cock als Verleger aus, den Ghisi-Stich ignorierte er jedoch völlig. Das prominente Blatt war ihm aller Wahrscheinlichkeit nach bekannt und er hätte es eigentlich für den Text seiner zweiten Edition der »Vite« 1568 heranziehen können, doch ist seine »kreative Ignoranz« insofern zu verstehen, als Ghisis Deutung des Freskos Vasaris eigene völlig auf den

¹⁸ Oberhuber (1983: 53) und Wood (1988: 216) vermuten eine marktorientierte Entscheidung für die Umdeutung. Kempers (1989: 303-304, 307) betont das Fehlen der Evangelisten. Nach ihm machen die Steinquader, auf denen zwei der Figuren ihre Füße abstützten, sie als Vertreter des Neuen Testaments kenntlich: Grund- und Eckstein, das Fundament der christlichen Kirche, werden im Hintergrund im Tempelbau weiter ausgeführt als Hinweis auf den begonnenen Neubau von St. Peter. Zu einer weiteren Verwechslung Vasaris aufgrund eines Stichts vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 62-63, 113 Anm. 62-64, Nr. F 12.1).

Kopf gestellt hätte. In der Bildlegende links unten wird nämlich darauf hingewiesen, dass es sich bei der Darstellung um die »Predigt Pauli in Athen« handele (Apostelgeschichte 17). Beide, der Kupferstecher Ghisi und der Verleger Cock, hatten das Original in Rom gesehen, warum sie aber ausgerechnet auf die Predigt Pauli als Inhalt kamen, muss offen bleiben: Zumal zwei Figuren im Zentrum stehen und jeder der Bibel Mächtige sich eigentlich schon damals hätte fragen müssen, wer, wenn Paulus wie gewöhnlich mit kurzem schwarzen Bart, also in der rechten Figur dargestellt ist, die zweite mit dem langen weißen Bart ist? Etwa Petrus, der jedoch nie zusammen mit Paulus in Athen war?

All dies unterstreicht die zuvor genannte These, dass das Fresko zunächst keinen eindeutigen Namen hatte.¹⁹ Die erste Erwähnung als »Schole« findet sich 1618 bei Carel van Mander, Gaspare Celio ergänzt 1638 erstmals den Begriff »Athen«, Pierre Daret spricht in seiner Vasari-Übersetzung 1651 von »L'Eschole d'Athenes«, Fréart de Chambray 1662 von »Gymnase ov academie des philosophes d'Athens« und Giovanni Paolo Bellori schließlich 1695 von »Ginnasio di Atene ovvero la Filosofia«. Am geschicktesten zieht sich Florent Le Comte 1700 aus der Affäre: »la predication de saint Paul au milieu de l'Areopage: cette pièce est vulgairement nommée L'Ecole d'Athens«. Und noch 1889 plädiert der Kunsthistoriker Hermann Grimm dafür, das Fresko als »Predigt Pauli in Athen« zu deuten.²⁰

Wie es nun tatsächlich zu dieser Umdeutung kam, bei der das Bild zwar selbst unverändert blieb, aber durch den Text in einen völlig neuen Zusammenhang gesetzt wurde, lässt sich nicht rekonstruieren. Ein Versehen jedoch scheint es nicht gewesen zu sein, denn eigentlich können weder Cock noch Ghisi bei der Besichtigung des Freskos die gut sichtbaren Titel der Bücher in den Händen der beiden Hauptfiguren Plato und Aristoteles, »Timaios« und »Ethica«, entgangen sein. War die Umwidmung des Themas eher bewusst lanciert, weil es dem Verleger womöglich um finanzielle Aspekte ging: Eine christliche Darstellung war im katholischen Antwerpen allemal besser zu verkaufen als eine mit antiken

¹⁹ Vasari (1998, Bd. 5: 436-439); zur Bibliographie zu Ghisi und Cock Höper/Brückle/Felbinger (2001: 113 Anm. 65). Lomazzo (1844: 70) beschreibt 1585 das Fresko mit der »Disputà« in der Stanza della Segnatura als Verbindung von Theologie und Philosophie. Für die »Schule von Athen« bleibt ihm anschließend nur die »Predigt Pauli« übrig, da er die Philosophie ja bereits vergeben hatte.

²⁰ Zu allen Autoren vgl. ausführlich Höper/Brückle/Felbinger (2001: 63-65, 113 Anm. 65-67, Nr. F 2.6) sowie allgemein Wood (1988: 212-214); von Löhneysen (1992: 108-177); McGrath (1998: 158-160); Kempers (1998: 140-144).

Philosophen. Hatte sich vielleicht sogar das Tridentinischen Konzil ein-gemischt, das das prominente Raffael-Bild als katholische Propaganda nutzen wollte? Oder haben Drucker und Verleger bei ihrem Gang durch den Vatikan doch ein Werk Raffaels mit einem anderen verwechselt, denn eine »Predigt Pauli in Athen« hatte dieser tatsächlich entworfen, nicht für ein Fresko, wohl aber für einen der Teppiche in der Sixtinischen Kapelle.²¹

Es bleibt festzuhalten, dass sowohl bei Agostino Veneziano (mit dem Text aus dem Lukas-Evangelium) als auch bei Giorgio Ghisi, bzw. Hieronymus Cock, (mit dem Hinweis auf die Apostelgeschichte) ein kleiner Hinweis in der Bildlegende ausreichte, um eine falsche Fährte zu legen, in großer Auflagenzahl zu verbreiten und sowohl die Öffentlichkeit als auch die Kunstgeschichte zu manipulieren.²²

Ein weiterer entscheidender Aspekt der Reproduktionsgrafik ist die stilistische *Übersetzung*, d.h. inwieweit der eigene Stil des Kupferstechers und der Zeitstil, dem er verpflichtet war, die Sehweise auf Raffael bestimmt haben und was der Stecher individuell verändern konnte, nun ohne die Interpretation des Originals zu beeinträchtigen.

Der Anteil von Zeitstil und Kunstlandschaft an der Übersetzung einer Vorlage wird deutlich im Vergleich von Marcantonio Raimondis um 1520/25 entstandenen Kupferstich mit »David und Goliath« (Abb. 6) nach einer Zeichnung Raffaels zum gleichnamigen Fresko in den Loggien des Vatikan und einer zeitgenössischen seitenverkehrten Kopie nach diesem Stich aus Deutschland von Daniel Hopfer (um 1470-1536), der jedoch einiges variierte (Abb. 7): Er reduzierte die Landschaftselemente auf ein eher karges Schlachtfeld und gab den Laubbäumen einen »nordisch-knorrigen« Charme. Die Figurengruppen wurden z.T. verändert, vor allem in der linken Gruppe Hopfers, in der beispielsweise der Behelmte nun aus dem Bild herausblickt. Goliath wurde in eine Rüstung gezwängt und erhielt einen Helm sowie einen Schnauzbart, so dass er

²¹ Nach Oberhuber (1983: 53-54) war eine Szene mit antiken Philosophen für den niederländischen Markt wegen des religiösen Konfliktes zu »modern«; vgl. dagegen Wood (1988: 212) mit der Ansicht, ein Philosophen-Disput wäre Cocks antiquarischem Interesse entgegengekommen; de Chapeaurouge (1974: 36-37) sieht ein bewusstes Ausmerzen der antiken Buchtitel und die absichtliche Umdeutung unter Einflussnahme des Tridentinischen Konzils.

²² Eine Kopie von Ghisis Stich von Gaspare Osello erschien bereits 1572; vom Verleger Philippe Thomassin wurden bei diesem in einer Auflage von 1617 die beiden Hauptfiguren mit Heiligenscheinen versehen, die in einer weiteren Auflage durch Gian Giacomo de' Rossi 1648 wieder auspoliert wurden; vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: Nr. F 2.7).

dem Typus eines deutschen Landsknechtes entspricht. Und schließlich legte Hopfer bilddominierend eine große Lanze quer in den Vordergrund, die bei Raimondi und dessen Vorbild Raffael nicht vorhanden ist.²³ Zwar wird auch in der Kupferstichtechnik Hopfers selbst deutlich, dass er dem altdeutschen Zeitstil verpflichtet ist, vom Thema »David und Goliath« jedoch wich er in keinster Weise ab, der Eingriff in das Original verlief demnach relativ harmlos.



Abb. 6: Marcantonio Raimondi »David und Goliath«, Kupferstich um 1520/25



Abb. 7: Daniel Hopfer »David und Goliath«, Kupferstich um 1525

²³ Vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 58-59, Nr. G 10.1, G. 10.3).

Eine dritte Möglichkeit des Umgangs mit dem Vorbild ist die *Kombination* von Motiven Raffaels mit denen anderer Künstler, sei es von einem weiteren Vorbild, sei es eine Erfindung des Kupferstechers selbst. Hierbei hatte schon Raffael seinen Kupferstecher weitgehend freie Hand gelassen. Zumeist stammten von ihm nur die Zeichnungen zu den Figuren, die Umgebung in Form von Landschaft, Architektur etc. konnten die Kupferstecher nach eigenem »gusto« hinzufügen. Wichtig war lediglich, dass Raffael im Endergebnis in irgendeiner Weise vorkam, so dass sein Name als »Zugpferd« in der Signatur auch genannt werden konnte. Wiederum standen wohl marktstrategische Überlegungen im Vordergrund.



Abb. 8: Agostino Veneziano »Tarquinius und Lucretia«, Kupferstich 1524

Eine der ersten Kombinationen von Raffael, einem anderen Künstler sowie eigenen Erfindungen schuf Agostino Veneziano in dem 1524 datierten Kupferstich »Tarquinius und Lucretia« (Abb. 8). Die Idee zur Komposition mit den beiden Figuren der Vergewaltigungsszene sowie zum Bett samt Baldachin stammte von Raffael.²⁴ Veneziano veränderte den Vorhang ein wenig und brachte sein Monogramm sowie die Jahreszahl auf dem Fußschemel an (»M.D.XXIII/ A. V.«). Der Verweis auf den Erfinder Raffael findet sich rechts am Türsturz (»RAPAHEL. VRBIN. INVEN«). Den Hintergrund des Zimmers übernahm Veneziano entweder aus dem Holzschnitt Albrecht Dürers mit der »Geburt Mariae«

²⁴ Die Zeichnung, heute in Windsor Castle, wird Raffaels Mitarbeiter Perino del Vaga zugeschrieben, der sie vermutlich nach Anregungen Raffaels geschaffen hat; vgl. Clayton (1999-2001: Nr. 49). Zum Stich vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: Nr. A 81).

oder der Kupferstichkopie seines Werkstattkollegen Raimondi (Abb. 1-2) mit einigen kleineren Veränderungen. Eigene Erfindungen Venezianos hingegen sind der aus dem Hintergrund herbeieilende Vater Lucretias sowie – in etwas drastischer Anspielung auf das Thema – die beiden kopulierenden Hunde im Vordergrund rechts.



Abb. 9: Agostino Veneziano/ Enea Vico »Tarquinius und Lucretia«, Kupferstich (Zustand der Platte Mitte 16. Jahrhundert)

Die Geschichte der Reproduktionsgrafik ist immer auch eine Geschichte der Kupferplatten selbst, die durch die Hände von Künstlern und Verlegern wanderten. Die ersten Abzüge von der Kupferplatte Venezianos tragen das Datum 1524 sowie dessen Signatur. Drei Jahre später, 1527, wird Rom im »Sacco di Roma« weitgehend zerstört, die Werkstatt zerschlagen, die Kupferstecher müssen fliehen. Einige der Kupferplatten überlebten das Desaster und werden ab der Mitte des Jahrhunderts weiter gedruckt, da die Nachfrage immer noch groß war. Venezianos Platte kam in die Hände des Kupferstechers Enea Vico (Abb. 9). Er restaurierte sie ein wenig, eliminierte kurzerhand Venezianos Signatur auf dem Fußschemel und setzte ohne Skrupel seine eigene dorthin (»Aeneas Vicus Parmen. rest.«). Ein *copyright* gab es nicht, zumal Veneziano mittlerweile verstorben war.

Zu diesem Zeitpunkt war das Hundepaar noch vorhanden, erst in einer späteren Überarbeitung wurde es seiner Anstößigkeit halber auspoliert und die Gestaltung des Fußbodens an dieser Stelle ergänzt. Doch es konnte auch anders getilgt werden: Im Exemplar der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart wurde die anstößige Szene einfach herausgerissen,

ob von einem früheren Sammler oder im Königlichen Kupferstichkabinett im pietistischen Württemberg lässt sich nicht mehr feststellen.²⁵

Eine bemerkenswerte Kombination verschiedener Vorlagen ließ sich auch Giulio Sanuto (tätig 1540-1580) einfallen: 1562 publizierte er in Venedig einen Kupferstich kombiniert mit Radierung von drei Platten mit der Geschichte von »Apoll und Marsyas«. Vorbild war ein Gemälde, das zu diesem Zeitpunkt noch als ein Werk des Correggio galt.²⁶ Die Geschichte wird simultan erzählt, die »Schindung des Marsyas« nach dem verlorenen Wettstreit erscheint auf der mittleren Platte (Abb. 10). Sanuto ergänzte die Bildvorlage mit etlichen Details, die so im Gemälde nicht vorkommen, so etwa den neun Musen aus Raffaels »Parnass«, einem weiteren Fresko in der Stanza della Segnatura im Vatikan. Allerdings griff Sanuto nicht auf das Fresko zurück, sondern auf einen um 1517/20 entstandenen Kupferstich Marcantonio Raimondis nach einer Entwurfszeichnung Raffaels, die noch einige Unterschiede in der Figurenkonstellation gegenüber dem späteren Fresko aufweist.²⁷ Um Platz für die Musengruppe zu schaffen, zog Sanuto die ursprüngliche Komposition auseinander, fügte die Gruppe ein und ergänzte unterhalb von ihr die Schriftzeile: »EX PARNASI RAPHAELIS PICTVRA VT VACUUM HOC IMPLERETUR« (»Aus Raffaels Bild Parnass, um dieses Loch hier zu füllen«). In einer weiteren Bildlegende, die sich auf der rechten der drei Platten befindet und eine Widmung beinhaltet, vermerkte er zudem, dass er die besten Ausschmückungen (»quei migliori adornamenti«) hinzugefügt habe, die er finden konnte: Raffael als Aushängeschild stand somit direkt in der Mitte einer Wiedergabe eines eigentlich anderen Bildes.²⁸

²⁵ Zu weiteren Aktionen von Hunden in der Grafik vgl. Roman d'Elia (2005: 119-132). Zu weiteren Beispielen mit vergleichbaren Eingriffen in die Kupferplatten vgl. Dunand (1967: 225-238).

²⁶ Zum Gemälde in St. Petersburg, Eremitage, das heute als Frühwerk des Angelo Bronzino angesehen wird, vgl. Gould (1976: 288-289); zum gesamten Stich Bury (1990: 12-14, 22 Anm. 33); speziell zur mittleren Platte Höper/Brückle/Felbinger (2001: 65-66, Nr. F 3.3).

²⁷ Zum Stich Raimondis Höper/Brückle/Felbinger (2001: Nr. F 3.1), die Zeichnung Raffaels ist verloren.

²⁸ Vgl. den Stich von Giorgio Ghisi »Allegorie des Lebens« von 1561, den er in der Bildlegende als komplette Komposition nach einer Erfindung Raffaels verkauft (»RAPHAELIS VRBINATUS INVENTVM«), obgleich in der hochkomplexen Darstellung, als deren Urheber heute Luca Penni vermutet wird, nur eine einzige Figur und diese auch noch stark gealtert vom Vorbild stammt. Allein die Erinnerung an Raffael genügte, um das Blatt aufzuwerten: Raffaels Name war Garant für Qualität der Komposition einerseits, der Marktorientierung von Händler und Käufer andererseits. Zum Stich Höper/Brückle/Felbinger (2001: 66-67, Nr. A 48). Vgl. auch den Clairobscur-Holz-



Abb. 10: Giulio Sanuto »Schindung des Marsyas«, Kupferstich 1562

Die Herauslösung eines Motivs aus einer Darstellung Raffaels ist bei Sanuto zwar extrem, doch des Meisters Figuren in ihrer Komposition grundsätzlich zu verändern, traute sich keiner der Reproduktionsstecher. Sie jedoch in einen jeweils unterschiedlichen Kontext zu stellen war hingegen ebenso erlaubt wie eine andere inhaltliche Belegung.

Reproduktionsgrafiken sind darüber hinaus auch eine wertvolle *Informationsquelle*, da in ihnen verlorene Gemälde überliefert sind und die Bildlegenden oft Hinweise auf den damaligen Zustand der Bilder geben, etwa wann sie beispielsweise von Holz auf Leinwand übertragen wurden.

schnitt des Meisters NDB, 1544, sowie die Radierung von Augustin Hirschvogel, 1545, jeweils nach dem von Raffael entworfenen dreiteiligen Teppich mit dem »Bethlehemitischen Kindermord« aus der 1531 fertiggestellten Teppichserie der »Arazzi della Scuola Nuova«. In beiden Reproduktionsgrafiken wird der Hintergrund als Einheit begriffen und gegenüber dem Vorbild abgeändert: beim Meister NDB erscheinen römische Ruinen, bei Hirschvogel eine Burganlage. Auch sind die Einzelszenen, zum Teil seitenverkehrt, in ihrer Abfolge umgestellt. In beiden Fällen wurde die Komposition Raffaels zwar nicht angetastet, die übersetzenden und interpretierenden Grafiker setzten sie jedoch in eine neu erfundenen Kulisse und machten die Darstellung durch die Vereinheitlichung der drei Bildteile zu einem neuen Werk. Zu den Grafiken TIB (1983, Bd. 47: S. 32); TIB (1982, Bd. 18: S. 210-211).

Auch frühere Besitzer und Aufenthaltsorte der Werke sind in ihnen abfragbar. Im Falle von Raffaels wohl berühmtestem Gemälde, der »Madonna mit Kind auf Wolken und den hll. Sixtus und Barbara«, der sogenannten »Sixtinischen Madonna«, geben die Stiche Auskunft über die wechselvolle Geschichte des Bildes.



Abb. 11: Johann Friedrich Wilhelm Müller »Sixtinische Madonna«, Kupferstich 1816

Gemalt zwischen 1512 und 1513 im Auftrag Papst Julius II. entstand das Bild für die dem hl. Sixtus II. geweihte Benediktinerklosterkirche in Piacenza, in der auch die Gebeine der hl. Barbara aufbewahrt werden. Dort blieb es zunächst über Jahrhunderte im Verborgenen, kein einziger Stich danach entstand. Erst 1754 trat das Bild wieder ans Licht der Öffentlichkeit, als es von August III. für seine Gemäldegalerie in Dresden erworben wurde, wo es sich heute noch befindet. Reproduktionsgrafiken folgten erst nach und nach, als erstes von Christian Gottfried Schultze um 1780 sowie 1816 von Johann Friedrich Wilhelm Müller (1782-1816) (Abb. 11). Schon die Mönche in Piacenza hatten die von Raffael am oberen Bildrand gemalte Vorhangsstange als zu profan empfunden und die Leinwand oben einfach umgeklappt. In diesem Zustand kam die »Sixtinische Madonna« nach Dresden und so wurde sie auch in den ersten Repro-

duktionsstichen wiedergegeben. Erst mit einer Restaurierung 1827 wurde der ursprüngliche Zustand wieder hergestellt.²⁹

Die genannten Beispiele sind nur ein kleiner Teil all dessen, was Reproduktionsgrafik als eigenständige Kunst vermag. Sie erinnert zwar an das Vorbild, doch wird in ihr ein neues Kunstwerk geschaffen, das zuweilen nicht mehr mit dem Original übereinstimmt, wenn der Kupferstecher die Vorlage in formalen Details oder mit neuer inhaltlicher Belegung manipuliert hat – aus welchen Gründen auch immer. Und auch der werbestrategische Aspekt ist vor allem im Fall Raffaels bemerkenswert. Seine Präsenz in der Druckgrafik ist mit rund 3000 verschiedenen Reproduktionsgrafiken aus den vergangenen Jahrhunderten um ein vielfaches höher als bei anderen Künstlern: Kein Wunder, dass er – zumindest in der Vergangenheit – der bekannteste von allen wurde.



Abb. 12: Hot Frog Graphics »Fallen Angels« 1996

Stets jedoch blieben in Zeitaltern der graphischen Reproduzierbarkeit Original und Kupferstiche im Bereich des Seriösen. Das hat sich mittlerweile geändert.

Die modernen Reproduktionsmöglichkeiten des 20. Jahrhunderts brachten eine Wende. Gerade im Falle der »Sixtinischen Madonna«, speziell dem Abstieg ihrer beiden Engel in die Trivialität, zeigt sich die Ab-

²⁹ Zu den Stichen vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 92-95, 117 Anm. 171-176, Nr. D 34.1-2); zur »Sixtinischen Madonna« zuletzt Henning/Brink (2005); Meyer zur Capellen (2005: 107-116) sowie zur Rezeptionsgeschichte Putscher (1955); Schaeffer (1955); Ebhardt (1972); Kranz (1981); Ladwein (1993).

surdität, der das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und der Massen-Printmedien verfallen ist. Das Bild beinhaltet eines der zentralen Mysterien des Christentums, die Menschwerdung Christi. Die Madonna, von einem leichten Luftzug umgeben und in einem einzigartigen Zustand zwischen Schweben, Vorwärtsschreiten und Innehalten begriffen, ist als eine Art Siegesgöttin, als »Madonna della Vittoria« wiedergegeben und tritt unter die Menschen. Ihre himmlische Erscheinung steht im Gegensatz zu den konkreten Elementen Vorhang mit der Vorhangstange oben, die mit der Brüstung am unteren Bildrand korrespondiert. Auf sie gelehnt vermitteln die beiden Engel zwischen Vision und Realität. Ihr langsamer Fall in die Moderne war tief. Bereits Johann Wolfgang von Goethe registrierte den Beginn dieser Entwicklung, als er auf seiner Italienreise zum 8. Oktober 1786 notierte, dass die Reproduktion seltsame Irrwege gehe:

»Die Kunst, welche dem Alten seine Fußboden bereitete, dem Christen seine Kirchenhimmel wölbte, hat sich jetzt auf Dosen und Armbänder verkrümelte. Diese Zeiten sind schlechter als man denkt.« (Goethe 1980: 87).³⁰

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Reproduktionsgrafik nie Kopie, Nachbildung oder nur eine Möglichkeit der Vervielfältigung ist, sondern neben den Veränderungen von Größe, Farbe und Medium gegenüber dem Original sind es vor allem die subjektive Sicht und der individuelle Stil des Stechers, die sie zu einem eigenständigen Kunstwerk machen.

Der Vorwurf, der der Reproduktionsgrafik heute immer noch gemacht wird, lediglich ein reproduzierendes Massenprodukt zu sein, ist grundsätzlich falsch, denn die Vervielfältigung ist ein Wesenszug der Grafik per se, auch unabhängig davon, ob es sich um die eigene Erfindung des Grafikers handelt (»peintre-graveur«) oder ob sie das Werk eines anderen Meisters zeigt.³¹

³⁰ Vgl. Buddensieg (1988). Zu den Kapriolen der Engel auch Baeumerth (1999).

³¹ Reproduktionsgrafik ist damit auch nicht die »[...] spätestens seit dem 17. Jahrhundert exakte Wiedergabe des Originals unter Verzicht auf eigene künstlerische Interpretation«; Meier (1995: 449). Vgl. auch das abwertende Urteil bei Honnef (1973: 102): »Ein graphisches Kunstwerk ist die technische Vervielfältigung einer technisch reproduzierten, von einem Künstler hergestellten Vorlage. Die technische Produktionsweise ist Grundbedingung ihrer Existenz [...] Mit anderen Worten: Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen, Lithographien und Siebdrucke sind reproduzierte und vervielfältigte Kunstwerke. Das heißt, daß sie nicht einmalig sind, sondern massenweise vorkommen. Die Frage nach der Originalität stellt sich mithin nicht.« Es war Adam von Bartsch, selbst Kupferstecher, der die Vorrangstellung der Reproduktionsgrafik abrupt beendete, als er sie von der Kunst

»Als am Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Offsetdruck auch noch ein Verfahren erfunden wurde, welches die direkte fotomechanische Übertragung des fotografischen Bildes auf die Druckplatte erlaubte, schieden die Künstler endgültig aus dem Bildherstellungsprozeß aus. Damit verloren sie jedoch nicht nur ihr gesellschaftliches Monopol auf Bildherstellung und Bildreproduktion, sondern letztlich auch ihren Einfluß auf die sich nun in industriellem Maßstab ausbreitende Bilderindustrie.« (Hirner 1997/98: 46-47).

Gerade heute ist es wichtig, die noch immer verwischte Grenze zwischen Druckkunst und Kunstdruck, d.h. zwischen autonomer-künstlerischer und mechanisch-technischer Reproduktion eines Werkes, klar zu definieren.³² Erst wenn dies geschieht, wird deutlich, welchen entscheidenden Anteil die Reproduktionsgrafik nicht nur an der Geschichte der Kunst im allgemeinen, sondern auch an der Entwicklung zu unseren heutigen Bildmedien hatte: Fotografie und alle von ihr abhängigen Verfahren bis ins digitale Zeitalter sind letztlich nur die Enkel der Reproduktionsgrafik mit anderen technischen Mitteln.

Die massenhafte Produktion von gedruckten Bildern, die die Raffael-Werkstatt nahezu explosionsartig binnen kürzester Zeit ausstieß, war nicht nur die Geburtsstunde der Reproduktionsgrafik am allgemeinen, sondern lieferte den entscheidenden Beitrag zu einer Demokratisierung der Kunst: Die Grafik diente als Vermittler in einem grundsätzlichen gesellschaftspolitischen Prozess, der mit der allgemeinen Verfügbarkeit von Bildern begann und heute lediglich mit anderen Techniken fortgeführt wird. Möglich war diese breite Streuung von Bildern jedoch nur durch Rationalisierungsmaßnahmen in der Produktion, d.h. der Organi-

des eigentlichen »peintre-graveur« in seinem 21bändigen Handbuch der Stecher, Radierer und Holzschnitzer (1801-1821) ausschloss. Die Trennung des Stechers, der nach freier Erfindung arbeitet, von dem, der nach fremden Vorlagen sticht, sollte die rein künstlerische von der zweckgebundenen Grafik abgrenzen; vgl. Bartsch (1802, Bd. 1: III-IV). Auch die Diskussion um die Rangordnung zwischen Radierung und Kupferstich wirkte sich negativ auf die Bewertung der Reproduktionsgrafik aus: Nach Francis Seymour Haden (»The relative claims of etching and engraving to rank as fine arts and to be represented in the Royal Academy«, London 1883) ist die Radierung persönlicher, da sie die Idee aus dem Kopf überträgt und daher als Kunst gilt, der Kupferstich hingegen als Reproduktionsmedium genutzt wird, ohne Persönlichkeit und somit kein kreativer Akt sondern Kunsthandwerk sei; vgl. Lambert (1987: 31). Im 20. Jahrhundert hatte auch Walter Benjamin mit seinem 1936 erschienenen Essay Anteil an der Abwertung der Grafik, sah er doch bereits im Holzschnitt lediglich ein Mittel »technischer Reproduzierbarkeit«; Benjamin (1976: 11). Vgl. hierzu auch Rümelin (1994: 5-12); Gramaccini (2001: 18-19).

³² Koschatzky (2001: 153-155).

sation der Werkstatt in einer frühen Form der Manufaktur mit der Zerlegung der Arbeitsprozesse in einzelne Vorgänge, die von Spezialisten ausgeführt wurden.

Es ist besonders dieser Weitblick Raffaels hervorzuheben, der, ange-regt von Dürer, zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Idee hatte, seine Werke im großen Stil zu vervielfältigen und dazu diese außergewöhnlich Form der Organisation seiner Kupferstecherwerkstatt, der ersten großen ihrer Art, einführte. Deren Einrichtung mit arbeitsteiligen Herstellungsprozessen für »massenhafte« Produktion gehört damit wohl bis heute zu den innovativsten und nachhaltigsten Firmengründungen. Raffael wäre ein erfolgreicher Börsengang sicherlich gelungen.

Literatur

- Anzelewsky, Fedja (1980): Dürer. Werk und Wirkung, Stuttgart: Electa.
- Baeumerth, Angelika/Karl Baeumerth (1999): Die Engel der Sixtina. Eine deutsche Karriere, Regensburg: Schnell & Steiner.
- Bartsch, Adam von (1802-1821): *Le peintre graveur*, 21 Bde., Vienne: J. V. Degen (ab Bd. 16 Pierre Mechetti).
- Bellori, Giovanni Pietro (1821): *Descrizione delle immagine dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano e di quelle alla Farnesina* (Rom 1695), (hg. von Melchiorre Missirini), Rom: Stamperia de Romanis.
- Benjamin, Walter (1976): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Boorsch, Suzanne (1992): »Mantegna and his printmakers«, in: Jane Martineau (Hg.): *Andrea Mantegna* (Ausstellungskatalog London, Royal Academy of Arts/New York, The Metropolitan Museum), London: Royal Academy of Arts, S. 56-66.
- Borea, Evelina (1989/90): »Vasari e le stampe«, in: *Prospettiva* 57-60, S. 18-38.
- Braverman, Harry (1985): »Die Arbeitsteilung«, in: Harry Braverman: *Die Arbeit im modernen Produktionsprozeß*, Frankfurt/New York: Campus, S. 63-72.
- Buddensieg, Tilmann (1988): »Die Kunst verkrümelt sich auf Dosen und Armbänder«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 12.8.1988.
- Bury, Michael (Hg.) (1990): *Giulio Sanuto. A Venetian engraver of the sixteenth century* (Ausstellungskatalog), Edinburgh: National Gallery of Scotland.
- Bury, Michael (Hg.) (2001): *The print in Italy 1550-1620* (Ausstellungskatalog London, British Museum), London: British Museum Press.

- Chapeaurouge, Donat de (1974): *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden: Steiner.
- Christiansen, Keith (1993): »The case for Mantegna as printmaker«, in: *Burlington Magazine*, Jg. 135, S. 604-612.
- Clayton Martin (Hg.) (1999-2001): *Raphael and his circle. Drawings from Windsor Castle* (Ausstellungskatalog London, Queens's Gallery/Washington, National Gallery of Art/Toronto, Art Gallery of Ontario/Los Angeles, J. Paul Getty Museum), London: Merrell Holberton.
- Cumberland, George (1827): *An essay on the utility of collecting the best works of the ancient engravers of the Italian school [...]*, London: Payne & Foss.
- Dreyer, Peter (1972): »Ugo da Carpis venezianische Zeit im Lichte neuer Zuschreibungen«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Jg. 35, S. 282-301.
- Dunand, Louis (1967): »Les estampes dites »découvertes« et »couvertes««, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 69, S. 225-238.
- Ebhardt, Justus (1972): *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*, Baden-Baden: Koerner.
- Gillis, Eric (2000/01): »D'après Albrecht Dürer: de la copie au faux«, in: *Nouvelles de l'Estampe*, Jg. 173/174, S. 84-94.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1980): *Italienische Reise. Autobiographische Schriften Bd. 3, Sonderausgabe nach der Hamburger Ausgabe*, München 1978, 9. Aufl. (Hg. Herbert von Einem), München: C. H. Beck.
- Gould, Cecil (1976): *The paintings of Correggio*, London: Faber & Faber.
- Gramaccini, Norberto (2001): »Die Rechtfertigung der Druckgraphik als reproduzierende Kunst. Zur Diskussion in den Quellen des 18. Jahrhunderts«, in: Robert Stalla (Hg.): *Druckgraphik. Funktion und Form*, München: Deutscher Kunstverlag, S. 17-27.
- Gramaccini, Norberto (2003): »Die Anfänge der Reproduktionsgraphik im 15. und 16. Jahrhundert«, in: Norberto Gramaccini/Hans Jakob Meier: *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648-1792*, München [u.a.]: Deutscher Kunstverlag, S. 17-30.
- Gramaccini, Norberto/Hans Jakob Meier (2003): *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648-1792*, München [u.a.]: Deutscher Kunstverlag.
- Heineken Carl Heinrich von (1768): »Das Leben des Marc Antonio von Bologna, und von einigen anderen Kupferstechern, nach Giorgio Vasari aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt. Mit verschiedenen Anmerkungen«, in: ders.: *Nachrichten von Künstlern und Kunst-sachen*, Leipzig: Krauss, Bd. 1, S. 273-354.

- Held, Julius (Hg.) (1975): Dürer through other eyes. His graphic mirrored in copies and forgeries of three centuries (Ausstellungskatalog), Williamstown: Williams College Clark-Art Institute.
- Henning, Andreas/Brink, Claudia (2005): Raffael. Die Sixtinische Madonna. Geschichte und Mythos eines Meisterwerks, München [u.a.]: Deutscher Kunstverlag.
- Heß, Helmut (2001): »Unnachahmlich treu, aber leicht vergänglich. Zur frühen Reproduktionsfotografie«, in: Robert Stalla (Hg.): Druckgraphik. Funktion und Form., München: Deutscher Kunstverlag, S. 137-144.
- Hirner, René (1997/98): »Vom Holzschnitt zum Internet. Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Bildmedien von 1450 bis heute«, in: ders. (Hg.): Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute (Ausstellungskatalog Heidenheim, Kunstmuseum), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 37-60.
- Honnef, Klaus (1973): »Gesellschaftliche Aspekte der Graphik«. Kunstjahrbuch, Jg. 3, S. 101-105.
- Höper, Corinna/Wolfgang Brückle/Udo Felbinger (Hg.) (2001): Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit (Ausstellungskatalog Stuttgart, Staatsgalerie), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Huber, Hans Dieter (1997/98): »Kommunikation in Abwesenheit. Zur Mediengeschichte der künstlerischen Bildmedien«, in: René Hirner (Hg.): Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute (Ausstellungskatalog, Heidenheim, Kunstmuseum), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 19-36.
- Ivins jr., W. M. (1943): How prints look. Photographs with a commentary, New York: Metropolitan Museum.
- Kaplan, Alice M. (1974): »Dürer's ›Raphael‹ drawing reconsidered«, in: Art Bulletin, Jg. 56, S. 50-58.
- Kempers, Bram (1989): Kunst, Macht und Mäzenatentum. Der Beruf des Males in der italienischen Renaissance, München: Kindler.
- Kempers, Bram (1998): »Word, images and all the pope's men. Raphael's Stanza della Segnatura and the Synthesis of Divine Wisdom«, in: Iain Hampsher-Monk/Karin Tilmans (Hg.): History of concepts. Comparative perspectives, Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 131-165.
- Koschatzky, Walter (2001): »Druckkunst oder Kunstdruck? Zur Frage von Original-Graphik und neuen Medien«, in: Robert Stalla (Hg.):

- Druckgraphik. Funktion und Form, München: Deutscher Kunstverlag, S. 153-155.
- Kranz, Gisbert (1981): »Gedichte über die Sixtinischen Madonna«, Zeitschrift für Kunstgeschichte, Jg. 44, S. 159-170.
- Ladwein, Michael (1993): Raphaels Sixtinische Madonna. Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten deutschen Geisteslebens, Stuttgart: Urachhaus.
- Lambert, Susan (1987): The image multiplied. Five centuries of printed reproductions of paintings and drawings, London: Trefoil Publications.
- Landau, David (1992): »Mantegna as printmaker«, in: Jane Martineau (Hg.): Andrea Mantegna (Ausstellungskatalog London, Royal Academy of Arts/New York, The Metropolitan Museum), London: Royal Academy of Arts, S. 44-54.
- Landau, David/Parshall, Peter (1994): The Renaissance Print 1470-1550, New Haven [u.a.]: Yale University Press.
- Loewenstein, Joseph (2002): The author's due: Printing and the pre-history of copyright, Chicago [u.a.]: University of Chicago Press.
- Löhneysen, Wolfgang von (1992): Raffael unter den Philosophen – Philosophen über Raffael. Denkbild und Sprache der Interpretation, Berlin: Duncker & Humblot.
- Lomazzo, Giovanni Paolo (1844): Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura (Mailand 1585), Rom: DelMonte.
- Marx, Karl (1968): Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie (Marx-Engels-Werke Bd. 23), Berlin: Dietz, S. 356-390.
- Matile, Michael (1998): Frühe italienische Druckgraphik 1460-1530. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der ETH Zürich, Basel: Schwabe.
- McGrath, Elizabeth (1998): »Von den ›Erdbeeren‹ zur ›Schule von Athen‹. Titel und Beschriftungen von Kunstwerken in der Renaissance«, in: Carlo Ginzburg (Hg.): Die Venus von Giorgione. Vorträge aus dem Warburg-Haus, Berlin: Akademie Verlag, S. 117-188.
- Meier, Hans Jakob (1995): »Das Bildnis in der Reproduktionsgraphik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den Anfängen serieller Produktion«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte Jg. 58, S. 449-477.
- Meyer zur Capellen, Jürg (2005): Raphael. A critical catalogue of his paintings. Vol. 2 The Roman Religious Paintings, ca. 1508-1520, Landshut: Arcos.
- Nesselrath, Arnold (1993): »Raphael's gift to Dürer«, in: Master Drawings, Jg. 31, S. 376-389.
- Oberhuber, Konrad (1983): Polarität und Synthese in Raphaels ›Schule von Athen‹, Stuttgart: Urachhaus.

- Panofsky, Erwin (1955): *The life and art of Albrecht Dürer*, Princeton/N.J.: Princeton University Press.
- Peters, Dorothea (2000): »Photographie als Lehr- und Genussmittel. Zur frühen Kunstreproduktion durch Fotografien. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun«, in: *Fotogeschichte*, Jg. 20, H. 75, S. 3-32.
- Pon, Lisa (2004): *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven/London: Yale University Press.
- Putscher, Marielene (1955): *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Tübingen: Hopfer.
- Quednau, Rolf (1983): »Raphael und »alcune stampe di maniera tedesca«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Jg. 46, S. 129-175.
- Renié, Pierre-Lin (1998): »The battle for a market: Art reproductions in print and photography from 1850-1880«, in: Kathleen Stewart How (Hg.): *Intersections: Lithography, photography, and the tradition of printmaking*, Albuquerque: University of New Mexico Press, S. 41-53.
- Roman D'Elia, Una (2005): »The Decorum of a defecating dog«, in: *Print Quarterly*, Jg. 22, S. 119-132.
- Rümelin, Christian (1994): *Die Interpretationsgraphik von Johann Gottward Müller (1747-1830)*, 3 Bde., Diss. Bern (Typoskript).
- Schaeffer, Emil (1955): *Raffaels Sixtinische Madonna als Erlebnis der Nachwelt*, 2. Aufl., Dresden: Jess.
- Schoch, Rainer/Matthias Mende/Anna Scherbaum (2001-2004): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bde., München [u.a.]: Prestel.
- Schultheiss, Werner (1969): »Ein Vertrag Albrecht Dürers über den Vertrieb seiner graphischen Kunstwerke«, in: *Scripta Mercaturae*, Jg. 1969, H. 1/2, S. 77-82.
- Stalla, Robert (2001): »...wird die schöne Kupferstichsammlung zweckmäßig benutzt werden...«. *Die Funktion der Druckgraphik im universitären Kunstunterricht des 19. Jahrhunderts*, in: Robert Stalla (Hg.): *Druckgraphik. Funktion und Form*, München: Deutscher Kunstverlag, S. 37-47.
- Strieder, Peter (Hg.) (1978): *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum)*, München: Prestel.
- TIB (1978ff.): *The illustrated Bartsch*, Bd. 1ff. (hg. von Walter L. Strauss), New York: Abaris Books.
- Vasari, Giorgio (1998): *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori [...] con nuove annotazioni e commenti di Gaetano*

- Milanesi, Ristampa anastatica dell' edizione Sansoni del 1906, Vol. 1-9, Florenz: Le Lettere.
- Viljoen, Madeleine (2004): »Prints and False Antiquities in the Age of Raphael«, in: *Print Quarterly*, Jg. 21, S. 235-247.
- Wood, Jeremy (1988): »Cannibalized prints and early art history. Vasari, Bellori and Fréart de Chambray on Raphael«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Jg. 51, S. 210-220.
- Wright, Alison (1998): »Mantegna and Pollaiuolo. Artistic personality and the marketing of invention«, in: Stuart Currie (Hg.): *Drawing 1400-1600. Invention and innovation*, Aldershot: Ashgate, S. 72-90.

Abbildungen: © Staatsgalerie Stuttgart und Archiv der Autorin.

INDUSTRIALISIERUNG DES SEHENS

LUTZ HIEBER

Der Mensch ist durch seine Sinne in der alltäglichen Lebenswelt verortet. Hellmuth Plessner hat in seiner Anthropologie der Sinne eine theoretische Grundlage geschaffen, an die eine Soziologie der Sinne anschließen kann. Einer der Anknüpfungspunkte ist, dass sich Plessner »dem sinnlichen Geschehen über die gestaltete Umwelt nähert, weil darin die kulturellen und gesellschaftlichen Anforderungen an die Sinne enthalten sind« (Barlösius 2000: 23).

Die Sinne bilden die Bindeglieder zwischen dem Körper und der sozialen Position eines Menschen und auch zwischen seinem Körper und seiner materiellen Umwelt. Würden sie jedoch nur als Rezeptoren, als bloß passive Wahrnehmungsquelle in ihrer biologischen Aufgabe aufgefasst, würde sich ihre Funktion nicht erschließen. »Erst in der Arbeit mit und an ihnen zeigen sie, was sie können und was ihnen verwehrt ist« (Plessner 1980: 393). Menschliche Aktivität und Sensorik erhellen sich wechselseitig. Was die Sinne wahrnehmen, hängt davon ab, mit welchen Reizen sie willentlich konfrontiert werden. »Jeder Sinn hat seinen gegenständlichen Grund in dem, was er und nur er herausbringt. Dafür ist er da. Sie alle zusammen bringen die Vielfalt im Ganzen heran« (ebd. 371).

Drei Aspekte von Plessners Theorie sind für eine soziologische Bestimmung des Sehens grundlegend. Der erste ist, dass die Sinne an den Gegenständen ihre *Wahrnehmungsaufgabe* erfüllen. Sie wirken »beim Aufbau der Wahrnehmungswelt zusammen, ihr einzelner Modus erfüllt am Wahrnehmungsding seine Funktion, Eigenschaften und Zustände zugänglich zu machen«. Damit haben wir in unserer Alltagswelt zu tun, »ob wir nun Politiker oder Fabrikarbeiter, Ingenieure oder Juristen, Künstler oder Gelehrte sind« (Plessner 1980: 379). Der zweite Aspekt ist, dass das Vermögen der Sinne insofern *in der menschlichen Kultur vergegenständlicht* ist, als die Reize im Wesentlichen kulturelle Hervorbringungen sind. Drittens sind Handeln, Sprache und variable Gestaltung an den Modus des sinnlichen Materials gebunden, in welchem sie sich realisieren. Denn unser Verhalten hat es »stets mit wahrnehmbaren Ge-

gegenständen zu tun«, und es rechnet »überall mit dem Widerstand der Gegenstände«, an dem es »sich reibt und bricht« (a.a.O. 378f.). Indem sich die Sinne also am Material abarbeiten müssen, prägen sie sich in dieses ein und *verkörpern* sich in den durch menschliche Aktivität produzierten Gegenständen. Zur Wahrnehmungsfunktion der Sinne tritt ihre »Funktion der Verkörperung« (ebd.).

In dieser dreifachen Weise sind also menschliche Tätigkeit und Sensorik wechselseitig aufeinander bezogen. Deshalb verändert sich die jeweilige Beschaffenheit des gesamten Perzeptionsapparats oder auch des einzelnen Sinnes mit den Veränderungen des sozialen Gefüges. Mit dem geschichtlichen Prozess sind die Sinne einem ständigen Wandel unterworfen. Sie erfahren eine jeweils spezifische historische Prägung. Deshalb sind auch Rückschlüsse vom Zustand des Sinnesapparats auf die ihm entsprechende historische und soziale Wirklichkeit möglich. Sofern sich also die Beschaffenheit des Perzeptionsapparats oder eines einzelnen Sinnes für einen konkreten historischen und sozialen Kontext bestimmen lässt, kann diese auch als Indikator sozialer Gegebenheiten benutzt werden.

Anders als der Plessnersche Ansatz, ist die *Geschichte der Sinne* von Robert Jütte (2000) für eine soziologische Theorie des Sehens gänzlich ungeeignet. Sie ist eigentümlich unsinnlich und auf reine Außensicht beschränkt. Während Plessner die Sinne vorzugsweise dort studiert, wo höchste kulturelle Anforderungen an sie gestellt werden (z.B. in den Künsten), beschränkt sich Jütte auf einen trockenen Literaturbericht. Statt von den *Sinnen* handelt seine Arbeit von der *Literatur über die Sinne*. Bei ihm zeigen sich die Schwächen einer fast ausschließlich an schriftlichen Quellen orientierten Geschichtswissenschaft.

So beschränkt sich Jütte darauf, Berichte aus verschiedenen Epochen seit der Antike zu referieren, ohne diese am gegenständlichen Material zu überprüfen und zu präzisieren. Weil er sich nicht für die Verkörperung der Sinne interessiert, bleibt ihm der Zugang zu ihrer Funktion verschlossen. So erwähnt er zwar in einem Kapitel über Sehweisen den »kultur- und mediengeschichtlichen Gemeinplatz«, dass »Menschen durch das Kino und später durch das Fernsehen lernten, »schneller« und »oberflächlicher« zu sehen, und sich so neue Sehtechniken aneigneten«. Als Beleg führt er den Autor eines Fachorgans für Kinematographie an, der sich 1910 angesichts des aufkommenden Filmes – in einer zum damaligen Stand der Filmtechnik deutlich übertrieben anmutenden Weise – darüber auslässt, man wolle »nur noch durch das Auge genießen und im Telegrammstil Leidenschaften in konzentriertester Form« vorüberrasen lassen (Jütte 2000: 320f.). Er verzichtet jedoch darauf, den durch das Kino in Gang gesetzten Wandel der Perzeption zu untersuchen. Daher kann

der Eindruck aufkommen, das ›Kino-Auge‹ sei auf den dunklen Saal während der Filmvorführung beschränkt. Denn ganz in diesem Sinne thematisiert Jütte die »Schaulust, insbesondere von Männern« völlig unabhängig von gesellschaftlichen oder von technischen Gegebenheiten, indem er behauptet, sie sei »keine moderne Zeiterscheinung. Man denke nur an die biblische Geschichte von Bathseba im Bad, die von König David heimlich beobachtet wird« (Jütte 2000: 326). Abgesehen von der unhistorischen Verallgemeinerung des bürgerlichen Geschlechterstereotyps¹, wird hier das Sehen als in seinem Wesen unveränderliche Wahrnehmung aufgefasst, als anthropologische Konstante. Jütte verzichtet darauf zu fragen, wie sich das Schauen der alttestamentarischen Bevölkerung vom Schauen von Europäern gegen Ende des 20. Jahrhunderts unterscheidet. Schließlich müsste auch im Fall sexueller Schaulust die Schwahrnehmung heute, wenn sie tatsächlich durch Film und Fernsehen verändert wäre, gänzlich andere Strukturen aufweisen als vor Jahrtausenden.

Weil sich also der Historiker Jütte weithin auf das Referieren von Texten über die Sinne beschränkt, ohne ihre jeweilige konkrete Funktion zu untersuchen, mutet seine Geschichtsschreibung eigentümlich geschichtslos an. Bei ihm erscheinen die Sinne als überzeitlich konstant bleibende Modi der Wahrnehmung. Dagegen hatte Walter Benjamin schon 1936 erkannt, dass sich – wegen der wechselseitigen Bezüge von menschlicher Tätigkeit und Sensorik – die jeweilige Beschaffenheit des gesamten Perzeptionsapparats oder auch des einzelnen Sinnes mit dem gesellschaftlichen Wandel verändert. Der geschichtliche Prozess unterwirft die Sinne einer fortwährenden Ummodellierung. »Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt« (Benjamin 1974: 478).

Dank der Funktion der *Verkörperung* im sinnlichen Material ist es möglich, von kulturgeschichtlichen Produkten auf die Beschaffenheit des Perzeptionsapparats oder eines einzelnen Sinnes (in einer Epoche in einem sozialen Milieu) zu schließen.

¹ Im Alten Testament wird außer der Geschichte von David und Bathseba (2. Samuel 11) beispielsweise auch die von Josef und Potifars Frau erzählt. Sie setzt mit den Worten ein: »Josef war schön an Gestalt und hübsch von Angesicht. Und es begab sich danach, dass seines Herrn Frau ihre Augen auf Josef warf« (1. Mose 6-7). Eine sorgfältigere Lektüre des Alten Testaments hätte also bereits Hinweise auf Ausprägungen der ›Schaulust‹ geben können, die *nicht* geschlechtsspezifisch sind.

Am Sehen möchte ich nun die geschichtliche Veränderung eines spezifischen sinnlichen Modus untersuchen. Damit begeben mich auf jenes Feld der *visuellen Soziologie*, das sich mit der »Soziologie des Bildes und der medienvermittelten Wahrnehmung« befasst (Raab 2001: 40). Dabei folge ich in gewisser Weise der empirischen Methode Norbert Elias' (1997). Elias entwickelte in seinen soziogenetischen und psychogenetischen Untersuchungen eine Methode, die schriftliche historische Quellen zu individuellen Verhaltensweisen mit der geschichtlichen Entwicklung gesellschaftlicher Funktionsteilung verband, um eine Theorie des Prozesses der Zivilisation entwerfen zu können. Für eine *soziogenetische Untersuchung der visuellen Wahrnehmung* erscheint es naheliegend, diese Methode angemessen abzuwandeln. In diesem Fall erscheint es sinnvoll, bildliche Quellen heranzuziehen. Die formale Entwicklung von Bildern kann dann mit der Geschichte der technisch-industriellen Bilderproduktion verbunden werden, um die materiellen Bedingungen ermitteln zu können, die einen Perzeptionswandel verursachen.

Wenn bildliche Quellen für eine soziogenetische Untersuchung der Seh- und Wahrnehmung herangezogen werden sollen, sind gewisse Bedingungen zu beachten. »Soll die Funktion der Verkörperung im sinnlichen Material eines einzelnen Modus studiert werden«, stellt Plessner zutreffend fest, »so muss sich die Untersuchung Grenzfälle aussuchen, bei welchen das Material nicht in dinghafter bzw. zeughafter Bindung als Eigenschaft oder als Umgangs- und Gebrauchsqualität, sondern in seiner Reinheit als Ton, Farbe, Linie usw. auftritt« (Plessner 1980: 380). Der einzelne Modus kann also nur auf einer Abstraktionsstufe, die ihm angemessen ist und ihn isoliert und unbeeinflusst von Anderem zu fassen erlaubt, analysiert werden. In diesem Sinne wird sich meine Untersuchung zur geschichtlichen Veränderung der Seh- und Wahrnehmung auf ein rein formales Kriterium stützen, nämlich auf den *Detailreichtum* von Bildern.

Zur formalen Entwicklung von Bildern

Bilder haben sich in den vergangenen Jahrhunderten hinsichtlich der Anforderungen verändert, die sie an die Seh- und Wahrnehmung stellen. Diesen Wandel möchte ich nun an einigen exemplarisch ausgewählten Bildern darlegen. Jedes dieser Fallbeispiele ist für die jeweilige Epoche symptomatisch.



Abb. 1: Jan van Eyck: *Madonna des Kanzlers Rolin*. um 1437, Paris (Musée du Louvre)

Ich beschränke mich auf Bilder, die seit der Epochenschwelle des 15. Jahrhunderts entstanden sind – kunstgeschichtlich gesprochen also auf die Stile seit Spätgotik und Frührenaissance².

Zunächst möchte ich mich exemplarischen Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts zuwenden. Bei diesen sticht ein formales Moment ins Auge: sie sind außerordentlich *reich an Details*. Dass das so ist, möchte ich an drei Beispielen darlegen. Um von vornherein dem Eindruck entgegen zu wirken, es könne sich bei

diesem formalen Charakteristikum um das Merkmal eines Stils oder einer Herstellungstechnik handeln, wähle ich ein Gemälde aus der Spätgotik, ein druckgrafisches Blatt aus der Renaissance sowie ein Gemälde des Manierismus.

Mein spätgotisches Bildbeispiel ist die *Madonna des Kanzlers Rolin*, die Jan van Eyck um 1437 malte (Abb. 1). Im Vordergrund dieses kleinen Andachtsbildes, das 66 x 62 cm misst, befinden sich die beiden Hauptfiguren, der Kanzler Rolin und die Madonna. Sie sind einander symmetrisch in einem Palasträum zugewandt. Rolin gehörte zur »Gattung der Neureichs«, die als Finanzleute im Zeitalter des Frühkapitalis-

² Der uns geläufige Kunstbegriff – und damit auch unser Umgang mit Bildern allgemein – kann auf frühere Epochen, etwa auf das Hochmittelalter, nicht unmittelbar übertragen werden. Für die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Bildern haben sich seit der Epochenschwelle Prinzipien eingebürgert, die sich von denen der vorherigen, religiös gebundenen Epoche strukturell unterscheiden (Grassi 1957: 96-98). Außerdem setzte mit der Epochenschwelle – worauf später zurückzukommen sein wird – ein grundlegender Wandel des menschlichen Sinnesapparats ein. Der frühere Vorrang des Tastsinns wurde nämlich zugunsten einer zunehmenden Privilegierung des Sehens zurückgedrängt.

mus unter den Höflingen eine bedeutende Stellung gewannen; er verdankte seine »Wohlhabenheit der Beschäftigung beim Herzog von Burgund, Philipp dem Guten« (Pirenne 1971: 206). Der betend kniende Kanzler hat die Augen meditierend von seinem Stundenbuch erhoben. Ihm gegenüber sitzt die Madonna, die zugleich der Thron ihres segnenden Kindes ist. Über ihrem Haupt schwebt ein Engel mit einer Krone. Die Rückwand des Palastraums bildet eine offene Arkade, durch die der Blick zunächst auf ein kleines Gärtchen mit Blumen und Vögeln fällt, das nach Außen durch einen schmalen Wehrgang abgeschlossen ist. An der Brüstung des Wehrgangs stehen zwei kleine Gestalten, die nach draußen in die Landschaft blicken. Dort befindet sich eine Stadt mit ihrer Kathedrale. Eine Brücke führt über einen Fluss zu einer kleineren Siedlung, hinter der sich Hügel erheben. Zum Horizont ist die Landschaft



Abb. 2: Ausschnitt aus Abb. 1

mit schneebedeckten Bergen abgeschlossen. Die Stufen der Kathedrale, das Flussufer mit seinem Hafen, die Brücke und die Stadt auf der gegenüberliegenden Uferseite sind von einer unzählbaren Menge menschlicher Gestalten erfüllt. Allein auf der Brücke, die im Gemälde fünfeinhalb Zentimeter lang ist, befinden sich 28 Menschen, darunter zwei Reiter (Abb. 2). »Die wimmelnde Bevölkerung« steht »in treffendem Gegensatz zu der Stille im Vordergrund« (Dhanens 1980: 273). Doch auch im Vordergrund sind zahlreiche Details zu beachten. Ein Reliefschmuck am linken Abschluss der Arkade zeigt den Sündenfall, die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies und wei-

tere Szenen. Auf der Borte des Mantels der Maria stehen – je nach Faltenwurf – Fragmente aus dem 8. Psalm und anderen Bibelstellen zu lesen. Jedes einzelne Teil aus dieser Myriade an Einzelheiten, die mit feinem Pinsel geschildert sind, ist für das Verständnis des Bildprogramms von Bedeutung.



Abb. 3: Albrecht Dürer: *Melancholia I*,
Kupferstich 1514

Mein Beispiel aus der Renaissance ist ein Kupferstich von Albrecht Dürer, dem ersten überragenden Renaissance-Künstler nördlich der Alpen. 1514 schuf er die *Melancholia I* (Abb. 3). Zentrale Gestalt des 23,7 mal 18,7 cm großen Stichts ist die geflügelte Melancholia. Sie sitzt, im zerknitterten Kleid einer Nürnberger Hausfrau, auf einer niedrigen Steinschwelle bei einem Gebäude. An dessen Mauer hängen eine Waagschale, eine Sanduhr und eine Glocke. Unterhalb der Glocke ist ein sogenanntes magisches Quadrat in die Mauer eingelassen. An den Bau sind eine Leiter und ein Schleifstein angelehnt. Dazu kommen

noch zwei Gegenstände, die als Symbole zu verstehen sind: ein riesiger Polyeder aus Stein und eine Kugel. Auf dem Boden liegen Werkzeuge und andere Gegenstände verstreut, die hauptsächlich zur Baukunst und zum Zimmermannshandwerk gehören. Außer einem Hammer befinden sich dort ein Richtscheit, ein Hobel, eine Kneifzange, eine Säge, ein Streichmaß, einige verbogene Nägel. Andere Gegenstände »muten wissenschaftlich-alchemistisch an« (Schoch et al. 2001: 180): ein Schmelztiegel, ein Tintenfass mit Federkasten und – unter dem Rock zum Vorschein kommend – das Mundstück eines Blasebalgs (das auch fälschlich als Klistierspritze aufgefasst wurde). Auf einem Schleifstein sitzt ein grämlicher Putto und bekritzelt eine Tafel. Davor liegt ein halbverhungertes Hund. Die Melancholia hält einen Zirkel in der Hand, ihr Arm ruht auf einem Buch. Sie trägt einen Blätterkranz auf dem Haupt, an ihrem Gürtel sind eine Geldbörse und ein Schlüsselbund befestigt. Im Hintergrund, über einem kalten See, strahlt ein Komet im Rund eines engen Regenbogens. Unter ihm schwebt ein fledermausähnliches Fantasiewesen mit schreiend geöffnetem Maul, mit der Inschrift »Melancholia I«

auf der Innenseite seiner Flügel. Am Ufer des Sees sind Bäume und eine Siedlung zu erkennen, Boote haben angelegt.

Wie in anderen Bildern dieser frühen Epoche, tragen auch beim *Melancholia*-Stich all die erwähnten, zahlreichen Einzelheiten zur Bildausage bei. Jedes Detail ist wichtig. Allerdings sagt die nüchterne Auflistung der einzelnen Bildelemente uns heutigen Betrachtern wenig. Deshalb möchte ich in diesem Fall wenigstens andeutungsweise eine Entschlüsselung der Ikonographie anbieten. Für das damalige Denken sind Menschen, die für die Geometrie begabt sind, dazu bestimmt, melancholisch zu sein, »weil das Bewusstsein von einer Sphäre jenseits ihrer Reichweite sie an einem Gefühl von geistiger Eingeschränktheit und Ungenügen leiden lässt. Ebendies ist es, was Dürers *Melancholia* zu erfahren scheint«. Dürer selbst verband theoretische Einsicht und praktische Fertigkeit. Er hatte sich in Italien mit der planperspektivischen Konstruktion des Bildraumes vertraut gemacht. Außerdem hatte er hart am empirischen Problem gearbeitet, die menschliche Schönheit mit Lineal und Zirkel zu fassen – gerade dabei traten immense Schwierigkeiten auf. Deshalb kannte er die Inspiration, und er kannte auch das Gefühl der Machtlosigkeit und Niedergeschlagenheit. »Er war auch ein Künstler = Geometer und zwar einer, der unter den besonderen Einschränkungen der Disziplin, die er liebte, litt« (Panofsky 1977: 225–229). Die daraus resultierende melancholische Haltung erscheint bei ihm allerdings gewissermaßen verstüßt: das Sinnbild der Geldbörse bringt professionelle künstlerische Tätigkeit mit Reichtum in Verbindung.

Ein Musterbeispiel des niederländischen Manierismus ist Jan Massys' *Flora* von 1559 (Abb. 4). Flora ist die Göttin des Blühens, ihr Kult wurde mit teilweise lasziven Spielen begangen. Jan Massys lebte in Antwerpen, wurde jedoch wegen Zugehörigkeit zu einer Sekte verbannt, ging nach Italien, von wo er fünfzehn Jahre später offenbar wieder in seine Heimatstadt zurückkehrte (Puyvelde 1963: 196). Das Gemälde ist nahezu quadratisch, 113,2 cm hoch und 112,9 cm breit. Auf einer niedrigen Steinbank ruht eine jugendliche, überlängte weibliche Gestalt in durchsichtigem Gewand, die den Blick auf den Beschauer richtet. Auf ihren Oberschenkeln liegt ein roter Mantel und ein Blumenstrauß. In der erhobenen Hand hält sie mit gespreizten, ziseliert wirkenden Fingern zwei rote Nelken. Ihr Haupt trägt ein edelstein- und perlenbesetztes Diadem.

Die Gürtelschließe, an der eine Perle hängt, ziert eine kleine weibliche Gestalt in elliptisch-ornamentalem Rahmen. Die Glieder ihrer Armreifen sind mit Blumenbildchen geschmückt. Auf der Steinbrüstung, die die Bank nach hinten begrenzt, steht die kleine Plastik eines Mannes mit Schwert; Pfauen sind ihm beigegeben. Hinter der Brüstung erstreckt sich

eine Landschaft. Ein Bauer und eine Bäuerin stehen unweit einer Scheune, an deren Außenwand ein Wagenrad ist. Benachbart ist das Bauernhaus. Vor dem Gehöft ist eine Sau mit ihren Ferkeln (möglicherweise eine Anspielung auf Fruchtbarkeit). Ein Weg durchquert die grasbewachsene, locker von Bäumen durchsetzte Ebene. Ein Reiter, ein Mann mit Hunden, ein Bauer mit zweispännigem Pflug und viele andere Menschen sind – nun allerdings nicht mehr ganz so kleinteilig gemalt wie bei Jan van Eyck – bei ihren unterschiedlichen Beschäftigungen erfasst. Die Ebene ist durch einen breiten Fluss begrenzt, der sich in langgezogener Biegung windet. Diesseits liegt, geschützt von einem Deich, ein Dorf. In seiner unmittelbaren Umgebung weiden Tiere. Einige Gebäude stehen auch außerhalb des Deiches. Jenseits des Flusses liegt eine große Stadt (Antwerpen) mit Bollwerk, Kathedrale, vielen Häusern und einigen kleineren Kirchen, zum Fluss hin mit einem kleineren und einem größeren Hafen. Schiffe unterschiedlicher Größe segeln oder rudern vorüber. Zum Hintergrund hin ist die Landschaft durch einen Höhenzug begrenzt.



Abb. 4: Jan Massys: *Flora*, 1559. Hamburg (Kunsthalle).

Bislang habe ich Beispiele aus dem Norden vorgestellt, um auf den eminenten Detailreichtum der Bilder hinzuweisen. Um dem Eindruck entgegen zu wirken, es handele sich dabei möglicherweise um eine regionale Besonderheit, möge ein Hinweis auf die italienische Frührenaissance

sance genügen. Auch südlich der Alpen war die Schwahrnehmung auf das ausführliche und genaue Registrieren eines enormen Detailreichtums ausgerichtet. So trifft beispielsweise auch für die *Taufe Christi*, die Piero della Francesca um 1451 schuf (London, National Gallery) die Feststellung des Kunsthistorikers zu, die Landschaft sei »bis ins kleinste Detail teleskopisch genau registriert« (Bertelli 1992: 60).

Bei diesen Bildern verhält es sich mit der Schwahrnehmung ähnlich wie bei klarem Nachthimmel. Richtet man nachts bei einem Spaziergang in der freien Landschaft, wo die Augen nicht von den Lichtern der Stadt beeinflusst werden, den Blick nach oben, sieht man viele Sterne. Je länger man schaut, desto mehr Sterne werden sichtbar. Das ist ein deutlich merklicher Vorgang. Denn die Augen gewöhnen sich an die Dunkelheit, werden empfindlicher, und je sensibler sie geworden sind, umso lichtschwächere Sterne können sie erkennen. So wachsen immer neue Lichtpunkte aus dem Nachthimmel. Damit in gewisser Weise vergleichbar verhält es sich beim Betrachten von Bildern dieser frühen Jahrhunderte. Je länger man schaut, mit Muße schaut, umso mehr stellt sich die Schwahrnehmung auf die Bilder ein – und umso mehr Details treten zutage.

Solche Bilder zu lesen, ist ein langwieriger Vorgang. Der Zeitaufwand, der für dieses Lesen eines Bildes erforderlich ist, hat nichts mit jenem Zeitaufwand gemein, der mit kontemplativer Versenkung in ein Bild verbunden ist. Beim *Lesen* handelt es sich um ein Auflesen, um ein Aufnehmen aller für das Verständnis erforderlichen Bildelemente, bei dem der Blick über das Bild wandert und – wie beim Lesen eines geschriebenen Textes nacheinander die Wörter – alle dargestellten Details aufnimmt. Dagegen verharrt der *kontemplative Betrachter* vor einem Gemälde, auch wenn das Sujet mit einem Blick erfasst ist, in Ruhe, um sich dem Ablauf seiner Assoziationen zu überlassen.

Die Bildbeispiele aus Spätgotik und Renaissance, denen das Merkmal des großen Detailreichtums gemeinsam ist, ließen sich beliebig vermehren. Sie zeigen den drastischen Gegenpol zu unserer heutigen Perzeptionsbeschaffenheit. Der Wechsel setzt freilich nicht schlagartig ein, er macht sich langsam bereits zum 17. Jahrhundert hin bemerkbar. Die in dieser Zeit produzierten Bilder werden nach und nach mit geringerer Wahrnehmungsschärfe und -präzision, d.h. auch mit weniger Zeitaufwand erfassbar. Deshalb lege ich auf dem Gang durch die Jahrhunderte einen kleinen Zwischenstopp bei Jan van Goyen ein. Seine *Flusslandschaft* von 1652 (Abb. 5) ist 62 cm hoch und 97 cm breit. In diesem Falle gerät die Bildbeschreibung bereits kürzer, sie lässt sich in recht wenige Sätze fassen: Rechts befindet sich »ein Wirtshaus mit Aushängeschild an der erhöhten Uferlandstraße. Davor halten zwei sich begegnende Fuhr-



Abb. 5: Jan van Goyen. *Flusslandschaft*, 1652. Köln (Wallraf-Richartz-Museum).

werke. Ein Mann steigt eine Leitertreppe vom Ufer herauf. Links daneben ein mächtiger Baum und zwei auf Pfählen über das Wasser vorgebaute Holzhäuschen. In Ufernähe zwei Kähne mit Insassen. Weiter zurück Gehöfte am Ufer und ein die Bäume überragender schlanker Kirchturm; in der Ferne eine Segleranlegestelle. Links vorn drei Fischer in einem Kahn; zwei Fischer legen ein Netz aus« (Beck 1972ff, Bd. II: Nr. 561).

Der Wandel, der sich bei Jan van Goyen abzeichnet, gewinnt schließlich im 19. Jahrhundert rasant an Fahrt. Nun verringern sich Zeitaufwand und Beschäftigungsintensität, die für das Lesen eines Bildes erforderlich sind, noch weiter. Ohne die fortschreitende Vereinfachung der Bilder im Einzelnen nachzuzeichnen, möchte ich nun einen Blick auf einen vorläufigen Höhepunkt der Entwicklung werfen. Schließlich sind nämlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gegenüber den früheren Bildern, radikale Veränderungen konstatierbar.

In dieser Hinsicht ist Edouard Manets *Frühstück im Freien* von 1863 (Abb. 6) bemerkenswert. Das Zentrum des Bildes bildet eine – im realistischen Stil gemalte – Gruppe auf einer Wiese, zwei bekleidete Männern und ein weiblicher Akt. Die beiden jungen Männer sind Manets Bruder Gustave und sein späterer Schwager Ferdinand Leenhoff. Die junge Dame, die unbekleidet auf ihrem blauen Unterkleid sitzt, ist Victorine Meurent. Elle »servit de modèle à Manet entre 1862 et 1875« (Rouart et al. 1975: 66). Links im Vordergrund befindet sich ein ebenfalls realistisch gemaltes Stilleben: ein hellblaues gemustertes Kleid mit dunkelblauem Band und ein gelber Hut mit schwarzem Band und blauer Schlei-

fe, auf dem Kleid liegt ein gekippter Henkelkorb mit verschiedenen Früchten und einem Brötchen, daneben ein weißes Tuch und eine Flasche.

Das Gemälde, ausgestellt im *Salon des Refusés* von 1863 (Rewald 1979: 55–62), löste einen Skandal aus. Als anstößig empfand das bürgerliche Publikum weniger die Nacktheit der weiblichen Figur, denn die gab es auch in vielen allegorischen Darstellungen. Ärgernis erregte bei Manet, dass der Akt – zwischen zwei bekleidete Männer platziert – die Betrachter keck anblickt, und dass – wie ein Kritiker meinte – »la personne nue n'est pas de belle forme malheureusement«³ (zit. nach Cachin 1983: 166), also nicht dem gängigen Schönheitsideal entspricht. Doch das soll nur nebenbei erwähnt sein.



Abb. 6: Edouard Manet: *Frühstück im Freien*, 1863.
Paris (Musée d'Orsay).

In meinem Zusammenhang ist dieses Gemälde wegen der Landschaft wichtig, in der sich die Personen niedergelassen haben. Manet erreicht hier eine neue Stufe auf dem Weg vom Detailreichtum zur Einfachheit: »Die summarische Malweise negiert Landschaftsdetails in großzügiger Weise« (Körner 1997: 182). Denn die gesamte Landschaft, also sowohl Vorder- wie auch Hintergrund, ist – geradezu im Gegensatz zur Personengruppe und dem Stillleben – nicht realistisch durchgearbeitet. Sie ist, einschließlich einer Badenden im Hintergrund, flüchtig hingeworfen. Oberhalb der Badenden ist die Farbe sogar in Wischtechnik verarbeitet,

³ »der Akt ist unglücklicherweise nicht von schöner Gestalt«.

rechts am Rand sind Spuren eines Spachtels zu erkennen. Allerdings hat Manet in diese locker und dünn hingestrichenen Landschaft einige zusätzliche realistische Inseln eingearbeitet: einen Frosch und einen Finken (Bendiner 1979), dazu noch eine kleine Gruppe von Pilzen. So wird die visuelle Lust in diesem Gemälde nur durch ausgewählte Bestandteile erfreut: durch die sitzende Dreiergruppe im Zentrum, das Stillleben, sowie die wenigen verstreuten Nebensächlichkeiten. Die Maler früherer Epochen hätten sich indes sicher nicht nur mit der genauen Schilderung der Hauptfiguren viel Mühe gegeben, sondern in dieser Genauigkeit auch die gesamte Landschaft durchgearbeitet – wie es nach wie vor auch für den zeitgenössischen Realisten Courbet stets Bestandteil der künstlerischen Konvention war. Sicher hätte kein Maler früherer Jahrhunderte den Schritt tun können, den Manet nun wagte, nämlich den Betrachtern *so wenig Sujet* anzubieten.

Ein Hinweis auf die Anlässe, die zu Manets neuer Bildauffassung führten, deutet sich in den verblüffenden Lichtverhältnissen des *Frühstücks im Freien* an. Die Landschaft ist durch »eine traditionelle Beleuchtung mit einer links oben liegenden Lichtquelle, die die Szene in helles Licht taucht« bestimmt. Dagegen wird die Figurengruppe von »einem völlig anderen Licht beleuchtet«, das »direkt von vorn kommt« (Foucault 1999: 33f.). Manet griff auf diese Weise erstaunlich früh eine technisch produzierte Seherfahrung auf: die der zeitgenössischen Porträtfotografie. In den Ateliers wurden damals Personen gerne vor einer gemalten Landschaftskulisse fotografiert (Baier 1977: 510). Die stilistische Diskrepanz zwischen realistischer Abbildung des Menschen und gemaltem Hintergrund schien die Kunden der Fotografen nicht gestört zu haben, Manet macht sie in seiner »Kunst der Differenz« (Körner 1997: 187) zum Thema.

Der Nach-Impressionist Henri de Toulouse-Lautrec war in mehrfacher Hinsicht noch radikaler als Manet. Bei Toulouse-Lautrec wird erkennbar, dass die Tendenz zur Vereinfachung nicht auf klassische Medien wie Gemälde oder künstlerische Druckgrafik beschränkt blieb, sondern umgehend auch die jüngeren Bereiche der Bilderproduktion erfasste. Sein Werbeplakat für den Chansonnier Aristide Bruant, der soeben seine Aktivitäten vom Montmartre in die Avenue Gabriel verlegt hatte, entstand 1892. Auf dem – mit 134 x 92 cm für damalige Verhältnisse großformatigen – lithographischen Druck für *Ambassadeurs* (Adriani 1986: Nr. 3) ist die Gestalt des Bruant in große einfarbige Flächen gegliedert. Das skizzenartig erfasste Gesicht und der große Schlapphut des Aristide Bruant vor gelber Wand, dazu als Bekleidung der breite dunkelblaue Mantel mit leuchtend rotem Schal, im Hintergrund noch der

schwarze Umriss eines Portiers vor blauem Grund – das macht das ganze Bild aus. Allein die für ein Werbeplakat unerlässliche Schrift kommt noch dazu: »Ambassadeurs – Aristide Bruant dans son cabaret«.

Im 20. Jahrhundert entwickelte sich die Bildgestaltung in der eingeschlagenen Richtung noch weiter. Schlaglichtartige Hinweise mögen auch dafür genügen. Die Abstraktion, die um 1910 entstanden war, brachte es in den sechziger Jahren zu Leinwänden mit äußerst reduzierter formaler Sprache. So bietet Morris Louis' *Beta Lambda* von 1961, das sich heute im Museum of Modern Art, New York, befindet (Upright 1985: No. 421), auf einem Riesenformat von 262 cm Höhe und 405 cm Breite eine Komposition von schlagender Einfachheit. »The basic pictorial components are readily described: two triangular zones of color rivulets confront each other across a huge center wedge of intensely white, unpainted canvas» (Upright 195: 22). Die Pop Art strebte in den gleichen Jahren ebenso weitgehende Bildvereinfachungen an. Das *Still Life # 61* von Tom Wesselmann aus dem Jahre 1976 (Buchsteiner et al. 1994: Nr. 30) beispielsweise beschränkt sich auf die Wiedergabe von zwei Schlüsseln an einem Ring, einem Fingerring mit rechteckig geschliffenem roten Stein, einer Filterzigarette und einer Zahnbürste. Diese Gegenstände befinden sich auf vier freistehenden, hintereinander angeordneten Leinwänden. Auch diese Arbeit beansprucht wiederum ein Riesenformat, diesmal von 265 cm Höhe und 993 cm Breite.

Für unsere Gegenwart schließlich wäre ein spektakuläres Großplakat erwähnenswert. Großplakate messen in Deutschland 250 cm Höhe und 360 cm Breite. Im Herbst 1993 wurde ein Motiv des Fotografen Oliviero Toscani geklebt, das ein Stück nackte Haut mit der Tätowierung *HIV positive* auf dem oberen Teil eines Gesäßes in immenser Vergrößerung zeigte (Toscani 1996: 77f.). Das Plakat war, ohne weiteren Text, lediglich mit dem Logo *United Colors of Benetton* versehen. Wie zwei weitere Toscani-Motive auch, wurde es zunächst – begleitet durch ein umfassendes Medienecho – von Gerichten bis zum Bundesgerichtshof hin als »sittenwidrig« verboten, bis schließlich das Bundesverfassungsgericht im Dezember 2000 diese Urteile aufhob und auch diese Art der Imagewerbung mit gesellschaftskritischen Themen in den Schutzbereich der Kommunikationsgrundrechte stellte (Fezer 2001). Diese Auseinandersetzung scheint mir unter dem Aspekt der Tendenz zur immer weiteren Vereinfachung von Bildern bemerkenswert. Hier löste eine Sachfotografie, die sich auf die Vergrößerung eines winzigen naturalistisch-schlichten Ausschnitts ohne ergänzende oder erläuternde bildliche oder textliche Zutat beschränkte, weitreichende gesellschaftlich relevante Auseinandersetzungen aus. Den Skandal löste nicht – was im geschichtlichen Zusam-

menhang bemerkenswert ist – die Tatsache aus, dass sich das riesengroße Bild bewusst auf dieses Minimum an Seherlebnis beschränkte. Der Skandal vernachlässigte diese Tatsache, weil sie zur alltäglichen Erfahrung gehörte, und drehte sich ausschließlich um das angesprochene Thema. Wenn ich zu Manet bemerkt habe, kein Maler früherer Jahrhunderte würde es gewagt haben, Betrachtern so wenig Seherlebnis anzubieten, so wird dies durch das Toscani-Plakat noch weit in den Schatten gestellt.

Das also ist die große Linie vom detailreichen Bild zur summarischen Darstellung. Ich möchte allerdings nicht unerwähnt lassen, dass diese Entwicklungslinie, wie andere geschichtliche Prozesse auch, nicht frei von Abweichungen ist. Historische Tendenzen halten sich, so klar und deutlich sie über lange Sicht zutage treten, selten widerspruchsfrei, glatt und ohne Ausnahmen durch. So gibt es *zum einen* auch in den früheren Jahrhunderten neben der Tendenz, Bilder mit vielen Details auszustatten, hin und wieder gegenläufige Sonderentwicklungen⁴. Dazu gehören gewisse Formen der Portraitkunst. Weitere Ausnahmen sind jene wenigen Künstler, die in der Lage waren, sich über die für ihre Gesellschaft unmittelbar verstehbaren Stile hinaus zu wagen. Der späte Rembrandt, der späte Frans Hals oder Georges de la Tour gehören in diese Rubrik. *Zum andern* werden auch in unseren Jahren Bilder mit hohem Detailreichtum hergestellt. Denn Bilderproduzenten lernen aus der Bildergeschichte, und sie lernen von älteren Lehrern. Deshalb kann es vorkommen, dass sie ältere Gestaltungsprinzipien übernehmen. Manchmal orientieren sie sich auch an diesen in bewusster Kritik gegenüber zeitgenössischen Wahrnehmungsweisen.

Gleichwohl bleibt als empirischer Befund – jenseits der auf die eine oder andere Seite ausschlagenden Wellenlinien – festzuhalten, dass die Bilder früherer Jahrhunderte *in der Regel* mit einem großen *Reichtum an Details* ausgestattet sind. Dabei ist keines dieser Details nebensächlich, jedes ist von ikonographischer Bedeutung. Im Laufe der Jahrhunderte hat diese überbordende Detailfreude nach und nach merklich abgenommen, seit dem späten 19. Jahrhundert wich sie immer mehr einer zunehmenden Einfachheit und Übersichtlichkeit.

⁴ Eine nicht unerhebliche Zahl der Gemälde, die in unseren Museen betrachtet werden können, sind oft verstümmelt oder aus dem Zusammenhang gerissen (z.B. wenn nur ein einzelnes Teil eines Polyptichons oder einer Predella präsentiert wird). Solche Bilder können nicht unmittelbar als historische Quellen gesehen werden. Deshalb sind im genannten Zusammenhang nur kunstgeschichtlich rekonstruierte Werke zu berücksichtigen.

Technisch-industrielle Fortschritte in der Bilderproduktion

Der Bestand an Bildern wuchs mit den technischen Produktionsfortschritten. Meine *These* ist, dass *das Wachstum des Bilderbestandes* (eines sozialen Milieus in einer bestimmten historischen Epoche) *eine Veränderung der Struktur der Sehnehmung* bewirkt. Lebensweltliche Sehnehmung und physiologischer Wahrnehmungsapparat bilden eine Legierung, das Sehen ist als ein *soziophysiologischer Vorgang* aufzufassen. Deshalb wäre die empirisch nachweisbare Tendenz zur Einfachheit – wesentlich und vorrangig – verursacht durch die wachsende Bilderflut, durch die wachsende Flut der Sehreize. Um diese These überprüfbar zu machen, möchte ich nun meiner skizzenhaft dargestellten Geschichte der formalen Charakteristika von Bildern eine weitere historische Übersicht gegenüberstellen, nämlich die der Techniken der Bilderherstellung.

Ein erster wichtiger Schritt, der überhaupt die Produktivitätssteigerung in der Bilderherstellung ermöglichte, war die Erfindung des *Druckens*. Holzstöcke wurden in Europa während des 14. Jahrhunderts als Stempel zum Prägen von Leder, als Model für Butter, Backwerk und möglicherweise zum Druck von Initialen benutzt. Im frühen 15. Jahrhundert wurden dann derartige Verfahren eingesetzt, um figürliche Holzschnitte auf Papier zu drucken. Doch scheint die Zahl der vor 1440 produzierten Holzschnitte sehr klein gewesen zu sein. Die »eigentliche Medienexplosion« fand »erst im 5. Jahrzehnt des Jahrhunderts« statt (Field 2005: 30) – genauer gesagt: sie wurde damals eingeleitet.

In den Jahren um 1500 begann die druckgraphische Produktion einen Aufschwung zu erleben, als die Rationalisierung durch Arbeitsteilung in die Werkstätten der Holzschnitt- und Kupferstichhersteller einzog. In Gang gesetzt wurde diese erste Welle der Bilderflut in Nürnberg und vor allem in Rom.

Nördlich der Alpen kurbelte vor allem Dürer, der in Nürnberg lebte, die Produktion von Drucken an. »Es kann ohne Übertreibung behauptet werden, dass die Geschichte der Malerei unverändert geblieben wäre, wenn Dürer niemals Pinsel und Palette angerührt hätte, dass dagegen die ersten fünf Jahre seiner unabhängigen Tätigkeit als Kupferstecher und Holzschneider genühten, die graphischen Künste zu revolutionieren« (Panofsky 1977: 61). Zu seiner Zeit wurde ein großes Gemälde nur auf Bestellung begonnen. Die vervielfältigenden Künste erlaubten es jedoch dem Künstler, die Initiative zu ergreifen. Ohne auf einen Auftraggeber angewiesen zu sein, konnte er Drucke in großer Zahl herstellen und verkaufen. Ihr Markt war breiter, weil sie selbstverständlich preisgünstiger

als Gemälde waren, und deshalb »fanden diese Drucke einen Markt wie gedruckte Bücher« (Panofsky 1977: 60).

Aufschluss über das ökonomische Motiv für Dürers Engagement in der Druckgrafik geben seine Briefe an Jakob Heller, einen Auftraggeber für einen Altar. Nach Fertigstellen des Gemäldes bemerkt Dürer: ich »hab nun lenger den ain jahr daran gemacht« (Rupprich 1956ff, Bd. I: 71). Er bemängelt, dass er durch den langwierigen Prozess des Malens von der druckgrafischen Produktion, die sehr viel mehr Einkommen bringe, abgehalten würde: »Aber das fleisig kleiblen [kläubern = das sorgfältige Arbeiten] gehet nit von statten. Darumb will ich meines stechens auß warten [will ich Aufmerksamkeit auf die Grafik richten]. Vnd hette ich's bißhero gethan, so wollte ich vf den heitigen tag 1000 fl. [ein rheinischer Gulden entsprach 2,527 g Gold] reicher sein« (Rupprich 1956ff, Bd. I: 73).

Dürer schuf mehr als hundert Kupferstiche und ungefähr zweihundertfünfzig Holzschnitte. Bei weltlichen Themen war seine Freiheit unbeschränkt. Sogar im Bereich der religiösen Darstellungen war der Grafik-Hersteller freier als der von einem Auftraggeber vertraglich gebundene Maler. Seine Drucke waren von ihm herausgegeben, d.h. er trat als Verleger auf, und sie waren von ihm erfunden und gezeichnet. Die Produkte seines grafischen Verlages schützte er »aus Urheberchutzgründen« (Oettinger 1971: 252) durch ein Markenzeichen, nämlich sein charakteristisches Monogramm, das die Anfangsbuchstaben seines Vor- und Nachnamens verband.

In Italien war es Raffael, der die Grafikproduktion vorantrieb. Raffael war Maler, gründete jedoch neben seiner Malerwerkstatt noch eine Stecherwerkstatt. Dafür tat sich mit dem bereits erfolgreichen Kupferstecher Marcantonio Raimondi zusammen, der um 1510 in Rom eingetroffen war.

Raimondi war einige Jahre zuvor in Venedig gewesen, wo er Holzschnitte von Dürer im Kupferstich kopierte, sie mit dessen Monogramm versah und als Originale verkaufte. Dürer, der dies erfuhr, reiste nach Venedig und verklagte Raimondi vor dem Rat der Stadt. »Der erste Prozess der Kunstgeschichte um »Raubkopien« und das »copy-right« endete mit einer Art Vergleich: Raimondi durfte zwar weiter kopieren, doch das Dürer-Monogramm nicht mehr verwenden« (Höper 2001: 52).

Später dann in Rom, nach Beginn mit der Zusammenarbeit mit Raffael, stach Raimondi ausschließlich nach dessen Zeichnungen. Raffael war offenbar an der Verbreitung seiner Ideen, seiner Bild-erfindungen, und nicht seiner ausgeführten Werke interessiert. Die Arbeitsteilung zwischen Zeichner und Stecher wurde bereits auf einem

der frühen Blätter dokumentiert, auf dem Raffael als Erfinder (»invenit«) und Raimondi als Kupferstecher (»fecit«) bezeichnet wurden.

Einige Jahre nach Gründung dieses Grafik-Betriebs kam die Erweiterung. Die Kupferstecher Marco Dente und Agostino Veneziano wurden Mitarbeiter, sowie noch etwas später Ugo da Carpi für Holzschnitte im Clairobscur-Verfahren. Zu den außerdem in der Werkstatt tätigen weiteren Mitarbeitern, z.B. Lehrlingen oder Gehilfen, ist nichts überliefert. Aber angesichts der hohen Produktivität ist anzunehmen, dass mehrere mitarbeiteten. Allerdings ist neben den Namen der Künstler noch der des Baviera überliefert, der das Unternehmen leitete und die Funktion eines Verlegers ausübte. »Wie schon bei Dürer war auch die ›Raffael-Graphik‹ keine Auftragskunst, sondern auf die Bedürfnisse des Marktes ausgerichtet« (Höper 2001: 56). Auch Raffael fand mit seinem Grafik-Unternehmen, in dem die Arbeitsteilung eine größere Rolle als bei Dürer spielte, ein wirtschaftliches Verfahren, speziell für diesen Zweck entworfene Kompositionen zu verbreiten. Die Bilderherstellung war manufakturmäßig⁵ organisiert. Nach Vergrößerung des Druckerei-Betriebes wurden die Raffael-Zeichnungen energisch verwertet, es »blieb [...] nichts zurück, was nicht gedruckt wurde« (Höper 2001: 56).

Dürer starb 1528. Raffael starb bereits 1520; die Stecher-Verleger-Gemeinschaft seines Teams arbeitete noch bis 1527, als auch sie dem Sacco di Roma, der verheerenden Zerstörung Roms durch die Truppen Kaiser Karls V., zum Opfer fiel. Beide hatten indes viele Nachfolger, die dem eingeschlagenen Weg folgten. Sie bedienten die Nachfrage nach erschwinglichen Bildern in Form von Grafiken – und beflügelten damit den eingeleiteten Aufschwung eines ganzen Kunstzweiges. Eine »nahezu explosionsartige Vermehrung der Stiche« setzte ein (Höper 2001: 56).

Parallel zu diesem Zweig der künstlerischen Grafik entwickelten sich auch andere Gebrauchsweisen von Bildern. Gedruckte Bücher wurden mit Holzschnitten ausgestattet. Hans Sachs ließ seine poetischen Flugblätter mit wirksamen Bildtiteln versehen, um Leser einzuladen. Auch die Flugschriften der Reformation, deren Meister Martin Luther war, nutzten den Holzschnitt. Die bildliche Darstellung sollte »durch ihre anschauliche Sprache zugleich den Beschauer zum Kaufen und Lesen reizen und die Überredungskunst des Inhalts unterstützen« (Schottenloher 1922: 78).

Bilderbogen, bei denen fromme, erbauliche Darstellungen im Vordergrund standen, waren ebenfalls bereits mit der Wende zum 16. Jahrhundert aufgekommen. Sie unterschieden sich nach Abnehmerkreisen: für die Masse des niederen Volkes wurden billige kunstlose Erzeugnisse

⁵ Vgl. dazu den Beitrag von Corinna Höper in diesem Band.

auf den Markt gebracht, dagegen für die Gebildeten, vor allem für die bilderliebenden Humanisten, gewähltere Darstellungen vorwiegend mit lateinischen Texten. War auch hier zunächst der Holzschnitt vorherrschend, eroberte mit dem zu Ende gehenden 16. Jahrhundert der Kupferstich das Feld. Nun vertrieben wandernde Bilderhändler ihre – oft für wenig Geld feilgebotene – Ware, auf Märkten und Messen.

Damals erlebte also die Zahl der Bilder eine immense Steigerung. Von einer nahezu explosionsartigen Vermehrung kann gesprochen werden, wenn man den erreichten Zustand mit dem des vorhergegangenen Jahrhunderts vergleicht. Doch nimmt sie sich im Vergleich zu dem, was später die Industrialisierung der Bilderproduktion im 19. Jahrhundert ermöglichen sollte, als noch vergleichsweise bescheiden aus. Denn erst die industrielle Revolution löste den Herstellungsprozess aus den handwerklichen Schranken.

In *vorindustriellen Zeiten* mussten Bilder in Handarbeit hergestellt werden. Ein Bild zu zeichnen erfordert, bei einigermaßen sorgfältiger Ausführung, erheblichen Zeitaufwand. Noch höher ist der Zeitaufwand, wenn es gemalt wird. Deshalb sind Zeichnungen und Gemälde, als Unikate, stets selten. Doch auch mithilfe der grafischen Vervielfältigungstechniken der frühen Jahrhunderte war die Bilderproduktion nur in gewissem Maße zu steigern. Denn auch dafür mussten die Vorlagen gezeichnet werden, diese dann in Handarbeit auf die Holz- oder die Metallplatte übertragen werden. Auch das Drucken selbst war ein mühevoller handwerklicher Prozess. Einige Angaben zum Arbeitsaufwand mögen einen Eindruck von der handwerklichen Produktionsweise vermitteln (Höper 2001: 76f., 493): Nicolas Dorigny arbeitete an seiner 1719 publizierten Folge von Reproduktionsstichen, die er nach den sieben erhaltenen *Teppich-Kartons* von Raffael anfertigte, nicht weniger als sieben Jahre. Johann Friedrich Wilhelm Müller, der freilich einen Hang zur Perfektion hatte, benötigte zehn Jahre, um seinen Stich nach Raffaels *Sixtinischer Madonna* schließlich 1816 fertig zu stellen. Über das Drucken berichtete der Kupferstecher Giuseppe Longhi, dass täglich nicht mehr als sechs bis sieben Abdrucke seines 1820 publizierten Kupferstichs nach Raffaels *Vermählung Mariae* hergestellt werden konnten – eine Auflage von 1.000 Blatt brauchte also etwa ein halbes Jahr.

Als die *Industrialisierung* gegen Mitte des 19. Jahrhunderts die Bilderproduktion ergriff, setzte jene Bilderflut ein, die seither stetig in immer weitere Lebensbereiche eingedrungen ist. Damals fanden die wesentlichen Fortschritte der technisch-industriellen Bilderproduktion in der Drucktechnik und in der Fotografie statt.

In der *Drucktechnik* brachte die Entwicklung der Lithographie (Steindruck) den Durchbruch. Dabei handelt es sich um ein Flachdruckverfahren, das Aloys Senefelder um 1798/99 erfunden hatte. Seine lithographischen Platten waren aus Solnhofener Kalkschiefer, einem Stein, der in vergleichbarer chemischer Beschaffenheit auch noch an mehreren anderen Orten gebrochen wurde. Das lithographische Verfahren bietet mehrere Vorteile: der Stein ist leichter bearbeitbar als eine Metallplatte, Korrekturen sind vergleichsweise einfach auszuführen, und außerdem erlaubt die Lithographie erheblich höhere Auflagen als andere Druckverfahren. Senefelder konnte bereits in den frühen Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auf Weiterentwicklungsmöglichkeiten hinweisen, nämlich dass die von ihm erfundene Druckart nicht nur auf Stein, sondern auch auf anderen Werkstoffen und selbst auf Metall ausführbar ist. Eine folgerichtige technische Weiterentwicklung, von Blechdruckmaschinen ausgehend, war dann im frühen 20. Jahrhundert der Offsetdruck.

Zunächst wurde der Steindruck mit Handpressen durchgeführt. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts kamen lithographische Schnellpressen auf, die von Dampfmaschinen betrieben wurden. Sie erreichten nun Leistungen von 600 bis 800 Drucken pro Stunde. 1907 hatte die erste deutsche Offset-Maschine eine Leistung 5.000 Bogen pro Stunde (Wolf 1992: 470, 493). Für mehrfarbige Bilder wurden mehrere Druckvorgänge in verschiedenen Farben hintereinander geschaltet, um so sukzessive das Gesamtbild aufzubauen. Solche Chromolithographien bestanden meist aus zehn oder mehr Farben. Mit der ›Berliner Manier‹, nach der die Darstellung aus feinsten, von Hand gesetzten Pünktchen⁶ gebildet wurde, gelangen stufenlose Übergänge. Solche Darstellungen zeigten keine harten Konturen oder ein Liniengerüst (Pieske 1983:11).

»Für die Ausbreitung des Wandbilddruckes haben die Kunstvereine einen unschätzbaren Beitrag geleistet; sie bereiteten den Boden für die Aufnahme des gedruckten Bildgutes« (Pieske 1988: 68). Nach der Kunstvereins-Gründungswelle in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts versorgten sie unter dem Ziel, den Kunstsinn⁷ zu verall-

⁶ Dabei handelte es sich noch nicht um das Rasterverfahren, dieses kam erst später auf.

⁷ Allerdings ist aus heutiger Sicht festzustellen, dass der Großteil dieser Kunstvereinsgaben weitgehend aus ›Salon‹-Kitsch bestand. Die meisten Maler, nach denen reproduziert wurde, sind der Vergessenheit anheim gefallen. So machte sich beispielsweise die Vereinsgabe des Kunstvereins für Hannover von 1892 anheischig, »die hohe kulturelle Aufgabe zu übernehmen, den Geschmack und das Kunsturteil des großen Publikums zu bilden« (Reimers 1892: 3); unter den Künstlern, die als bedeutend herausgehoben werden, befinden sich unter anderen Emil Hünten, Adolf Northen, Louis

gemeinern, die breiteren Schichten der Gebildeten mit ihren Bildgaben. Chromolithographien, als Reproduktionen von Ölgemälden und Aquarellen, waren seit den sechziger Jahren hochgeschätzt. Ein damals gefeierter Maler rühmte sich der Erfolge, die er gegen Ende des Jahrhunderts hatte: »Ein Bild um das andere wurde verkauft. Die Kunstverleger bemühten sich um Nachbildungen« (Thoma 1919: 95).

Neben den Kunstvereinen waren es auch christliche Bildvereine, die weite Kreise mit Wandschmuck versorgten. Dank dieser vielseitigen Aktivitäten wurden die Wohnungen bald umfassend mit Reproduktionen, die durch industrielle Produktion immens verbilligt und daher für nahezu alle sozialen Milieus erschwinglich geworden waren, ausgestattet. Auch in öffentliche Räume drang diese Reproduktionsgrafik ein: in Kirchen und Kapellen, in Krankenhäuser, in Schulen, in Behörden, in Wirtshäuser und Hotels.



Abb. 7:
Anonym:
Etikett
»J. Sorin
Cognac«,
1888

Die Chromolithographie drang aber auch sofort in den Bereich der Warenpräsentation ein. Weil die Druckindustrie nun Bilder billig herstellte, konnten die Verpackungen von Waren ohne großen finanziellen Aufwand in den Dienst der Reklame gestellt werden. Die ersten Zündhölzer waren um 1830 noch lose gebündelt oder in Holzspandöschen verpackt. Seit etwa 1850 gab es Zündholzschachteln. Weil die Konkurrenz der Hersteller wuchs, wurden die Schachteln nun mit farbenfreudigen, sammelnswerten Etiketten versehen. »Bilderserien von Schön-

Kolitz, Edmund Koken, Hans Gude oder Hugo Oehmichen – die beigegefügteten Heliogravüren zeigen, dass all diese Maler zu Recht der Vergessenheit anheim gefallen sind. Von den Kunstvereinen wurde also so gut wie nichts von dem verbreitet, was spätere Generationen tatsächlich als Kunst betrachteten.

heiten, Landschaften, Herrschern, aber auch Kinderspiele, kleine illustrierte Scherze und Folklore-Bilder waren auf den Schachteln zu finden« (Pieske 1983: 121). Bunte Etiketten begannen auch Marzipankartonagen, Wein- und Cognacflaschen (Abb. 7) zu zieren.



Abb. 8:
Anonym:
Hauchbildchen,
um 1900



Zigarrenbauchbinden wurden bunt, Zigarrenkisten mit farbenprächtigen Bildern beklebt. Sammelbilder waren ebenfalls ein Mittel der Werbung, das sich bewährte. Die Firma Liebig, die Fleischextrakt aus Rindfleisch herstellte, begann ab 1872 zusammen mit ihrem Produkt Sammelbildchen abzugeben. Dadurch wurde das systematische Sammeln der Bilder angeregt. Es führte zu einer Sammelleidenschaft, die »epidemische Ausmaße anzunehmen begann«. Liebigbilder wurden als »bis zu 14-farbige Chromolithographien hergestellt (12 Farben zuzüglich Textendruck und Gold oder Silber)« (Pieske 1983: 233f.). Der durchschlagende Erfolg der Liebigbilder führte zu einer großen Zahl an Nachahmungen. Neben dieser Bilderproduktion zu Reklamezwecken kamen noch weitere Bildtypen auf. Fleißbillets wurden in den Schulen als pädagogische Mittel eingesetzt; dabei handelt es sich oft um Hauchbildchen, d.h. um Drucke auf durchsichtigen Gelatineblättchen in leuchtender Farbe, die die Eigenschaft hatten, sich auf der flachen Hand zu krümmen, wenn sie angehaucht wurden (Abb. 8).

Die verschiedenen Formen von Kalendern, Hausseggen und Lampenschirmen – alles wurde bunt. Auch der Markt für Oblaten (Abb.9) florierete, dieser chromolithographierten, geprägten und gestanzten Bildchen,

die zum Ausgestalten von Klebealben und Poesiealben oder auch für Umschlagkarten, Patenbriefe und zum Bekleben von allerlei Schachteln verwendet wurden.

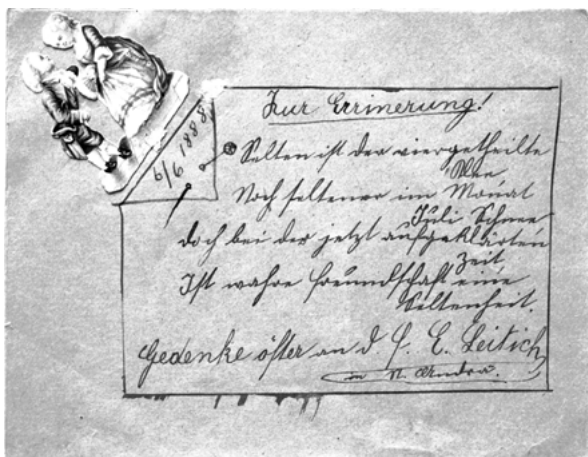


Abb. 9:
Anonym:
Mitteilungs-
zettel mit
Oblate, 1888

Daneben kam die Postkarte auf, sie ist ebenfalls ein Kind der industriellen Drucktechnik. Die erste nachweisbare Bildpostkarte vom Mai 1871 ist eine Werbekarte für eine in Wien erscheinende Zeitschrift. Ansichtskarten, Reklamekarten (Abb. 10), Veranstaltungskarten (für Ausstellungen, Feste, Treffen) und Glückwunschkarten nahmen bald einen breiten Raum ein (Weiss et al. 1988). Zunächst wurde die gesamte Rückseite der Postkarte als Adressfeld genutzt, und Mitteilungen in die – oft chromolithographierte – Vorderseite hineingeschrieben. Erst 1905 wurde der heute übliche Trennstich auf der Rückseite eingeführt, um ein verkleinertes Anschriften- vom Mitteilungsfeld zu trennen, so dass die Vorderseite einem unbeschrifteten Bild überlassen werden konnte.

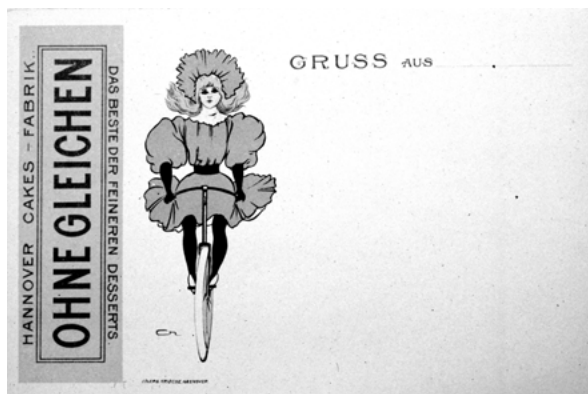


Abb. 10:
Claus Meyer:
Reklamekarte
»Ohne
Gleichen«,
um 1899

Auch das moderne Plakat, dessen Wegbereiter Jules Chéret war (Broido 1992), entstand in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Es unterscheidet sich von Ankündigungen (z.B. für Theaterveranstaltungen) früherer Jahrhunderte dadurch, dass es Bild und Text zu einer gestalterischen Einheit zusammenfügt. Ein beherrschendes Motiv verbindet sich mit einer knappen textlichen Information (Rademacher 1990: 15f.). Das Entstehen des modernen Plakats war an zwei Voraussetzungen gebunden: an das lithographische Verfahren des Mehrfarbdrucks und an die künstlerische Entwicklung des Impressionismus. Das lithographische Verfahren ließ Großformate zu, »Formate bis zu 1,40 m Seitenlänge konnten in Spezialmaschinen vom Stein gedruckt werden« (Klein 1981: 27). Der Impressionismus ermöglichte die Gestaltung des Sujets durch das Spiel von Farbe und Licht, »wobei alle Details, die für den Gesamteindruck nicht wesentlich waren, außer Acht gelassen wurden«; insofern gab er »dem auf Fernwirkung ausgehenden modernen Plakatschaffen wichtige Impulse« (Rademacher 1965: 21)

Die Geburt des modernen Plakats ist untrennbar mit dem Namen Jules Chéret verbunden. Sein Plakat für Saxoléine von 1892 (Abb. 11) bietet ein in die Augen springendes Motiv. Eine Dame in grünem, dekolliertem



Abb. 11: Jules Chéret: *Saxoléine*, 1892

Kleid in gelben langen Handschuhen ist in tänzerischer Bewegung erfasst, wie sie am Docht einer Petroleumlampe dreht. Ihr Oberkörper setzt sich gegen rot gewischten Grund ab. Der Markenname des Petroleums, Saxoléine, läuft – in leuchtend roten Lettern – quer über ihren Rock. Daneben befinden sich in zwei Blöcken die knappen Angaben »En bidons plombés de 5 litres« und »Pétrole de sûreté extra-blanc déodorisé ininflammable«. Chérets Plakat ist eine Lithographie in wenigen Farben, die in einer Blattgröße von 122 cm mal 84,5 cm gedruckt wurde.

Dagegen bleiben deutsche Plakate des späten 19. Jahrhunderts zunächst oft noch einer altertümelnd-biedermeierlichen Detailverliebtheit verhaftet. So beispielsweise das in Schwarzweiß gehaltene Werbeplakat für das

erste Heft der Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* von 1881 (Abb.12). Der Monogrammist »K. W.« hatte es mit einer antikisierenden Frauengestalt mit entblößter Brust und vielen allegorischen Beigaben vollgestopft. Federkiel, Globus, Lorbeerkranz, Tempel und Zypressen, Segelschiff vor untergehender Sonne und anderes begleiteten langatmige Texte.

Erst nachdem der in Deutschland verbreitete Franzosenhass überwunden war und fortschrittliche Künstler sich dem Impressionismus bzw. der Art Nouveau (in Deutschland, nach der Zeitschrift »Jugend«, als »Jugendstil« bezeichnet) zugewandt hatten, konnte das Plakat schließlich auch in

Deutschland eine angemessene formale Sprache entwickeln (Abb. 13). Mit dem zur Neige gehenden 19. Jahrhundert erlebten dann alle industrialisierten Länder durch Plakate, die in Weiterentwicklung des Pariser Plakatstils entstanden, eine für frühere Zeiten unvorstellbare Bebilderung der Straßen.

Die Bilderproduktion wurde indes nicht nur im Bereich des Druckens industrialisiert, ihr trat die *Fotografie* zur Seite. Die Fotografie ersetzte das Zeichnen nach der Natur. »The inventors of photography shared the belief or intuition that it should be possible to make pictures that were formed directly by the agency of the light's energy« (Szarkowski 1989: 35).

Zur Erfindung der Fotografie führten vor allem die Arbeiten von Joseph Nicéphore Niépce und Louis Jacques Mandé Daguerre. Beide hatten sich vertraglich verbunden, um – aufbauend auf ihren Versuchen mit unterschiedlichen Materialien – gemeinsam zum Erfolg zu gelangen. Nachdem Niépce unerwartet gestorben und für ihn sein Erbe Isidore Niépce Partner geworden war, gelang es Daguerre, das auf einer belichteten Jodsilberplatte vorhandene latente Bild mithilfe von Quecksilber-



Abb. 12: Monogrammist »KW«: *Vom Fels zum Meer*, 1881



Abb. 13: Fritz Dannenberg: *Jugend*, 1897

dampf zu entwickeln. Das Mittel, das so erhaltene Bild zu fixieren, fand er 1837 in einer einfachen Kochsalzlösung. Gegen eine lebenslange Pension für die beiden Gesellschafter erwarb 1839 der französische Staat die Erfindung und übergab sie der Öffentlichkeit (Baier 1977: 58-80). Das fotografisch erzeugte Bild, die Daguerrotypie, entstand auf einer Silberplatte oder einer versilberten Kupferplatte. Sie war ein empfindliches Unikat, das hinter Glas in einem Etui aufbewahrt oder gerahmt werden musste, um vor jedem Berühren geschützt zu sein.

Der Privatgelehrte William Henry Fox Talbot war mit eigenen unabhängigen Versuchen ähnliche Wege wie Niépce und Daguerre gegangen. Ihm gelang es, vom fotografischen Bild als Unikat wegzukommen, indem er Negative machte, von denen dann beliebig viele Abzüge hergestellt werden konnten. Für dieses Negativ-Positiv-Verfahren sicherte er sich 1841 ein Patent (Newhall 1984: 45). Sein Negativ bestand aus durchscheinendem Papier, deshalb war die Qualität der positiven Abzüge unbefriedigend. Das Verfahren wurde gegenüber der Daguerrotypie konkurrenzfähig, als das Papiernegativ durch das kollodiumbeschichtete Glasnegativ ersetzt werden konnte. Sobald Glas als Trägermaterial handhabbar war, gelang auch die Herstellung projektionsfähiger Diapositive (Ruchatz 1999).

In diesen frühen Phasen war die Fotografie eine Angelegenheit von Fachleuten. Nicht nur, dass sich viele Maler von Porträtminiaturen dem neuen Tätigkeitsfeld zuwandten und Berufsphotografen wurden (Benjamin

1977: 374). Die Fotografen mussten auch die Lösungen selbst ansetzen und Materialien präparieren, die sie für ihre Aufnahme benötigten.

Deshalb blieb die Zahl der Fotografien zunächst beschränkt. Sie vermehrte sich jedoch drastisch, als schließlich – mit der Produktion der Kodak-Kamera ab 1888 – der Übergang zur Jedermannfotografie erfolgte. George Eastman nutzte dafür die Idee, eine fotoempfindliche Gelatineschicht auf Papier aufzugießen, die für das Kopieren von ihrer Unterlage abgezogen und auf Glas gelegt werden konnte. Die ersten Apparate wurden mit einem Film für 100 Aufnahmen geladen. Der Amateur hatte nur die Aufnahmen zu machen, dann die Kamera zum Entwickeln und zur Füllung mit einem neuen Film an die Firma Kodak einzuschicken. Wenig später vereinfachte die Herstellung des durchsichtigen biegsamen Rollfilm aus Zelluloid das Knipsen. Damit »kamen neue Kameramodelle auf, die eine riesige Verbreitung fanden« (Baier 1977: 280): 1895 wurde die »Pocket Kodak« gleich in 25.000 Exemplaren ausgeliefert. Die Erfindung des Rollfilms sollte, ebenso wie die Projektionsmethoden für Diapositive, auch für die Kinematographie von allergrößter Bedeutung werden.

Das fotografische Verfahren war nicht nur geeignet, das Zeichnen nach der Natur zu ersetzen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts konnte es auch benutzt werden, druckfähige Platten herzustellen. Dazu wurde die Druckplatte zunächst mit einer lichtempfindlichen Schicht überzogen. Durch Belichten und Weiterbehandeln entstand das Bild in Form der Aufnahmefähigkeit für Druckfarbe. Solche fotomechanischen Reproduktionsverfahren für den Hoch-, den Tief- und den Flachdruck wurden zu Beginn des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts industriell nutzbar (Pieske 1988: 32f.). Vervollkommenet wurden sie später durch das Rasterverfahren, das die Wiedergabe von Grautonwerten ermöglichte.

Das 20. Jahrhundert brachte weitere Schübe der technisch-industriellen Bilderproduktion. Der *Offsetdruck* wurde ein wichtiges industrielles Verfahren. In den 1930er Jahren begann der große Aufschwung der Farbfotografie. Dem Plakat wuchsen neue Funktionen zu. Der Film kam, später trat ihm das Fernsehen zur Seite.

Bei diesen jüngeren Entwicklungen geht es nicht mehr allein um das weitere Anschwellen der Bilderflut, so sehr diese an sich weiterhin eine Rolle spielt. Vor allem in der Kinematographie und der Television treten in einem Maße, die für frühere Zeiten unvorstellbar gewesen wäre, die *technische Produktion neuartiger Sehreize* hinzu.

Der *Film* setzte die Lösung mehrerer technischer Probleme voraus. Das Prinzip der Bewegungsdarstellung mit Einzelbildern war bereits gegen Mitte des 19. Jahrhunderts verwirklicht (Neyer 2000: 57). Der Zel-

luloid-Rollfilm war vorhanden, doch es musste die Perforierung hinzukommen, damit er von einem Antriebsmechanismus am Objektiv vorbeigeführt werden konnte. Der Projektionsapparat war ebenfalls verfügbar, doch der Film erforderte eine besondere Technik des Bildwechsels (z.B. den Malteserkreuz-Mechanismus). Die erste Vorführung eines Films fand durch die Brüder Lumière im März 1895 in Paris statt. In den ersten Jahren gab es lediglich Kurzfilme, sie wurden in Varietés und auf Rummelplätzen gezeigt. Doch mit dem wachsenden Film-Angebot entstanden ortsfeste Spielstätten. 1910 gab es in Deutschland um 1.000 und 1929 bereits etwa 5.300 Kinos (Ilgner et al. 2001: 21).

Mit dem Film entstehen spezifisch neuartige Seherlebnisse, weil er Bilder disparater Herkunft durch Montage in Verbindung bringen kann. Filmstreifen können auseinandergeschnitten und in beliebiger Weise wieder zusammengeklebt werden. Walter Benjamin erkannte das Revolutionäre am Wechsel der Einstellungen, die »stoßweise« auf den Betrachter eindringen: »Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefasst, so hat sie sich schon verändert.« Die Schockwirkung durch Montage bringt er in Verbindung mit der modernen städtischen Existenz, mit Verdichtung des Verkehrs und aktuellen technischen Produktions- und Reproduktionsmitteln. »Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung des Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparats – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr« erlebt (Benjamin 1974: 502f.).

Der Film trainiert visuelle Beweglichkeit und gesteigerte Geistesgegenwart, prägt den soziophysiologicalen Entwicklungsgang der Seh-wahrnehmung. »Die Dynamik kinematographischer Wahrnehmungsformen« bewirkt eine »Gewöhnung in Gestalt eines langwierigen und lange währenden, wenngleich kaum merklichen Prozess der Wahrnehmungsveränderung« (Schnell 2000: 101f.).

Das Fernsehen übernahm die kinematographischen Wahrnehmungsformen. Durch erste Versuche in den dreißiger Jahren eingeläutet, wurde es in der Nachkriegszeit zu einem breitenwirksamen Medium – in den USA etwas früher als in Europa. In der Bundesrepublik war 1975 eine Fernsehichte von 93 Prozent erreicht (bei einer Annäherung der sozialen Zusammensetzung der Nutzer an die der Gesamtbevölkerung) (Hickethier 1998: 200). Noch in den fünfziger und sechziger Jahren war das

deutsche Fernsehen von eher langsamen Einstellungen, einer Ausführlichkeit in der Darstellung und Vorführung von Innenräumen und Innenwelten geprägt. Gegen Ende der siebziger Jahre lösten modernere kino-spezifische Standards diese Behäbigkeit ab, weil – vor allem in den USA eingekaufte – Spielfilme zunehmend in die Programme Einzug hielten. Damit setzte sich eine Beschleunigung der filmischen Wahrnehmung durch. »Langsamkeit wurde nun zunehmend mit Biederkeit gleichgesetzt« (Hickethier 1998: 365).

Später ermöglichten Kabel- und Satellitentechnik eine Vervielfachung der Programme. In der Bundesrepublik sind seit 1984 private Kanäle zugelassen. Mit dem Auftreten der kommerziellen Sender setzte sich auch hier eine – vorher bereits in den USA bekannte – Form der Montage durch: die Einblendung von Werbespots. Der Werbespot nagt zum einen an der chronologischen Logik eines Films, an der Kontinuität eines homogenen Verlaufs. Zum andern kann er zu surrealistischen Kombinationen beitragen, etwa wenn plötzlich die lockere Fröhlichkeit einer Getränkewerbung in den Spannungshöhepunkt eines Thrillers einbricht.

In die gleiche Richtung kann die Fernbedienung wirken. Sie erlaubt eine individuelle Destruktion der Programmvorgaben. Auch das Zapping ist eine Form der Suche nach neuartigen Augenerlebnissen, nach selbstinitiierten Überraschungseffekten.

Mit der Vermehrung der Sendeplätze entstanden auch die Spartenkanäle. Der Musikkanal MusicTeleVision (MTV) ging 1981 in den USA auf Sendung, MTV Europe startete 1987. Der deutsche Musikkanal VIVA folgte im Jahre 1993. Das Musikvideo zählt, neben dem Werbespot, zu den Motoren der Wahrnehmungs-Beschleunigung. »Die Konvention der schnellen Schnitte« im Musikvideo wurde »von den Montagesetzen der Fernsehwerbung übernommen« (Mercer 1999: 209). Bemerkenswert für die Steigerung der Wahrnehmungsreize in Musikvideos ist, dass die Schnittfolgen im Laufe der Zeit immer schneller geworden sind. So gibt es im Video *Thriller* Michael Jacksons von 1983 noch eine Gesangsszene mit langsamer Kamerafahrt von über 40 Sekunden und eine Tanzszene von über 21 Sekunden Dauer. Dagegen liegen die Schnittfolgen in *Lady Marmelade* von Christina Aguilera, Lil'Kim, Mya und Pink aus dem Jahre 2001, das wesentlich aus Tanzszenen aufgebaut ist, nur noch bei maximal drei Sekunden.

Alle Medien sind in den Wettstreit um Aufmerksamkeitssteigerung eingebunden. Farb fotografie ebenso wie Neonwerbung, Plakate ebenso wie die bunt gewordenen Illustrierten. Gegen den Strom schwimmen, sich heraushalten zu wollen, zieht unweigerlich die Strafe des Übersehenwerdens nach sich.

Am Beispiel des Plakats möchte ich die stilbildende Kraft dieses Wettbewerbs kurz illustrieren. Ich wähle dazu die im Umkreis von ACT UP entstandene Plakatkunst. ACT UP (AIDS Coalition To Unleash Power) ist eine US-amerikanische außerparlamentarische Bewegung, die sich seit 1987 das Ziel gesetzt hatte, die Aids-Krise zu bekämpfen. Sie war erfolgreich (Loving 1997), weil sie sich auf den Konnex der Wahrnehmungsreize eingelassen hat. Vor allem die Künstlergruppe *Gran Fury* entwickelte kreative Kampagnen. »Gran Fury considered not only how its graphics would function within the demonstration but also how they would ›read‹ in coverage by the mainstream press. The impact of Gran Fury's work thus extended into its subsequent reproduction on the nightly news and in the local papers« (Meyer 1995: 66). Die Bewegung benutzte bei Demonstrationen Bild-Plakate mit knappen Texten, die auf Pappe aufgeklebt waren, um damit die Fernseh- und Pressekameras mit Bildfutter für ihre Berichterstattung anzulocken. Die Künstler gestalteten die Plakate funktional, sie waren fernseh- und pressefoto-tauglich, d.h. sie blieben auch auf dem Bildschirm und auf der Zeitungsseite lesbar. Ihr erklärtes Ziel war – wie es in einem Dokumentarfilm (Hilferty 1990) ausgedrückt wird – nicht *zu* den Medien sprechen, sondern *durch* die Medien. Dadurch war auch das Plakat in den Wettbewerb um Aufmerksamkeit eingebunden, die neue ästhetische Funktionalität mündete folgerichtig in einen neuen Plakatstil (Hieber 2006).

Oberflächlichkeit

Die technische Entwicklung der handwerklichen Druckverfahren seit dem späten 15. Jahrhundert führte zu einer deutlichen Vermehrung von Bildern. Doch erst die Industrialisierung der Bilderproduktion hat eine wahre Bilderflut bewirkt, von Ausmaßen, die für frühere Menschheits-epochen unvorstellbar waren. Diese Flut wächst seither ständig. Dazu kamen im 20. Jahrhundert die technisch erzeugten Sehreize in Kinematographie und Television. Unser Perzeptionsapparat muss all das verarbeiten. Wie schaffen wir das? Wie werden wir mit der tagtäglichen Riesenmenge optischer Reize fertig?

Eine erste Antwort versucht Helmuth Plessner. Zutreffend stellt er fest: »Soviel Sinne, soviel Scheuklappen«. Für ihn liefern die Sinne, bei allem Respekt vor ihrer zum Teil erstaunlichen Genauigkeit, »nur Anhaltspunkte zu einer praktischen Orientierung. Sie verkürzen, verdichten und ersparen uns das Übermaß der Eindrücke, mit dem wir als Körper einer bestimmten Spezies nichts anfangen können, ganz wie bei den Tie-

ren, die auch nur das merken, worauf sie wirken sollen« (Plessner 1980: 374). Nur, ganz so einfach liegen die Dinge nicht. Er übersieht, dass auch der *Sinnesapparat* zum geschichtlich Gewordenen zählt, also *in seiner Funktionsweise historisch und sozial geprägt* ist. Auch das Sehen ist keine physiologische Konstante. Alle Menschen haben zwar (wenn sie nicht blind waren) schon immer mit den Augen gesehen. Doch die Seh- wahrnehmung ist ein soziophysiologischer Vorgang, der einer *Soziogenese* unterliegt, weil er durch den Wandel der technisch-industriellen sowie der kulturell gestalteten Lebenswelt geprägt ist.

Die Veränderungen der Alltagswelten treiben die Soziogenese des menschlichen Sinnesapparates voran. Bereits das erste, noch recht moderate Eintreten in die Bilderflut führte zu einer Privilegierung der visuellen Wahrnehmung gegenüber anderen Sinnen. Wie sich aus Beichtbüchern entnehmen lässt, ergab sich ein erster Bedeutungszuwachs des Sehens bereits in der Epoche der frühesten Technisierung der Bilderproduktion: »Die peinlich genauen Analysen der Sünde der Unzucht kreisten bis zum Ende des 15. Jahrhunderts um den Tast- und Gehörsinn. Das Sehen wird beinahe nicht erwähnt. Die sozialen Anlässe, die das Übertreten des Gebots ›Du sollst nicht ehebrechen‹ begünstigten, waren vor allem die Tänze und die Lieder«. Vor unsittlichen Bildern wurde nicht gewarnt, »einfach weil ihre Verbreitung sehr gering oder gleich Null war« – mit Ausnahme bei den Oberschichten. »Erst im Laufe des 16. Jahrhunderts kam das Sehen langsam als privilegierter erotischer Sinn ins Blickfeld – unmittelbar nach dem Tasten«. Die Zunahme der Bedeutung des Sehens gegenüber dem Hören ist »an historisch spezifische Umstände wie die Verbreitung des Buchdrucks und den vermehrten Umlauf der Bilder« geknüpft (Ginzburg 1983: 189).

Im Prozess der Zivilisation wächst, wie Norbert Elias zeigt, der Zwang zum Selbstzwang. Durch die Bildung von Gewaltmonopolen wird die Bedrohung, die der Mensch für den Menschen darstellt, strengen Regelungen unterworfen. Die Menschen werden friedfertiger, zugleich wird das Leben affekt- oder lustloser. Mit der wachsenden Affektdämpfung kommt dem Auge »steigende Bedeutung als Vermittler der Lust« – oder auch der Unlust – zu (Elias 1997 Bd. 3.2: 416).

Die soziale Relevanz der einzelnen Sinne ändert sich also, weil sie in unterschiedlicher Weise beansprucht werden. Ein sinnlicher Modus, der lebensweltlich stärker genutzt wird, beginnt, eine ausschlaggebendere Rolle gegenüber einem weniger beanspruchten Sinn zu spielen.

Doch auch die visuelle Wahrnehmung unterliegt einer Formung, weil das Auge nicht nur passiv aufnimmt, sondern auch durch seine Aktivität in die alltäglichen Tätigkeiten verflochten ist. Wir wappnen uns »gegen

die optischen Zumutungen, die aus unserem Wahrnehmungsraum, zumal dem der Großstadt auf uns eindringen« (Schnell 2000: 102). Dieses Wappnen ist freilich kein bewusst gesteuerter Vorgang. Die Soziogenese des Sehens ist Ausdruck der Tatsache, dass es in die materiellen Auseinandersetzungsmechanismen des Menschen mit seiner Umwelt eingebunden ist.

Die Schwahrnehmung auf der einen Seite und die technisch-industriell und kulturell gestaltete Lebenswelt auf der anderen bilden ein dialektisches Beziehungsgefüge. Deshalb sind die beiden geschichtlichen Stränge, nämlich zum einen die formale Entwicklung der Bilder von Detailreichtum zur Einfachheit und zum andern die technischen und kulturellen Fortschritte in der Bilderproduktion, aufeinander bezogen. Die technisch-industriell produzierte Bilderflut wirkt als überbordender Fluss von Wahrnehmungsreizen. Dieser Ansturm, der nicht mehr in gewohnter Weise verarbeitet werden kann, bewirkt im Perzeptionsapparat die Herausbildung einer Art *soziophysiologischer Filterfunktion*, die sich als Legierung der gesellschaftlich produzierten Bedingungen des Sehens mit dem physiologischen Apparat herausbildet. Auf die Überflutung mit Wahrnehmungsreizen reagiert das Sehen mit *Reizschutz*. Der sich – in der Soziogenese unserer Schwahrnehmung immer mehr verstärkende – Reizschutz wirkt sich als zunehmende *Oberflächlichkeit* aus. Insofern fügt sich auch das Sehen – obwohl es durch die neuzeitliche Umschichtung der Sinneshierarchie in die Spitzenposition kam – in die allgemeine Tendenz, »dass mit der sich verfeinernden Zivilisation offenbar die eigentliche Wahrnehmungsschärfe aller Sinne sinkt« (Simmel 1993: 290).

Was der Reizschutzmechanismus Oberflächlichkeit bedeutet, lässt sich durch einen Vergleich erläutern. In südlichen Ländern benutzt man im Sommer gerne eine Sonnenbrille. Das Sonnenlicht ist sehr hell, die Augen vertragen es schlecht. Die dunkle Sonnenbrille schützt vor zu hoher Lichtintensität. Ähnlich schützt Oberflächlichkeit vor zu hoher Sehreiz-Intensität. Oberflächlichkeit als Sehreiz-Schutz unterscheidet sich freilich in einem entscheidend wichtigen Punkt von der Sonnenbrille: die Sonnenbrille kann man, wenn sich die Helligkeitsverhältnisse ändern, rasch abnehmen, den Reizschutz nicht. Das Filter des Perzeptionsapparates gegen Reizüberflutung bildet sich als Produkt der Verflechtung des Menschen in seine Lebenswelt, ist also Erzeugnis lebensweltlicher *Sozialisation*. In den industrialisierten Ländern lernen Menschen von Kindesbeinen an, die Aufmerksamkeitsschwelle anzuheben, um aus der Flut der auf sie einströmenden visuellen Reize einen schmalen – verarbeitbaren – Bereich herauszulösen. Dabei beschränkt sich der komplexe Sinnesapparat keineswegs auf bloßes Reagieren. Die Reize aus der Umwelt

sind nicht nur von außen kommende Einflüsse und Impulse, die auf den Körper wirken und auf die er reagiert, sie werden ebenfalls auch »vom Organismus ausgewählt und sogar geformt« (Crary 2002: 276). Auch die Aktivität des in einen lebendigen Körper eingebundenen Wahrnehmungsapparats ist Bestandteil des Filters, der dem Ansturm der wachsenden sensuellen Erlebnisse wehrt. Was eine solchermaßen durch Sozialisation fest installierte Sonnenbrille – um im Bild zu bleiben – bedeutet wird klar, wenn man sich vorstellt, sie wirke nicht nur tagsüber im Freien, sondern auch in anderer Umgebung. Diese würde tatsächlich das Sehen auch überall da einschränken, wo keine hohe Sonneneinstrahlung herrscht, so etwa innerhalb eines Hauses oder beim spätabendlichen Spaziergang.

Allerdings ist es unter bestimmten Bedingungen durchaus möglich, die visuellen Wahrnehmungsformen früherer Epochen wieder zurück zu gewinnen. Dann nämlich, wenn aufwändige Lernprozesse am sinnlichen Material der entsprechenden Lebenswelt durchlaufen werden, was einer visuellen Sozialisation im Bezug auf die betreffende Epoche entspricht.

Der Wandel der visuellen Wahrnehmung in Richtung Oberflächlichkeit, als soziophysiologisch installierter Filterfunktion, kann als *Industrialisierung des Sehens* begriffen werden. Diese Prägung betrifft alle Menschen eines sozialen Milieus in einer bestimmten historischen Epoche gleichermaßen. So sind diejenigen, die selbst Bilder herstellen, diesen Prozessen ebenso unterworfen wie ihre Zeitgenossen. Ihre Seh-wahrnehmung entwickelt sich unter denselben gesellschaftlichen Bedingungen wie die ihrer Mitmenschen. Daher lassen die in einer Epoche hergestellten *Bilder*, gewissermaßen *als Verkörperung der Seh-wahrnehmung*, Rückschlüsse auf den erreichten Zustand des Perzeptionsapparats zu. Anhand der Bilderentwicklung lässt sich deshalb die Entwicklung des Sehreiz-Schutzes historisch belegen.

Meine historischen Skizzen sind dahingehend zu verstehen, dass die Steigerung der Oberflächlichkeit parallel zur Steigerung der Bilderflut, der Entwicklung der filmischen Produkte etc. verläuft. Die Bilder aus früheren Epochen sind detailreicher, weil es weniger Bilder gab. Jedes Einzelne musste den damaligen Menschen ausreichend Seherlebnisse bieten. Die relativ wenigen Bilder, die es selbst für reiche Sammler gab, mussten so gestaltet sein, dass man sich an ihnen nicht zu rasch satt sah. Die paar Bilder, die sie erwerben konnten, mussten für ein ganzes Leben reichen. Unsere heutige Seh-wahrnehmung ist, mittlerweile den Bedingungen der Industriegesellschaft entsprechend, deutlich oberflächlicher geworden. Der im historischen Prozess wachsenden Oberflächlichkeit des Sehens entspricht eine zunehmende Tendenz zur Einfachheit in den

Bildern. Sie werden immer einfacher, weil alles, was nicht unmittelbar erfassbar ist, ohnehin der Wahrnehmung entgleitet. Auch in diesem langfristigen Entwicklungsprozess, der aus dem lebensweltlichen Umgang mit Bildmedien erwachsen ist, scheint bereits auf, was sich in unserer Gegenwart als »allmähliche ›Zurichtung‹ des Menschen auf den alltäglichen, eben auch den arbeitspraktischen Umgang mit den neuen Medien bezeichnen lässt: Passen sich diese zunächst der menschlichen Wahrnehmung an, indem sie einzelne Wahrnehmungsmodi simulieren, so werden später menschliches Wahrnehmen und Handeln, soweit sie durch PC, Bildschirm, ›Maus‹ etc. ›medialisiert‹ sind, an das jeweilige Medium und dessen Programme angepasst – wie der Arbeiter an das Fließband« (Soeffner 2000: 355).

Oberflächlichkeit des Sehens macht sich heute beispielsweise beim Besuch eines Museums alter Kunst bemerkbar. Alte Bilder zu betrachten, ist eigentlich eine zeit- und aufmerksamkeitsintensive Angelegenheit. Doch die Menschen unserer Zeit sind nicht mehr unmittelbar in der Lage, sich ihnen angemessen zu widmen. Ihre Oberflächlichkeit hindert sie daran. Empirisch ist ermittelt worden, dass die *durchschnittliche* Verweilzeit pro Werk bei etwa 10 Sekunden liegt (Klein 1997: 352) – bei allerdings einer beachtlichen Streuung der gemessenen Verweilzeiten verschiedener Besuchern vor einzelnen Werken.

Tatsächlich erfordert es indes viel Zeit und Konzentration, ein Gemälde aus einem früheren Jahrhundert wirklich zu erschließen. Das kann man beispielsweise feststellen, wenn man zu zweit davor steht, sich über die dargestellten Gegenstände unterhält, sich gegenseitig auf die eine oder andere Einzelheit aufmerksam macht und ikonographische Aspekte zu klären versucht. Sich auf eine solche Weise einem alten Werk zu widmen, dies in einer dem Bild angemessenen Weise zu tun, kann allerdings zum *Einüben der Sehgewohnheiten der früheren Epoche* genutzt werden – auch das ist ein *Sozialisationsvorgang*. In diesem Sinne kann der Reizschutz Oberflächlichkeit zwar nicht einfach wie eine Sonnenbrille abgenommen werden, er kann freilich durch Arbeit an solchen Bildern abgebaut werden.

Ergänzend zu bemerken ist noch, dass es neben der wachsenden Bilderflut, die sicher der wesentliche Faktor für den Perzeptionswandel ist, auch noch andere Faktoren gibt. Bernd Busch (1998) weist auf die Bedeutung hin, die der *Beschleunigung der Wahrnehmung* zukommt. Er bezieht sich auf einen Hinweis Laszlo Moholy-Nagys, der ein Experiment der 1930er Jahre schildert. Jean Carlu, ein französischer Plakatkünstler, montierte zwei Plakate auf je ein Fließband und bewegte die Bänder mit verschiedener Geschwindigkeit. Das eine, um 1900 von Toulouse-

Lautrec gestaltete, wurde mit einer Geschwindigkeit von acht Meilen pro Stunde – also annähernd dem Tempo eines Pferdewagens – bewegt. Das andere, aus den dreißiger Jahren, wurde mit 50 Meilen pro Stunde – also der Geschwindigkeit eines Autos – bewegt. »Beide Plakate waren gut zu erkennen. Daraufhin beschleunigte Carlu das Toulouse-Lautrec-Plakat auf 50 Meilen pro Stunde, so erschien es aber nur noch als verschwommener Fleck«. Wenn daraus allerdings die Schlussfolgerung gezogen wird, »der neue Gesichtspunkt der Grafik« sei »eine natürliche Folge des Zeitalters der Geschwindigkeit« (Moholy-Nagy 1986: 362), so wird ein Teilaspekt verallgemeinert und unzulässigerweise zur alleinigen Ursache gemacht. Denn man betrachtet schließlich Plakate zwar hin und wieder aus Fahrzeugen, aber man tut das nicht ausschließlich. Man geht an ihnen als Fußgänger vorbei, oder sieht sie von einem Fenster aus. Und die Tendenz zum visuellen Telegramm findet sich ebenso bei Öl- oder Acrylbildern wie auch bei Fotografien. Dort spielt Geschwindigkeit keine Rolle. Der »neue Gesichtspunkt« der Bildgestaltung macht sich dennoch auch in solchen Fällen bemerkbar – eben als Oberflächlichkeit des modernen Betrachters. Gleichwohl kann festgehalten werden, dass auch die Beschleunigung des großstädtischen Verkehrs sicher als einer der Faktoren aufzufassen ist, der die soziophysiologische Wirkung der Bilderflut *verstärkt*.

Verlust und Gewinn

Oberflächlichkeit ist Verlust. Es könnte also scheinen, dass der technisch-industrielle Fortschritt unweigerlich zur Verarmung der menschlichen Perzeption führt. Doch eine kulturpessimistische Haltung wäre nicht angebracht, weil sie nur eine Seite der Medaille betonen würde. Denn dem Verlust steht auch Gewinn gegenüber.

Die Ausstellung *Wohin kein Auge reicht* (Schürmann 1999) widmete sich diesem Gewinn. Sie versammelte Beiträge aus unterschiedlichen fotografischen Bereichen in kaleidoskopartiger Buntheit, weil eine Bilanz in einem Prozess, der sich im Fluss befindet, nicht gezogen werden kann. Diese Ausstellung öffnete den Blick für das, was Fotografie sein kann, wenn sie aus dem Ghetto eines engen musealen⁸ Kunst-Begriffs befreit wird.

⁸ »Der Ausdruck ›museal‹ hat im Deutschen unfreundliche Farbe. Er bezeichnet Gegenstände, zu denen der Betrachter nicht mehr lebendig sich verhält [...] Museen sind wie Erbbegräbnisse von Kunstwerken« (Adorno 1977: 181).

Die Gewinnseite der menschlichen Perzeption macht aus, dass den Verlusten, die dem technisch-industriellen Prozess geschuldet sind, Erweiterungen der Seh Wahrnehmung gegenüberstehen, die eben diesem Prozess entspringen. Bezüglich der Entwicklung der *Fotografie* zählt dazu, das »Optisch-Unbewusste« sichtbar zu machen. Davon erfahren wir erst durch die Kamera, wie vom Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse (Benjamin 1974: 500). Man weiß im Groben, wie ein Fußballer seinem Gegenspieler den Ball abnimmt, doch nur die Kamera kann zeigen, was in einem zufällig erfassten Sekundenbruchteil tatsächlich alles sichtbar geworden ist (Schürmann 1999: 82). Darüber hinaus zählt selbstverständlich auch das breite Spektrum der wissenschaftlichen Fotografie zur Bereicherung – im Bereich der mikroskopischen Dimensionen ebenso wie im Bereich astronomischer Dimensionen.

Die Fotografie im *mikroskopischen Bereich* begann früh, nämlich mit den Bemühungen von Biologen und Medizinern, die unter dem Mikroskop gewonnenen Befunde zu objektivieren. Das war, bevor die Fotografie eingesetzt werden konnte, schwierig. Die direkte Demonstration eines Befundes war problematisch, weil jeweils nur einem weiteren Beobachter der Blick ins Mikroskop möglich war. Und nicht immer vermochte der Lernende zu erkennen, was dem Demonstrator klar vor Augen stand. So griffen die Mikropräparatoren zum Hilfsmittel des Zeichnens. Aber auch das war wiederum nicht unproblematisch, weil die Zeichnung nie bloße Reproduktion der Struktur, sondern geleitet durch eine Interpretation ist. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts konnte die Fotografie nutzbar gemacht werden, um die Objektivierung des erschlossenen Mikrokosmos nach und nach zu verbessern (Breibach 1998). Heute ist Manfred P. Kage, Institut für wissenschaftliche Fotografie Lauterstein, in der Lage, großformatige Fotografien von Radiolarien und anderen Einzellern in mehrtausendfacher Vergrößerung mit dem Rasterelektronenmikroskop anzufertigen (Schürmann 1999: 33).

Auch im Bereich der *astronomischen Dimensionen* wird die Fotografie genutzt. Astronomen benutzen seit dem späten 19. Jahrhundert die fotografische Platte in Observatorien erfolgreich, um Sterne aufzunehmen. Heute können Kameras in Weltraumsonden Nahaufnahmen von Planeten unseres Sonnensystems machen (Schürmann 1999: 23). Auf Weltraumstationen werden digitale Kameras zum Zwecke der Fotogrammetrie eingesetzt, also um mithilfe von Fotografien topografische Karten verschiedenster Art zu gewinnen. »Investigations of the environment, agriculture, forestry and urban development as well as digital mapping and landscape modeling« sind mit Stereo- und Multispektralkameras durchführbar (Seige et al. 1998: 204). Auch das Feld des flugzeug-

gestützten »laser scanning« wächst rasch: »in some special areas the height determination by laser scanning has replaced the traditional photogrammetric survey« (Jacobson 2000: 5).

Diese, wie viele andere Aspekte der wissenschaftlichen Fotografie, bleiben nicht innerhalb der scientific communities eingeschlossen. Sie wirken in vielfältiger Weise darüber hinaus. Denn immer wieder gehen solche Bilder durch die Presse, durch Film und Fernsehen, oder auch als banale Kalenderblätter wieder in die Alltagswelt ein – und verändern so die Welt-sicht und das Lebensgefühl. In diesen Bereich fällt sicher auch die Laser-Aufnahme⁹ des am 11. September zerstörten World Trade Center, das die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 27. September 2001 brachte.

Ohne die Gewinnseite erschöpfend behandeln zu wollen, möchte ich, nachdem der Beitrag der Fotografie angesprochen wurde, nun doch noch ein Beispiel aus der Entwicklung der *Druckgrafik* erwähnen: das *psychedelische Plakat*¹⁰. Auch die psychedelischen Künstler strebten danach, dem, was sie zu sagen hatten, zu Aufmerksamkeit zu verhelfen. Deshalb gingen sie unkonventionelle Wege (Grushkin 1987). Eines ihrer Plakate (im Offset-Druck), das *Girl with Green Hair* von Alton Kelley und



Abb. 14: Alton Kelley,
Stanley Mouse: *Girl with
Green Hair* (FD-29), 1966

⁹ In der US-amerikanischen Literatur wird mit *Lidar* (»Light Detection and Ranging«) bezeichnet, was in der deutschen Literatur *Laser Scanning* genannt wird.

¹⁰ Die historische Avantgarde der 1920er Jahre hatte versucht, »von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren« (Bürger 1974: 67). Vierzig Jahre später, unter den Bedingungen der Nachkriegsgesellschaft, bemühten sich in den USA Künstler wieder um das Aufgreifen dieser Ansätze. »In den Formen von Happenings und Pop, psychedelischer Plakatkunst, acid rock, Alternativ- und Straßentheater versuchte die Postmoderne der sechziger Jahre, jenes kritische gegenkulturelle Ethos für sich nutzbar zu machen, aus dem die moderne Kunst in früheren Phasen ihren Lebensgeist bezogen hatte« (Huysen 1986: 20).

Stanley Mouse (Abb. 14), verwendet das Plakat für das Zigarettenpapier *Job* von Alphonse Mucha (eine Lithographie) aus dem Jahre 1896 (Rennert et al.: Nr. 15). Der Jugendstilkünstler hatte eine Harmonie von Braun-Tönen mit goldenem Haar vor gedämpftem Violett des Hintergrundes geschaffen. Die Postmodernisten versetzten das Motiv in den schreienden Komplementärkontrast von grünen Haaren und rotem Hintergrund, wählten knalliges Pink für Körper und Kleidung der jungen Dame. Das Ziel ist klar. Wenn es in den Straßen viele Plakate gibt, muss durch optische Auffälligkeit¹¹ dafür gesorgt werden, dass das eigene heraus sticht. In den Wettbewerb um Aufmerksamkeit eingebunden, entwickelten die psychedelischen Künstler eine neue Farben- und Formsprache. Darin gingen sie weiter als frühere stilistische Entwicklungen. Während eine der Leistungen der Fauves und der Expressionisten darin bestand, immerhin die Farbigkeit von der Gegenstandsfarbe zu befreien, revolutionierte der psychedelische Stil die Möglichkeiten der Farbkombinationen. Und er brachte künstlerisch gestaltete Bilder auf die Straße, befreite sie also mithilfe der modernen Drucktechnik aus dem Ghetto des Museums und der Galerien.

Die Bereicherungen der Schwahrnehmung, die mit künstlerischen und technisch-industriellen Mitteln ermöglicht wurden, sind zahlreich. Allerdings erscheint es nicht möglich, den historischen Prozess der Schwahrnehmung zu bilanzieren, abzuwägen ob genau so viel wieder gewonnen wird wie verloren ging. Denn der Prozess der Industrialisierung des Sehens, die konstatierte Oberflächlichkeit, liegt auf einer anderen Ebene als die bunte Vielfalt an Bereicherungen.

Soziogenese visueller Wahrnehmung

Die visuelle Wahrnehmung eines Menschen ist, so möchte ich zusammenfassend festhalten, nie ein rein physiologischer Vorgang, sie ist immer schon durch Sozialisation geformt. Neben seiner kulturellen und sozialen Ausbildung wirken technologische und mediale Zurüstungen. Deshalb kann »die Geschichte der visuellen Sinnestätigkeit und der Visualität nur zusammen mit der Entwicklungsgeschichte der technischen Simulatoren und Stimulatoren des Sehens geschrieben werden« (Soeffner et al. 1998: 141).

Im 20. Jahrhundert wurde das Sehen vor allem »durch die mediale Präsentation von Sehmustern, [...] insbesondere von bestimmten Schnitt-

¹¹ Übrigens bewegte sich die Pop Art in derselben Epoche auf ähnlichen formalen Wegen, auch sie benutzte Bilder als Vorlagen für Bilder und erprobte vergleichbare Farbkontraste.

und Montagetechniken in filmischen Darstellungen« bestimmt, sie führen zu einer »zusätzlichen kulturellen Verfeinerung und Überhöhung der visuellen Wahrnehmung und damit zu einer neuen anthropologischen Variante des Sehens« (Soeffner et al. 1998: 121). Dieser Vorgang ist zwar auffällig, doch dabei handelt es sich sicher nicht um den einzigen Aspekt einer Soziogenese der Sehnehmung. Denn schließlich sind die filmischen Techniken nur ein vorläufig letzter Schritt der Medienentwicklung. Auch in den vorangegangenen Jahrhunderten gab es Bildmedien: Kupferstiche und Gemälde, lithographische Blätter und Fotografien. Erst in der jüngsten Phase der technisch-industriellen und ästhetischen Entwicklung traten zu diesen technologischen und medialen Zurüstungen des Sehens der Film und die elektronischen Medien hinzu.

Im Zentrum meines Interesses steht der Nachweis, dass die Sehnehmung einem Typ der Prägung unterlag, der sich nur in der Untersuchung *langfristiger sozialer Prozesse* erschließt. Empirisch ist diese Prägung am Bildmaterial ablesbar, das im Laufe der vergangenen fünf Jahrhunderte eine Entwicklung vom Detailreichtum hin zur Vereinfachung zeigt. Der Prozess der Perzeptionsveränderung, der sich darin spiegelt, ist theoretisch begreifbar, wenn berücksichtigt wird, dass dazu historisch nahezu synchron ein anderer Prozess verläuft, nämlich jener der Produktionsweisen von Bildern. Bereits ein erstes Anschwellen der Bilderflut seit dem frühen 15. Jahrhundert, besonders jedoch der alle Lebensbereiche erfassende Schub der technisch-industriellen und ästhetischen Revolutionen des 19. und 20. Jahrhunderts machen sich nachhaltig bemerkbar.

Bilder sind Wahrnehmungsreize. Auf die wachsende Bilderflut sowie die Film- und Fernsehästhetik reagiert der soziophysiologische Vorgang des Sehens, indem ein Reizschutz ausgebildet wird. Die dadurch bedingte Soziogenese der visuellen Wahrnehmung führt dazu, dass die Wahrnehmung oberflächlicher wird. Andere technisch-industrielle Entwicklungen, wie etwa die Beschleunigung des großstädtischen Lebens, wirken verstärkend in dieselbe Richtung.

Betrachtet man die Soziogenese der Perzeption, so drängt sich – nicht nur auf metaphorischer Ebene – eine Parallele auf. Der Prozess der Zivilisation führt, wie Norbert Elias herausgearbeitet hat, zu einer Dämpfung der Affekte. Die Grundlage bilden *soziale Prozesse*. Deren Struktur ruht – um an den Angelpunkt seiner Theorie zu erinnern – auf dem Steuermonopol, das zusammen mit dem Monopol der physischen Gewalt das Rückgrad jener Organisationsform der Gesellschaft ausmacht, die wir »Staat« nennen. In solchen befriedeten Räumen wird der Alltag freier von schockartig hereinbrechenden Wendungen, zugleich werden die Menschen zur Selbstbeherrschung gezwungen. Dämpfung der Affekte meint

in diesem Zusammenhang, dass das Leben »in gewissem Sinne gefahrloser, aber auch affekt- und lustloser« wird (Elias 1997 Bd. 3.2: 341).

Im Falle des Reizschutzes der Seh Wahrnehmung findet gleichfalls eine Art Dämpfung statt. Allerdings hat die Dämpfung der visuellen Wahrnehmung, anders als die Dämpfung der Affekte im Prozess der Zivilisation bei Elias, eine Kehrseite. Deren Dialektik fördert nämlich auf eben dem Wege, der die Reduktion des Perzeptionsvermögens bewirkt, Zugewinne zu Tage. Der technische Fortschritt stellt auch Mittel zur Verfügung, mithilfe derer das Spektrum des Sichtbaren erweitert werden kann. Spätestens an dieser Stelle wird daher die metaphorische Analogie von Zivilisationsprozess und Soziogenese der Perzeption brüchig.

Mithilfe der Cyborg-Theorie der feministischen Theoretikerin Donna Haraway kann der komplexe Wandel des Perzeptionsapparats gefasst, der sich als Legierung der gesellschaftlich produzierten Bedingungen des Sehens mit dem physiologischen Apparat herausbildet. Ihr Augenmerk ist nämlich darauf gerichtet, dass Cyborgs¹², Hybride aus Maschine und Organismus, nicht nur Geschöpfe der Fiktion sind, sondern auch der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Sie zeigt, dass durch Maschinen des späten 20. Jahrhunderts gewisse Unterscheidungen, die vor unserem kybernetischen Zeitalter selbstverständlich waren, durchlässig wurden. Denn sie haben »die Differenz von natürlich und künstlich, Körper und Geist, selbstgelenkter und außengesteuerter Entwicklung sowie viele andere Unterscheidungen, die Organismen und Maschinen zu trennen vermochten, höchst zweideutig werden lassen« (Haraway 1995: 37). Maschinen können Prothesen, vertraute Bestandteile oder ein angenehmes Selbst sein. Fotografien können zeigen, wie die Welt für das zusammengesetzte Auge von Insekten oder auch für das Kameraauge eines Satelliten aussieht.

Das Verdienst von Haraways Cyborg-Theorie besteht darin, die soziale Relevanz technoorganischer Körperlichkeit herauszuarbeiten. Sie stellt fest, das politisch-epistemologische Terrain des Postmodernismus sei nötig gewesen, um auf einem Satz bestehen zu können, der analog zu Simone de Beauvoirs Diktum, dass man nicht als Frau geboren sondern zur Frau gemacht wird, formuliert ist. Dieser Satz lautet nun: »Man wird nicht als Organismus geboren, Organismen werden gemacht; sie sind weltverändernde Konstrukte« (Haraway 1995: 170). In diesem Sinne ist der Apparat der visuellen Perzeption nichts schlichtweg biologisch Gegebenes. Er ist sowohl organisch wie auch technisch-industriell bedingt, das Produkt einer Verschmelzung naturbedingter und gesellschaftlich hergestellter Momente.

¹² Cyborg ist die Abkürzung von cybernetic organism.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1977): »Valéry Proust Museum«, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 10, Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 181-194.
- Adriani, Götz (1986): Toulouse-Lautrec – Das gesamte graphische Werk, Köln: DuMont.
- Baier, Wolfgang (1977): Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, München: Schirmer/Mosel.
- Barlösius, Eva (2000): »Über den gesellschaftlichen Sinn der Sinne«, in: Cornelia Koppetsch (Hg.): Körper und Status, Konstanz: UVK, S. 17-37.
- Beck, Hans-Ulrich (1972ff.): Jan van Goyen 1696-1656. 3 Bde., Amsterdam: van Gendt und Doornspijk: Davaco.
- Bendiner, Kenneth (1979): »The Finch and the Frog in Manets Déjeuner sur L’Herbe«, in: Gazette des Beaux-Arts 121, 6^e Période Tome XCIV, S. 174.
- Benjamin, Walter (1974): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: des.: Gesammelte Schriften, Bd. I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 471-508.
- Benjamin, Walter (1977): »Kleine Geschichte der Photographie«, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 368-385.
- Bertelli, Carlo (1992): Piero della Francesca, Köln: DuMont.
- Breidbach, Olaf (1998): »Der sichtbare Mikrokosmos«, in: Fotogeschichte Jg. 18, H. 68/69, S. 131-142.
- Broido, Lucy (1992): The Posters of Jules Chéret, Mineola, NY: Dover.
- Buchsteiner, Thomas/ Lentze, Otto (Hg.) (1994): Tom Wesselmann, Ostfildern: Cantz.
- Bürger, Peter (1974): Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Busch, Bernd (1998): »Fotografie im 19. Jahrhundert«, in: Fotogeschichte, Jg. 18, H. 68/69, S. 9-20.
- Cachin, Françoise (1983): Le déjeuner sur l’herbe. Katalog zur Ausstellung »Manet 1832-1883«, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22.4.-1.8.1983, S. 165-173.
- Crary, Jonathan (2002): Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dhanens, Elisabeth (1980): Hubert und Jan van Eyck, Königstein/Ts: Langewiesche.
- Elias, Norbert (1997): Über den Prozess der Zivilisation, (Gesammelte Schriften Bde. 3.1 und 3.2.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Fezer, Karl-Heinz (2001): »Imagewerbung mit gesellschaftskritischen Themen im Schutzbereich der Meinungs- und Pressefreiheit«, in: Neue Juristische Wochenschrift, Jg. 54, S. 580-583.
- Field, Richard S. (2005): »Der frühe Holzschnitt«, in: Peter Perschall et al. (Hg.): Die Anfänge der europäischen Druckgraphik, Katalog zur Ausstellung Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, S. 19-35.
- Foucault, Michel (1999): Die Malerei von Manet, Berlin: Merve.
- Ginzburg, Carlo (1983): »Tizian, Ovid und die erotischen Bilder im Cinquecento«, in: ders.: Spurensicherungen, Berlin: Wagenbach. S. 173-192.
- Grassi, Ernesto (1957): Kunst und Mythos, Hamburg: Rowohlt.
- Grushkin, Paul D. (1987): The Art of Rock, New York, London, Paris: Abbeville.
- Haraway, Donna (1995): Die Neuerfindung der Natur, Frankfurt/New York: Campus.
- Hickethier, Knut et al. (1998): Geschichte des deutschen Fernsehens, Stuttgart: Metzler.
- Hieber, Lutz (2006): »Appropriation und politischer Aktivismus in den USA«, in: Jörn Lamla/Sighard Neckel (Hg.): Politisierter Konsum – konsumierte Politik, Wiesbaden: VS, S. 207-232.
- Hilferty, Robert (1990): Stop the Church (Dokumentarfilm), New York: PDR Productions.
- Höper, Corinna/Wolfgang Brückle/Udo Felbinger (Hg.) (2001): Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit (Ausstellungskatalog Stuttgart, Staatsgalerie), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Huysen, Andreas (1986): »Postmoderne – eine amerikanische Internationale?« In: Andreas Huysen/Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 13-44.
- Ilgner, Christian/Dietmar Linke (2001): Unsichtbare Schätze der Kinetik. Berlin: Parthas.
- Jacobsen, Karsten (2000): Requirements for Topographic Maps Produced from Space and Current Sensor Systems. CARAVAN Workshop on Mapping from Space, Phnom Penh, June 2000.
- Jütte, Robert (2000): Geschichte der Sinne, München: Beck.
- Klein, Hans Joachim (1997): »Kustpublikum und Kunstrezeption«, in: Jürgen Gerhards (Hg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 337-359.
- Klein, Heijo (1981): Sachwörterbuch der Drucktechnik und der grafischen Kunst, Köln: DuMont.

- Körner, Hans (1997): »Anstößige Nacktheit – ›Das Frühstück im Freien‹ und die ›Olympia‹ von Edouard Manet«, in: Karl Möseneder (Hg.): Streit um Bilder, Berlin: Reimer. S. 181-199.
- Loving, Jesse Heiwa (1997): All in Good Time, POZ March 1997, S. 50f.
- Mercer, Kobena (1999): »Die Monster-Metapher – Anmerkungen zu Michael Jacksons Video Thriller«, in: Klaus Neumann-Braun (Hg.): Viva MTV! Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 205-229.
- Meyer, Richard, (1995): »This Is to Enrage You: Gran Fury and the Graphics of AIDS Activism«, in: Nina Felshin (Ed.): But is it Art? Seattle: Bay Press, S. 51-83.
- Moholy-Nagy, László (1943): »Raum-Zeit und der Fotograf«, in: Krisztina Passuth: Moholy-Nagy, Weingarten 1986: Kunstverlag Weingarten. S. 361-366.
- Newhall, Beaumont (1984): Geschichte der Photographie, München: Schirmer/Mosel.
- Neyer, Hans Joachim (2000): »Un autre monde – Eine andere Welt, Grandville und die Mechanisierung des Schönen«, in: Dorit Schäfer/ Anke Fröhlich (Red.): J. J. Grandville, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. S. 55-60.
- Oettinger, Karl (1971): »Albrecht Dürer«, in: Gerhard Pfeiffer (Hg.): Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt, München: Beck. S. 250-257.
- Panofsky, Erwin (1977): Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München: Rogner & Bernhard.
- Pieske, Christa et al. (1983): Das ABC des Luxuspapiers. Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin, Bd. 9., Berlin.
- Pieske, Christa (1988): Bilder für jedermann. Schriften des Deutschen Museums für Volkskunde Berlin, Bd. 15, Berlin.
- Pirenne, Henri (1971): Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Europas im Mittelalter, München: Francke.
- Plessner, Hemuth (1980): »Anthropologie der Sinne«, in: ders.: Gesammelte Schriften Bd. 3., Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 317.393.
- Puyvelde, Leo van (1963): Die Welt von Bosch und Brueghel, München: Bruckmann.
- Raab, Jürgen (2001): »Medialisierung, Bildästhetik, Vergemeinschaftung. Ansätze einer visuellen Soziologie am Beispiel von Amateurclubvideos«, in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hg.): Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven, Köln. S. 37-63.
- Rademacher, Hellmut (1965): Das deutsche Plakat, Dresden: Verlag der Kunst.
- Rademacher, Hellmut (1990): Theaterplakate, Leipzig: Edition Leipzig.

- Reimers, J. (1892): Aus der Gemäldegalerie des Provinzialmuseums zu Hannover – Vereinsgabe des Kunstvereins für Hannover. Hannover.
- Rennert, Jack/Alain Weill (1982): Alphonse Mucha – Toutes les Affiches et Panneaux, Uppsala: Bertil Hjert.
- Rewald, John (1979): Die Geschichte des Impressionismus, Köln: DuMont.
- Rouart, Denis/Daniel Wildenstein (1975): Edouard Manet. 2 Bde., Lausanne, Paris: Bibliothèque des Arts.
- Ruchatz, Jans (1999): »Fotografie und Projektion«, in: Fotogeschichte Jg. 19, H. 74, S. 3-12.
- Rupprich, Hans (Hg.) (1956-1969): Dürer – Schriftlicher Nachlass. 3 Bde., Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.
- Schnell, Ralf, 2000: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen, Stuttgart: Metzler.
- Schoch, Rainer/Matthias Mende/Anna Scherbaum (2001): Albrecht Dürer – Das druckgraphische Werk, Bd. I. München/London/New York: Prestel.
- Schottenloher, Karl (1922): Flugblatt und Zeitung, Berlin: Richard Carl Schmidt.
- Schürmann, Wilhelm (Hg.) (1999): Wohin kein Auge reicht. Katalog zur Ausstellung in den Deichtorhallen Hamburg, 21.5.-5.9. 1999.
- Seige, P./Reinartz, P./Schroeder, M. (1998): The MOMS-2P Mission on the MIR-Station. ISPRS Symposium, Commission I, Earth Observation System for Sustainable Development, Bangalore, India, Feb. 1998, IAPRS Vol.XXXII Part I p. 204-210.
- Simmel, Georg (1993): »Soziologie der Sinne«, in: ders.: Gesamtausgabe Bd. 8., Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 276-292.
- Soeffner, Hans-Georg/Jürgen Raab (1998): »Sehtechniken«, in: Werner Rammert (Hg.): Technik und Sozialtheorie, Frankfurt/New York: Campus. S. 121-148.
- Soeffner, Hans-Georg (2000): »Sich verlieren im Rundblick – Die ›Panoramakunst‹ als Vorstufe zum medialen Panoramenmosaik der Gegenwart«, in: ders.: Gesellschaft ohne Baldachin – Über die Labilität von Ordnungskonstruktionen, Weilerswist: Velbrück, S. 337-370.
- Szarkowski, John (1989): Photography Until Now, New York: The Museum of Modern Art.
- Thoma, Hans (1919): Im Winter des Lebens – Aus acht Jahrzehnten gesammelte Erinnerungen, Jena: Eugen Diederichs.
- Toscani, Oliviero (1996): Die Werbung ist ein lächelndes Aas, Mannheim: Bollmann.
- Upright, Diane (1985): Morris Louis, New York: Harry N. Abrams.

Weiss, Peter/Karl Stehle (1988): Reklamepostkarten. Basel/Boston/
Berlin: Birkhäuser.

Wolf, Hans-Jürgen (1992): Geschichte der Druckverfahren, Elchingen:
Historia.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Musée du Louvre, Paris.

Abb. 3: Staatsgalerie Stuttgart.

Abb. 4: Kunsthalle Hamburg.

Abb. 5: Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

Abb. 6: Musée d'Orsay, Paris.

Abb. 7-14: Sammlung des Autors.

DER SOUND UND SEIN SOZIOTECHNISCHER RESONANZRAUM

Zur Archäologie massenkulturellen Hörens

DOMINIK SCHRAGE

»Man tritt aus dem Hause, die Musik des Lautsprechers tönt noch im Ohre, man ist *in* ihr – sie ist nirgends. Man macht zehn Schritte und die gleiche Musik tönt aus dem Nachbarhause. Nun, da auch *hier* Musik ist, ist Musik *hier* und *dort*, lokalisiert und in den Raum gepflanzt wie zwei Pfähle. Aber es ist ja die gleiche Musik: hier singt X, was er dort begonnen. Man geht weiter – am dritten Hause setzt X fort, vom zweiten X begleitet, vom vorsichtigen X des ersten Hauses leise untermalt.« Günther Stern (1930: 65)

Diese phänomenologische Miniatur, die der Philosoph Günther Stern und spätere Medienkritiker Günther Anders im Jahr 1930 verfasst hat, macht den – im Vergleich zum früher medientechnologisch Machbaren – kategorial neuartigen Erfahrungsraum massenmedialen Hörens anschaulich. Sterns Kunstgriff, die technischen und sozialen Infrastrukturen dieses auditiven Erfahrungsraums wiederum im Modus des Hörens zu evozieren, ist nur möglich, weil der Protagonist sich nicht als Teil der Hörschaft begreift, sondern aus einer Randlage wahrnimmt, was für Sender wie Empfänger zwar bekannt, aber gerade nicht hörbar ist: Die instantane Verbreitung identischer Schallereignisse an ein räumlich verstreutes Massenpublikum. Dies konnte von einem aufmerksamen Zeitgenossen im Jahre 1930 noch als bemerkenswerter Umbruch festgehalten werden – der Siegeszug des Fernsehens in den Nachkriegsjahren allerdings hat die zu Sterns Zeiten noch allein dem Hörsinn vorbehaltene Erfahrung des Echtzeit-Massenmediums rasch überlagert und lässt das Radio seitdem als Vorläufer- oder Nebenbeimedium erscheinen. Dabei hat sich die medientechnologische Erschließung des Auditiven, vergleicht man sie mit

der des Visuellen, in außerordentlich kurzer Zeit abgespielt: Zwischen dem ersten funktionsfähigen Telefon, dem wenig später entwickelten Grammophon und der Institutionalisierung der Rundfunkgesellschaften liegen keine fünfzig Jahre. Hörbares ist seitdem wie Bücher, Kunstdrucke oder Fotografien identisch reproduzierbar und kulturell verfügbar, es kann sogar losgelöst von Tonträgern verbreitet werden und prägt so Hörerfahrung.

Zumeist jedoch werden medientechnologische Umbrüche dieser Art in Bezug auf Bild und Schrift thematisiert: Dafür stehen die mit dem Medienwandel einhergehenden Beobachtungen von »Bilderfluten«, die wie Corinna Höper in ihrem Beitrag zeigt, schon den aufkommenden Kupferstich begleitet haben und noch dem aktuellen »visual turn« in den Kulturwissenschaften seine Plausibilität verleihen (Höper 2007, in diesem Band). Die gesellschaftliche Verbreitung der Schrift im Zuge der mit dem Buchdruck, der Telegraphie und dem Computer einhergehenden Medienrevolutionen ist oft mit komplementären Diskursmustern beschrieben worden: Wo die Bildverbreitung als latent vernunftwidrige, da affektbezogene Entwicklung beklagt wurde, lag es nahe, Schriftverbreitung bzw. Alphabetisierung als Rationalitätszuwachs in Kultur und Gesellschaft zu bewerten (Bolz 1991). Lag der Akzent hingegen auf den mit der Schriftverbreitung einhergehenden Abstraktionstendenzen, so konnte in der Anschaulichkeit der Bilder ein Korrektiv dazu gesehen werden.¹ In beiden Fällen jedoch – und ganz unabhängig von der hier nicht weiter verfolgten Frage, ob solche Zuschreibungen tragfähig sind – hat man es mit Medientechnologien zu tun, für die der Gesichtssinn als Schnittstelle zwischen menschlichem Sensorium und Medientechnologie fungiert, und entsprechend lassen sich, wie Lutz Hieber ausführt, vielfältige Gemeinsamkeiten bild- und schriftbezogener Sehweisen aufweisen, sofern man die Differenz von Schriftlichkeit und Bildlichkeit zugunsten einer an Epochenschnitten orientierten Perspektive auf jeweils gemeinsame Wahrnehmungsweisen zurückstellt (Hieber 2007, in diesem Band).

Die Medientechnologien selbst haben, sieht man von solchen ideengeschichtlichen Präferenzmustern ab, tatsächlich bis zum Ende des 19. Jahrhundert den visuellen Rezeptionsmodus bevorzugt. Noch mit den Technologien des 19. Jahrhunderts war Sprache außerhalb von Interaktionssituationen nur als Schrift kommunizier- und speicherbar und somit allein optisch rezipierbar. Das gesprochene Wort hingegen blieb auf den Nahbereich beschränkt oder war auf die – sei es stimmhafte oder imaginative – lautliche Wiedergabe durch die Leser angewiesen. Im Lied ver-

¹ Eine medientheoretische Extremposition ist Vilém Flusser (1992).

band sich musikalische und lyrische Formbildung, jedoch konnte auch die Speicherung und Verbreitung von musikalischen Werken bis ins ausgehende 19. Jahrhundert nur im Modus der Schrift oder mittels personen-gebundener Überlieferung erfolgen.² Ihre Wiedergabe war dabei einerseits, was Rhythmus, Melodie und Volumen angeht, auf die Notation oder Erfahrungswerte angewiesen und andererseits an Musikinstrumente und ihre Bediener bzw. die Stimmen anwesender Personen als Schall-erzeuger gebunden.

Während also Buchdruck und Kupferstich bereits in der Neuzeit die massenhafte Herstellung identischer Kopien und damit vom Original losgelöste Rezeption ermöglichten, waren der Reproduktion von Schaller-eignissen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts enge medientechnische Grenzen gesetzt: Gestaltete Klänge mussten, um rezipiert zu werden – auch wenn sie schriftlich fixiert und damit durchaus massenhaft verbreitbar waren –, jeweils immer wieder neu und angemessen kompetent erzeugt werden. Von einer den visuellen Medientechnologien vergleichbaren technischen Reproduzierbarkeit akustischer Phänomene kann deshalb erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Rede sein. Eine Chronologie massenverbreitungsfähiger Reproduktionsverfahren, wie sie bezüglich der Schrift- und Bildmedien vom Kupferstich über die Lithographie, die Fotografie, den Film bis zum Fernsehen und den digitalen Technologien möglich ist, kann deswegen im Bereich des Auditiven erst vergleichsweise spät einsetzen – mit dem Telefon und dem Grammophon.

Mit den sich im 20. Jahrhundert etablierenden der Verfahren der Speicherung bzw. Übertragung von Schall und mit ihren Massenpublika bilden sich zugleich auch neuartige Wahrnehmungs-, genauer: Hörweisen heraus. Angesichts des Vorrangs, den das Visuelle bei der Wahrnehmung des Medienwandels genießt, bleibt das Wechselverhältnis von Audiotechnologie und Hörweisen jedoch zumeist ein Nebenthema auch in umfassend angelegten medienhistorischen und -theoretischen Darstellungen.³ Behandelt wird der Wandel der Hörweisen zwar durchaus, jedoch zumeist in der Logik kultureller Sparten, in der er als musiksozio-

² Mechanische Apparaten wie Spieluhren, Drehorgeln oder mechanische Klaviere deckten nur ein eingeschränktes Spektrum ab.

³ Dies trifft nicht für die 1920er bis 1940er Jahre zu, während derer das Radio als ein den Hörsinn privilegierendes Medium wahrgenommen wurde (Schrage 2001: 221-265). Vgl. auch zu aktuellen Arbeiten Segeberg (2005) als Vorwort eines einschlägigen medienwissenschaftlichen Sammelbandes sowie spezifischer in bezug auf die Stimme Meyer-Kalkus (2001) und Epping-Jäger (2003), bezüglich des Radios Hagen (2003) sowie als eine Kulturgeschichte der Audiotechnik Sterne (2003). Zu den neueren US-amerikanischen »Sound Culture Studies« vgl. außerdem die Sammelbesprechung Hilmes (2005).

logisches Thema erscheint und auf den »Funktionswechsel der Musik« bezogen wird, wie eine treffende Formulierung Theodor W. Adornos lautet; allerdings sah Adorno darin vor allem eine durch das kapitalistische Verwertungsprinzip vorangetriebene »Regression des Hörens« (Adorno 1973[1937]: 25). Diametral entgegengesetzt argumentieren die Cultural Studies, welche Adornos aus einem autonomen Kunstverständnis resultierenden Wertgesichtspunkt als elitär wahrnehmen und lieber von der Popularität einer Musikrichtung auf ihre lebensweltliche Einbettung in Rezipientengruppen schließen, um daraus ihren kulturellen Wert ableiten (Bennett 2000). Ein solches Verständnis populärer Musik, welches auf die für Adornos Musikbegriff konstitutive Autonomie des Ästhetischen gänzlich verzichtet, verfügt jedoch – konsequent gedacht – über gar kein strenges definitorisches Kriterium von Musik und muss als Musik verstehen, was von Rezipienten dafür gehalten wird. Dies wird deutlich in Philip Taggs einflussreicher Negativdefinition: »Popular music is [...] all music which is neither art music nor folk music.« (Tagg 1979: 26) Damit aber stellt sich die Frage, ob es überhaupt triftig ist, den Wandel der Hörweisen als primär musikalisches Phänomen anzugehen. Denn es gibt, geht man von Taggs Definition aus, schlechterdings nichts Klangliches, das nicht potentiell musikfähig wäre und von einem Massenpublikum dazu bestimmt werden könnte – was letztlich die im folgenden behandelte Frage nach den Umständen aufwirft, die diesem Kriterium überhaupt zu seiner Durchschlagskraft verhelfen können.

Dieser Beitrag betrachtet die Veränderung der Hörweisen im Kontext von Medientechnologie und Massenmedien. Er lässt die Frage der Zuordnung des Klanglichen zur Sparte der Musik zunächst bewusst offen und operiert deshalb nicht in den Grenzen der Musiksoziologie. Dieser medienarchäologische Ausgangspunkt vermag es zugleich, die unfruchtbare, da zu Normativismen verleitende Dichotomie von ernster und unterhaltender Musik respektive von »Hoch-« und »Populärkultur« zu unterlaufen. Hintergrund ist ein an anderer Stelle ausgearbeitetes Verständnis der modernen Massenkultur als einer Allgemeinkultur, deren Charakteristikum nicht die Zugehörigkeit kultureller Formen zu schichtenspezifischen Partialwelten ist, sondern die mittels Massenmedien und Konsumentenmärkten organisierte Ansprache eines unspezifischen, klassen- und schichtenübergreifenden Publikums (Schrage 2003; Makropoulos 2004; Bublitz 2005).

Im Vordergrund des Beitrags steht der Versuch, die mit der Etablierung der modernen Massenkultur einhergehende, außerordentliche Erweiterung der hörbaren Welt als einen Prozess zu begreifen, der den technisch reproduzier- und manipulierbaren Schall als ein bedeutungsstra-

gendes Medium kulturell verfügbar macht. Dieser Prozess ist kein genuin musikalischer, er betrifft nicht allein die Musik und ihre Formen und lässt sich deshalb auch nicht allein mit Blick auf sie erschließen. Der Ausgangspunkt dieser Fragestellung ist deshalb nicht die Einordnung oder Qualifizierung musikalischer Formen, sondern die Frage nach den technologischen und medialen Rahmenbedingungen massenkulturellen Hörens – es geht zunächst um eine Archäologie der es ermöglichenden auditiven Infrastrukturen. Im letzten Abschnitt des Beitrags wird, um diesen Überlegungen Rechnung zu tragen, der Vorschlag gemacht, die Spezifik massenkulturellen Hörens im Rückgriff auf das inzwischen im Deutschen gebräuchliche Lehnwort »Sound« zu beschreiben. Es unterscheidet sich von klassischen musiktheoretischen Begriffen dadurch, dass akustische Phänomene hinsichtlich ihrer performativen Qualitäten bewertet werden: Nicht Ausdruck, sondern Eindruck steht im Vordergrund.⁴ Sound setzt die soziale Verbreitetheit und die technologische Reproduzierbarkeit von akustischen Phänomenen als *Schallereignisse* an ein Massenpublikum voraus – die auditiven Infrastrukturen stellen gleichsam den soziotechnischen Resonanzraum von »Sound« dar.

I. Von der Musik zur Audiotechnik

Die Gestaltung von Klängen im Kontext konzertanter Musikpraxis erfordert nicht nur ein gewisses Inventar variantenreich klingender Instrumente samt virtuosen Bedienern – auch die Konzeption und Aufführung musikalischer Werke beinhaltet in nicht unerheblichem Maße die Koordination komplexer Handlungsabläufe einer gewissen Zahl von Musizierenden. Insofern der Reproduktionsaufwand bei der konzertanten Musik mit jeder Aufführung erneut geleistet werden muss und nicht, wie bei Buchdruck und Kupferstich, in die Herstellung einer sodann ohne großen Aufwand und sehr oft verwendbaren Matrize fließt, war vor der Durchsetzung akustischer Medientechnologie auch die gesellschaftliche Verbreitung von gestalteten Klängen allein des Aufwands wegen begrenzt – die für den Kupferstich wie das Buch kennzeichnende Wechselwirkung von Massenproduktion, Verbilligung und Erhöhung des sozialen Verbreitungsradius konnte hier nicht wirksam werden.

Die Verbreitung gestalteter Schallereignisse war insofern bereits aus medientechnologischen Gründen eng mit der Kunstgattung der Musik

⁴ *Performativ* meint hier und im Folgenden den unspezifischen Ereignischarakter des Sound, und verweist nicht, wie oft in der Soziologie, auf die Intentionen von sich mittels seiner ausdrückenden Akteuren.

und ihrer Ausstattung verbunden, und akustische Phänomene wurden deshalb auch maßgeblich mit Hilfe der musikalischen Terminologie der Harmonielehre erschlossen, wie sie im Kontext konzertanter Musik- und Kompositionspraxis entstanden war. Für diese ist die Unterscheidung von Ton, Klang und Geräusch maßgeblich; ihr liegt eine nach Reinheitsgraden abgestufte Klassifikation der Schallphänomene zugrunde, die vom Ton als einer naturalen Grundeinheit der Musik ausgeht: Töne sind jene physikalisch als monofrequente, sinusförmige Schallwellen beschreibbaren akustischen Phänomene, die zueinander in als harmonisch wahrgenommenen Verhältnissen stehen und musikalisch in der Notenschrift festgehalten werden. Geräusche hingegen erscheinen als all die Schallereignisse, die sich nicht als Kombination von Tönen darstellen und hervorrufen lassen und somit auch durch Notation angeleiteter instrumentaler Wiedergabe bzw. Interpretation entgehen. Die Ästhetisierung von Schallphänomenen findet daher nahezu ausschließlich im Bereich des Klanglichen statt, in dem notierbare Töne, Resonanzen, Volumina und die charakteristischen Klangfarben von Instrumenten und Stimmen manipuliert werden.

Die Unterscheidung von Ton, Klang und Geräusch – also die Grundlegung der Musik auf der Basiseinheit »Ton« – ist auf der medientechnologischen Stufe einer an räumliche Präsenz und Instrumente gebundenen Aufführungspraxis eine wichtige Bedingung für die Notation und damit für die kontextübergreifende Wiederholbarkeit musikalischer Werke, auch wenn diese stark von der Virtuosität der Musiker abhängt und entsprechend genieästhetisch aufgeladen wird. Der Zusammenhang von Tonalität und Notation für die Wiedergabe akustischer Werke löst sich aber im Kontext jener Medientechnologien, die in den Jahren um 1900 auf den Plan treten und deren Charakteristikum es ist, auf menschliche Interpreten bei der Schallerzeugung nicht angewiesen zu sein und darüber hinaus sowohl auf musikalische Notationsverfahren als auch auf personengebundene Überlieferung verzichten zu können. Grammophon und Telefon speichern bzw. übertragen nämlich keine Intonationsanweisungen für Interpreten, sondern die Frequenzmuster tatsächlich stattfindender akustischer Phänomene, die mittels physikalischer Verfahren als Luftschwingungen erfasst und aufgezeichnet werden. Sie speichern bzw. übertragen akustische Ereignisse unabhängig davon, ob es sich um Musik, gesprochene Laute oder sonstige Schallereignisse handelt.

Ihr »Realismus« entspricht dabei dem der Fotografie und ihrem chemischen Aufzeichnungsverfahren von Lichtwirkungen (Busche 1995). Der Fotografie und den akustischen Medientechnologien ist nämlich ge-

meinsam, dass ihre Aufzeichnungsverfahren jeweils in den Aufnahmesituationen stattfindende physische Vorgänge aufzeichnen; die Speicherung bzw. Übertragung der Licht- und Schalleffekte vollzieht sich symbolfrei, also unabhängig von menschlichen Kodierungs- oder Gestaltungsleistungen: Aufgezeichnet werden physische Ereignisse. Trotz dieser technologischen Neuartigkeit kann die Fotografie jedoch aus der Rezipientenperspektive durchaus in eine Reihe früherer Verfahren der Bildverbreitung (Kupferstich, Lithographie) eingeordnet werden und etwa als neue »Bilderflut« verhandelt werden.

Auch die medientechnischen Entwicklungen bei der Schriftverbreitung (Telegraphie) stellten in dieser Hinsicht zwar eine Revolutionierung der Übermittlungsweise dar – nämlich die Loslösung der Information von der Trägersubstanz Papier –, die aber aus der Perspektive von Rezipienten, etwa Zeitungslesern, vornehmlich als Beschleunigung der Schriftverbreitung erscheinen konnte, ohne dass damit notwendigerweise eine grundlegend neue Wahrnehmungsweise verbunden sein musste. Die massenhafte Wahrnehmung und Verbreitung akustischer Phänomene unabhängig von ihrer schriftlichen Notation als Musik hingegen ist erst mit dem Speichermedium Schallplatte und dem Übertragungsmedium Telefon und seiner späteren Kombination mit dem drahtlosen Funkverkehr, dem Radio, möglich geworden.

Die medientechnologische Erschließung des Akustischen im 19. Jahrhundert beginnt mit dem Telefon und dem Versuch, die menschliche Stimme über die Begrenzungen des Nahraums hinaus in die Ferne zu übertragen – Medientechnologieentwicklung findet zunächst außerhalb der Musik statt und unabhängig von ihr, auch wenn die Telephonie sehr rasch als Mittel der Konzertübertragung adaptiert wurde.⁵ Auch das Grammophon, ein Apparat, der vor allem zur Speicherung und Wiedergabe von Musik verwendet wurde und deren gesellschaftliche Verbreitung unabhängig vom Konzertbesuch ermöglichte, verdankt sich den Erkenntnissen aus der Telephonie, die dann zum Zweck der Aufzeichnung konzertanter Aufführungen adaptiert wurden, ohne dass dies selbst mit ästhetisch-musikalischen Intentionen verbunden war.⁶

Frühe Visionen und Gedankenspiele zum Fernsprechen finden sich vereinzelt bereits gegen Mitte des 19. Jahrhunderts: So spekuliert der

⁵ In der Frühzeit des Telefons wurden vielfältige, auch die Musikübertragung einbeziehende Nutzungsmöglichkeiten erprobt. So gab es in einigen Städten wie Paris oder Budapest zeitweise Théatrophon-Einrichtungen, die Musikaufführungen, Lesungen und Nachrichten an Abonnenten übertrugen, vgl. Beck (1989). Diese lassen sich als Publikumsveranstaltungen durchaus als »Vorläufer« des Rundfunks beschreiben.

⁶ Vgl. umfassend zur Geschichte der Tonträger Hiebeler (2005).

französische Telegraphenbeamte Charles Bourseul 1854 über technische Möglichkeiten der Fernübertragung von Sprache mittels »beweglicher Platten«,⁷ und bereits 1842 hatte Annette von Droste-Hülshoff von einer ihr unmittelbar einleuchtenden Vorrichtung gelesen, die imstande sei, mittels »drahtdünnen Röhrchen unter der Erde, den Schall auf große Wegstrecken so fortzupflanzen, daß man z.B. in Minden nur sprechen, und ein Anderer in Münster das Ohr anlegen darf« (Droste-Hülshoff 1992[1845]: 325f.; dazu Schrage 2001b). Bereits im 18. Jahrhunderts hatte es Versuche gegeben, die menschliche Stimme durch »Sprechmaschinen« nachzuahmen, also Vorrichtungen zu entwerfen, welche die organischen Grundlagen der Phonetik – also das Sprechen – mit Hilfe von Blasebalgen, vibrierenden Lederlappen und Pappmembranen nachbilden konnten.⁸ Im Gegensatz zu den Visionen des Fernsprechens ging es hierbei jedoch nicht um die Fernübertragung von Sprache, sondern um die Imitation der Stimme mit den technologischen Mitteln des Musikinstrumentenbaus und im Kontext einer konzertähnlichen Aufführungspraxis.

Die Bemühungen der Telefon-Erfinder Philipp Reis und Alexander Graham Bell konzentrierten sich demgegenüber auf die Übertragung von Schallwellen: Nicht künstliche Sprechwerkzeuge (wie die »Sprechmaschinen«), sondern künstliche Ohren (das Gerätepaar Mikrophon/Lautsprecher) sind die epistemologische Basis der erfolgreichen Telephonie. Die im Verlauf des 19. Jahrhunderts rapide wachsenden Erkenntnisse der Sinnesphysiologie finden sich schließlich auch in der Technologie des Telefons wieder (Schrage 2001a: 175-201). Die physiologischen Prozesse des Hörvorgangs wurden bereits 1863 in Hermann von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* systematisch dargestellt, die allerdings nicht medientechnologisch intendiert ist, sondern versucht, die musikalische Harmonielehre mit Hilfe der physikalischen bzw. physiologischen Akustik naturwissenschaftlich zu fundieren (Helmholtz 1896[1863]). Die Akustik, die bei Helmholtz die Harmonielehre auf eine naturwissenschaftliche Basis stellen soll, wird von den Erfindern der Telephonie medientechnologisch gewendet und auf die Fernübertragung von menschlichen Stimmen hin finalisiert.

Audiotechnologie in diesem Sinn ist aus zwei Gründen außerhalb des Kontextes der Musik als Kunstgattung situiert: Einerseits, weil die bedeutungstragenden Laute der gesprochenen Sprache mit dem musikalischen Notationssystem gar nicht wiederzugeben sind. Andererseits, weil

⁷ Zu Bourseul vgl. Horstmann (1952: 19-22). Dort auch noch weitere »Vorläufer«. Vgl. dazu auch Schrage (2001).

⁸ Zur mechanischen Spracherzeugung durch Christian Gottlieb Kratzenstein (1791) vgl. Aschoff (1976: 98-102).

das Projekt der Telephonie in keiner Weise an der ästhetischen Gestaltung akustischer Ereignisse interessiert ist, sondern die möglichst authentische Wiedergabe anstrebt – die in den Anfangsjahren vor allem daran bemessen wurde, dass man die Gesprächspartner problemlos *verstehen* konnte. Auch die Verwendung des technischen Wissens der Telephonie für die Übertragung und Speicherung von Musik ist zunächst daran orientiert, dass das medientechnologisch vermittelte Hörerlebnis demjenigen der Konzertsituation möglichst nahe kommt. Hier geht es – erstmals im Bereich des Akustischen – um *Medientechnologie* in einem dezidierten, das heißt auf die Trennung von Zweck und Mittel bezogenen Sinn: Die Technik als möglichst authentische »Übermittlerin« scheidet gegenüber dem, was sie an Wahrnehmbarem übermittelt oder speichert – der Eindrücklichkeit der Stimme oder der ästhetischen Musikerfahrung – unvoreingenommen zu sein.

Auch dieses Technikverständnis ist keineswegs selbstevident, vielmehr geht es, vermittels der Habitualisierungen im Umgang mit den jeweiligen Apparaten, in ihm entsprechende Hörweisen ein. Jonathan Sterne hat etwa diesbezüglich herausgearbeitet, wie die Erwartung einer möglichst authentischen Wiedergabe (»fidelity«) durch akustische Medientechnologie prospektiven Nutzern gegenüber überhaupt erst plausibilisiert und verbreitet werden musste (Sterne 2003: 215-286).

II. Radio – das akustische Massenmedium

Das Radio kombiniert die telephonische Technologie der Schallübertragung mit der Funktechnologie – die besondere soziotechnische Struktur der Echtzeit-Massenmedien entsteht. Mit der Verbindung von Telephonie und Funktechnik wird in den USA bereits in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg sporadisch experimentiert; das Massenmedium Radio setzt sich allerdings dort und in Europa erst nach dem Ersten Weltkrieg durch.⁹ Die technische Grundlage für diese Experimente mit der damals so genannten drahtlosen Telephonie war die vorausgegangene Umstellung der drahtlosen Telegraphie von der sogenannten Knallfunk- zur Löschfunken-Technologie. Bei dieser wurden die Morsesignale zur Vermeidung von Störungen nicht als elektrische Impulse, sondern als Tonsignale übertragen – diese Töne konnten durch die Funker von knatternden Störgeräuschen unterschieden werden (Runge 1970; Kaufmann

⁹ Vgl. für die grundlegende Entwicklung in den USA Sterling/Kittross (1978), für Deutschland vgl. Lerg (1965).

1996: 265).¹⁰ So wurde z.B. das von der Versuchsstation Brant Rock/USA am 24. Dezember 1906 gesendete improvisierte Weihnachtsprogramm von vielen Funkern an Bord der in der Nähe befindlichen Schiffe gehört – eine für die Funker tatsächlich überraschende Empfindung, war doch ihre Aufmerksamkeit allein auf das Piepen der Morsesignale ausgerichtet: »Eine menschliche Stimme kommt aus dieser Maschine, da spricht jemand! Eine Frauenstimme singt. Es ist unglaublich.«¹¹

Aber diese, auch in der Anfangsphase des Radios in den 1920er Jahren vielfach als eindrücklich und sensationell empfundene medientechnologische Verbindung von Hörsinn und Funkverkehr, die die Wahrnehmung aus der Ferne kommender Stimmen und Klänge ohne identifizierbares Gegenüber ermöglicht, ist nur die eine, die technologische Seite der medialen Erschließung des Akustischen. Die anfängliche Sensation des Fern-Hörens weicht mit der Etablierung und Habitualisierung des Radiohörens recht bald der Frage, was denn überhaupt gesendet werden solle – die Technologie wird zusehends in die Latenz verschoben und manifestiert sich vor allem bei Störungen (Schrage 2001a: 221-224). Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt sukzessive die besondere soziotechnische Struktur des Radiopublikums: Technologisch wird es ermöglicht durch die Transformation der telephonischen Konstellation zweier durch Kabel verbundener Sprecher hin zu einer massenmedialen, die wenige Sender und viele Empfänger aufeinander bezieht – soziologisch hingegen stellt es einen neuartigen Publikumstyp dar.

Während das Telefon zwei entfernte Gesprächspartner miteinander verbindet, und während das Grammophon die Musikwiedergabe mittels eines Speichermediums, also ohne die Präsenz kompetenter Instrumentenbediener ermöglicht, schafft das Radio ein Massenpublikum, das identische Schallereignisse zur gleichen Zeit und räumlich verstreut rezipiert. Dieser Publikumstyp wird durch das Moment der gleichzeitigen Rezeption konstituiert, wie sie auch für ortsgebundene Aufführungen (Theater, Vortrag, Konzert) charakteristisch ist – das Radiopublikum ist jedoch nicht auf räumliche Präsenz der Hörenden am Aufführungsort angewiesen, wodurch seine Reichweite schier unbegrenzt und potentiell mit Gesellschaft koextensiv wird. Der Verbreitungsradius des Rundfunks

¹⁰ Dieser Einsatz des Funkerohrs als »Frequenzweiche und Passfilter« (Hagen 1991: 252) ist die technische Grundlage der für die Medientheorie Friedrich Kittlers zentralen These ab, dass »Unterhaltungsindustrie [...] in jedem Wort sinn Mißbrauch von Heeresgerät« sei (Kittler 1986: 149). Dies trifft sicher die Vorgänge in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs, nicht aber die Funkpraxis der Handelsschiffahrt. Zum Einfluss der nautischen Metaphorik auf das Verständnis der Ätherwellen vgl. Sconce (1998).

¹¹ So ein Ohrenzeuge, zit.n. Flichy (1994: 178).

kommt damit dem der massenhaft reproduzierbaren und deshalb zusehends billigeren Speichermedien (Kupferstich, Buchdruck, Fotografie, Schallplatten) nahe – die soziale Form des Radiopublikums unterscheidet sich jedoch durch die instantane und immaterielle Rezeptionsweise von den durch die Speichermedien konstituierten Publika, die an materielle Träger gebunden sind. Dieser wesentliche, soziologisch ausschlaggebende Gesichtspunkt der Echtzeit-Massenmedien wird am Radio erstmals manifest, er bleibt bis zum Siegeszug des Fernsehens in den Nachkriegsjahren auf den Hörsinn beschränkt.

Sowohl der Besuch von Aufführungen als auch die Verwendung von Speichermedien lassen sich soziologisch auf realienbezogene Interaktionsbeziehungen, das heißt auf die Anwesenheit von Personen oder den Austausch von Objekten zurückführen: Die Besucher von Aufführungen sind an einem Ort versammelt, sichtbar und deshalb im Prinzip zählbar – auch wenn die Größe der versammelten Publika vom Kammermusikkonzert in kleinem Saal bis zu Massenveranstaltungen stark variieren mag. Der Gebrauch von Büchern, Zeitschriften, Bildreproduktionen oder Schallplatten hingegen impliziert die Aneignung dieser Objekte, zumeist durch Erwerb am Markt – die Größe und die Präferenzen des Publikums lassen sich also mit Blick auf die Verkaufszahlen der Trägerobjekte recht problemlos erschließen. Dass individuell handhabbare Speichermedien – zumindest für lange Zeit – materielle Objekte und damit handelbare Waren sind, ermöglicht die Entstehung einer rasch monopolartig organisierten Musikindustrie, die wie die Audiotechnologie gegenüber dem ästhetischen Charakter der übermittelten Schallereignisse indifferent ist – für sie ist »das Musikstück nicht in seiner je besonderen Gestalt, sondern nur als Verkörperung eines Bündels verwertbarer Rechte von Interesse.« (Wicke 1997: 1359) Die Musikindustrie kapitalisiert, wie Peter Wicke hervorhebt, die durch audiotecnische Verfahren entstandene »Schnittstelle zwischen Musik und ihrem tonträgerkaufenden Publikum«. Denn nur im Handel mit materiellen Tonträgern treffen – jedenfalls in vordigitalen Zeiten – die unter den neuen Bedingungen auch räumlich voneinander getrennten Prozesse der Produktion und der Rezeption von Musik in einer ökonomisch verwertbaren Weise aufeinander (Wicke 1997: 1360).

Das Radio hingegen verbreitet das bislang der Aufführungspraxis vorbehaltenen, performative Moment der Wiedergabe von Schallereignissen in Echtzeit an eine anonyme und verstreute Masse von Hörenden – und es tut dies losgelöst von materiellen, als Waren zirkulierenden Trägerobjekten. Sein Publikum lässt sich also weder durch Anwesenheit von Personen an konkreten Orten, noch durch die Verfügung über dingliche Speichermedien greifen. In einem 1930 bei der Reichsrundfunkgesell-

schaft gehaltenen Vortrag beschreibt der Soziologe Leopold von Wiese das Verhältnis von Radiopublikum und Sendeanstalt als »halbe[n] Kontakt, ein[en] halbe[n] soziale[n] Prozeß, der das, was ihm an Kraft der Doppelseitigkeit abgeht, nun durch den riesigen Radius der einseitigen Beeinflussung ersetzt.« (von Wiese 1950 [1930]: 100; dazu Schrage 2001a: 267-274) Von Wiese artikuliert damit präzise die zeitgenössischen Schwierigkeiten, das Radiopublikum mit Hilfe der gegebenen sozialtheoretischen Semantik zu erfassen: Einerseits erscheint die Konstellation von zentralem Sender und anonymen Hörern als ein nur »halber sozialer Kontakt«, also als eine äußerst unverbindliche Beziehung – die Radiohörer können sich »bis zur völligen Ausschaltung versagen, ohne daß es der andere Partner auch nur erfährt« (ebd.: 102). Andererseits aber birgt das Radio aufgrund seiner Reichweite ein ungeheures Potential der Massenbeeinflussung. Es stehen sich »unübersehbar große Möglichkeiten und sehr wenige Sicherheiten, sehr wenige Berechenbarkeiten« gegenüber (ebd.: 100).

Diese Ambivalenz des unkontrollierbaren, aber gleichwohl unabsehbare Massenwirkungen freisetzenden Mediums dominiert die frühen Diskussionen um das Radio. Die aus dieser Ambivalenz resultierende Furcht, eine unkontrollierte Ausbreitung des Radios könne potentiell anomische Konsequenzen mit sich führen, steht denn auch im Hintergrund der staatlich gelenkten Institutionalisierungen des Rundfunks in den 1920er Jahren, die nicht allein in Deutschland, sondern ebenso in den anderen europäischen Staaten zu beobachten sind; sie beeinflusst sogar die Regulierung des kommerziellen Rundfunks in den USA, die durch eine Kooperation von bundesstaatlichen Kontrollinstanzen mit großen Medienunternehmen erfolgte.¹²

Die Bedenken gegenüber einer unkontrollierten Ausbreitung des Radios ergeben sich aus der Verwendung der insbesondere in Europa virulenten politischen Massensemantik des 19. Jahrhunderts – welche die Vorstellung revoltierender Präsenzmassen implizierte – zur Beschreibung des Radiopublikums (Schrage 2006; 2005). Diese politische Massensemantik prägt jedoch, in entgegengesetzter Stoßrichtung, auch die Aktivitäten der Arbeiterradiobewegung der Zwischenkriegszeit sowie die in dieser Zeit weitgehend einflusslose, da nur partiell publizierte, jedoch in den 1970er Jahren stark rezipierte »Radiotheorie« Bertolt Brechts.¹³

¹² Vgl. kritisch gegenüber der in der Rundfunkgeschichte verbreiteten These vom »deutschen Sonderweg« bei der Institutionalisierung des Rundfunks Lersch/Schanze (2004).

¹³ Der Schlüsseltext Brechts ist *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* (1930). Dazu eingehender Schrage (2001a: 281-287).

Wo die Ungreifbarkeit der Publikumsaktivitäten auf der einen Seite als ordnungspolitisches Problem erschien, sah man von anderer Seite die Eindimensionalität der Rundfunkkommunikation als ein Herrschaftsinstrument an und erwartete von der Aufhebung des staatlichen Rundfunkmonopols revolutionäre Konsequenzen. Beide Positionen suchen indes in letzter Konsequenz die Spezifik des Radios als Echtzeit-Massenmedium aufzuheben – sei es, dass sie seine Wirkungen mit massenpsychologischen Begrifflichkeiten antizipieren und kulturelle Regression oder politischen Aufstand befürchten, oder sei es, dass sie die für ein Echtzeit-Massenmedium konstitutive Ausrichtung vieler, ausschließlich Empfangender auf wenige Sendestationen zu suspendieren versuchen. Sie verkennen damit allerdings die für die Massenmedien konstitutive Funktion, eine gesellschaftlich geteilte Gegenwart als eine Referenzinstanz bereitzustellen, an der sich das Leben eines räumlich verstreuten Massenpublikums orientiert, ohne daran normativ gebunden zu sein (Luhmann 1996; Wehner 1997).

Auch ein Massenmedium in diesem Sinn muss aber über die Möglichkeit verfügen, sich über Publikumsreaktionen zu informieren, um auf sie wiederum reagieren zu können – insofern trifft die Analyse von Wieses, dass es sich beim »Radiokontakt« um eine nur halbe soziale Beziehung handelt ebenso zu wie Brechts Hinweis, dass das Radio – Stand 1930 – in einen »Kommunikationsapparat« erst noch verwandelt werden müsse. Der Rückkanal, der die funktechnisch an das Radiopublikum verbreiteten Sendungen ergänzen soll – er ist das Desideratum der Beobachtungen von Wieses und Brechts – etabliert sich allerdings in anderer Weise als von ihnen erwartet: Erst der statistische Zugriff auf das Radiopublikum, die Hörerforschung, war in der Lage, Verfahren für die Kommunikation zwischen Sender und Massenpublikum zu entwickeln, welchen die Einsicht in die Spezifik der massenmedialen Konstellation zugrunde lagen. Diese Verfahren beruhten dabei weder auf der medientechnologischen Vision Brechts, die Hörer (auch) zu Sendern zu machen, noch auf dem Gedanken von Wieses, anomischen Gesellschaftszuständen durch die Aktivitäten von im Radio agierenden »Genies der Kontaktschöpfung« zu begegnen (von Wiese 1950 [1930]: 110).

In den Anfangsjahren des Radios beschränkte sich die Hörerforschung in Deutschland auf die Sammlung und Auswertung von Publikumszuschriften und eher sporadische Umfragen nach Hörerwünschen und den beliebtesten Programmen. Dabei ging man davon aus, dass die Interessen des Publikums bei der Programmgestaltung am besten in Form von mehrheitlich geäußerten Programmwünschen berücksichtigt werden könnten. Anfang der dreißiger Jahre häuften sich größere Hörerumfra-

gen; die wichtigste Neuerung einer 1931 durchgeführten Umfrage der Reichsrundfunkgesellschaft war, dass nun nicht mehr nach den Wünschen der Hörer, sondern nach ihrem tatsächlichen Hörverhalten gefragt wurde. Auf dieser Basis konnte eine Tageshörkurve ermittelt werden, die das durchschnittliche Nutzungsverhalten des Publikums visualisierte (Bessler 1980: 26). Neben dieser Schwerpunktverschiebung von den Wünschen der Hörer zu ihrem Verhalten deutet eine weitere Wendung in den Umfragen auf eine gewandelte Auffassung des Publikums hin: Die Berücksichtigung der sozialen Schichtung des Publikums. Beides impliziert einen Zugang zum Radiopublikum, der die Fixierung auf eine Mehrheit des Publikums und »seiner« Wünsche aufgibt zugunsten von Untersuchungsweisen, die die Quantifizierung tatsächlichen Hörerverhaltens und die Differenzen von Vorlieben und Abneigungen spezifischer sozialer Gruppen in den Vordergrund stellen (Lazarsfeld 1996 [1932]).

In diesen frühen Verfahren der Publikumsstatistik wurde die aus der Perspektive der Sendeanstalten unhintergehbare Frage, was das Publikum denn zu hören wünsche, dahingehend präzisiert, dass nur das Absehen von den individuellen Wünschen einzelner Rezipienten brauchbare Aussagen über das Rezeptionsverhalten des Publikums als statistischer Population hervorbringen könne. Das Problem des bei Brecht und von Wiese vermissten Rückkanals stellt sich somit nur dann, wenn aus Interaktionsbeziehungen abgeleitete Ansprüche auf personenzentrierte Kommunikation an ein Massenmedium gestellt werden, wenn Sender und einzelne Hörer also als potentiell interaktionsfähige Instanzen aufgefasst werden – es verschwindet hingegen, wenn das Publikum, also eine nur mit statistischen Mitteln beschreibbare Größe, als der Kommunikationspartner der Sender aufgefasst wird (Schrage 2001a: 299-322).

Jede zielgruppenspezifische Ausrichtung des Radioprogramms bedient sich dieses statistischen Wissens und operiert unter der Voraussetzung, dass es schichten- oder milieuspezifische Hörgewohnheiten und Vorlieben gibt, die sich nur unter Absehung vom Einzelfall erschließen lassen. Diese in den Anfangsjahren des Radios neue, inzwischen aber alltäglich gewordene Einsicht ist wesentlich für die Programmgestaltung der Sender – jeder Sender, der auf statistisch manifestierbare Publikumsakzeptanz angewiesen ist, orientiert sein Programm an solchen gruppenspezifischen Präferenzstrukturen, operiert also nach Kriterien der Sozialdimension. Werkästhetische Bewertungskriterien erscheinen damit innerhalb der soziotechnischen Konstellation von Programmstruktur und Radiopublikum als zielgruppenspezifische Präferenzen, die den medialen Selektionsmechanismen äußerlich bleiben.

III. Standardisierungseffekte

Betrachtet man den Formenwandel der Musik vor dem Hintergrund dieser archäologischen Darstellung der soziotechnischen Infrastrukturen massenkulturellen Hörens, so ist es nicht von der Hand zu weisen, dass sowohl die audiotecnologischen als auch die massenkommunikativen Bedingungen diese modifizieren, wenn nicht prägen. Diese Prägung ist oft mit kulturkritischem Impetus auf die aus der Audiotechnik herrührenden Standardisierungseffekte zurückgeführt worden; diese erschienen als auf von außen auf die Musikrezeption einwirkende Einflüsse. »Standardisierung« stand dabei für einen Schlüsselbefund, an dem die Heteronomie erkennbar wird, der Musik im Zeitalter ihrer Vervielfältigung unterliegt. Vor dem Hintergrund der oben angestellten Überlegungen erscheint dieser Befund natürlich naheliegend – allerdings stellt sich die Frage, welche Rolle die technologischen Standardisierungseffekte bei der auditiven Wahrnehmung spielen, wenn diese losgelöst von den Kriterien des autonomen Musikverständnisses betrachtet wird. Denn entkoppelt man die Frage nach dem Wandel der Hörwahrnehmung von den im engeren Sinne musikalischen Kriterien, so müsste nicht allein nach den einschränkenden, sondern zugleich auch nach den neue Formen hervorbringenden Effekten der Standardisierung gefragt werden.

Die sich unter den Bedingungen technischer Vervielfältigung manifestierenden Standardisierungseffekte im Bereich des Musikangebots sind von der Kritischen Theorie in Analogie zur Fließbandfertigung beschrieben worden. Adornos Soziologie der populären Musik hatte auch die Vorlieben des Radiopublikums im wesentlichen als Effekt des ökonomischen Verwertungsimperativs betrachtet und in der Ausrichtung der Musikproduktion am Durchschnittsgeschmack zudem eine stabilisierende Funktion für das kapitalistische Wirtschaftssystem insgesamt gesehen. Denn die audiotecnische Loslösung der Klänge von der Konzertsituation, von ihrer Bindung an die Notation sowie ihre massenmediale Verfügbarkeit stand für Adorno im Zeichen des »Einbruch[s] einer katastrophischen Phase der Gesellschaft in die Musik«. Die »Emanzipation der Teile von ihrem Zusammenhang und allen Momenten, die über ihre unmittelbare Gegenwart hinausgehen« verschiebe das »musikalische[] Interesse auf den partikularen, sensuellen Reiz« (Adorno 1973 [1937]: 48, 37).

Adornos Kritik ist indes weder als ein konservatorisch motiviertes Festhalten an überlieferten Aufführungsformen zu verstehen, noch resultiert sie aus der Annahme, der Genuss anspruchsvoller Musik habe per se nur wenigen vorbehalten zu bleiben. Vielmehr beruht sie darauf, dass

Adorno im Funktionswechsel der Musik vor allem ihre Indienstnahme durch den kapitalistischen Verwertungsprozess sieht; dies führe dazu, dass selbst »[t]echnisch konsequente, stimmige und von den Elementen des schlechten Scheins gereinigte Massenmusik [...] in Kunstmusik [umschläge und] sogleich die Massenbasis verlöre.« (ebd.: 48). Weder der medientechnisch ermöglichte musikalische Formenwandel, noch das Massenpublikum als solche, sondern ihre Vermittlung nach dem Marktprinzip sind das systematische Ziel von Adornos Kritik. Die Beobachtung, dass musikalische Genres und Publikumsvorlieben im Rahmen des massenmedialen Kommunikationsverhältnisses Standardisierungsprozessen unterliegen, wird von Adorno vor diesem Hintergrund als Effekt der Ökonomie und als eine »Liquidierung des Individuums« gedeutet, in der die »eigentliche Signatur des neuen musikalischen Zustands« liege. (ebd.: 21)

Tatsächlich sind die Verwertungsstrategien der Musikindustrie gegenüber dem qualitativen Charakter des Auditiven indifferent – sie operiert nach wirtschaftlichen Gewinn- und nicht nach ästhetischen Gütekriterien. Die Rückführung der audiotekhnischen Infrastrukturen und ihrer Standardisierungseffekte auf letztinstanzlich ökonomische Mechanismen der Verwertung und des Systemerhalts verkennt allerdings, dass die Musikindustrie mit der Vermarktung von Tonträgern zwar eine Schlüsselstelle bei der Vermittlung von Musikproduktion und -rezeption innehat, dass aber die Umgestaltung der Hörgewohnheiten – denn das ist der deskriptive Anteil in Adornos Formulierung von der »Liquidierung des Individuums« – kaum auf die Aktivität einer monopolistischen Musikindustrie allein zurückzuführen ist. Denn deren ästhetische Neutralität verdankt sich nicht nur wirtschaftlichen Profitekalkülen, sondern ebenso den technologischen Erfordernissen der Schallreproduktion und der spezifischen Struktur des Echtzeit-Massenpublikums, deren Eigenlogiken die Musikindustrie wiederum respektieren muss.

Die Neutralität, die Audiotechnologie und Massenkommunikation gegenüber der ästhetischen Gestalt von Musikstücken und den Wünschen einzelner Hörer einnehmen, ist somit kein Resultat allein ökonomischer Verwertungslogiken – sie ist vielmehr auch die konstitutive Bedingung für die enorme Erweiterung des Verbreitungsradius akustischer Kulturzeugnisse überhaupt. An die Stelle qualitativer Kriterien für die Beurteilung von Musik oder sozialer Selektionsmechanismen für die Strukturierung des Publikums treten tatsächlich, wie Adorno beobachtete, Standardisierungsprozesse: Sie stellen in technischer Hinsicht die Kompatibilität der unterschiedlichen audiotekhnischen Apparaturen sicher – so beeinflusst etwa die Speicherkapazität einer Schallplattenseite die Höchstdauer

von Musikstücken. Über diese technischen Normungsvorgänge hinaus entstehen Standardisierungseffekte jedoch auch aus der soziotechnischen Struktur der Massenkommunikation selbst: Insbesondere der Mechanismus der Charts bzw. Hitparaden führt dazu, dass sich in Verkaufszahlen manifestierende Publikumspräferenzen auf die Musikproduktion zurückwirken, diese als standardisierte Vorgaben formen und durch diese Rückkopplung wiederum Geschmacksmuster kanalisieren.¹⁴

Dabei handelt es sich weder um allein ökonomisch, noch um ausschließlich technisch induzierte Standardisierungen, sondern ebenso um soziale Standardisierungsprozesse, die sich aus der Kommunikationsbeziehung zwischen Anbietern und einem Massenpublikum ergeben, das sich nur statistisch und in Form von messbaren Zielgruppenpräferenzen und aggregierten Kaufakten artikuliert. Versteht man Standardisierung in dieser Weise vor allem als ein beschreibbares Phänomen, und nicht als bereits normativ indizierten Sachverhalt, und unterscheidet zwischen den genannten verschiedenen Standardisierungsmodi – neben dem technischen und sozialen wäre noch auf den hier unberücksichtigt bleibenden juristischen zu verweisen –, dann lässt sich aus diesem Befund gerade nicht ad hoc auf eine letztinstanzliche Ursache schließen.

Die neuartigen Infrastrukturen auditiven Wahrnehmens werden allerdings, und in diesem Punkt sind Adornos Beobachtungen durchaus zutreffend, im Kontrast zur konzertanten Musikpraxis besonders deutlich. Bezüglich der Speichermedien zeigt sich dies vor allem in der enormen Ausweitung des Verbreitungsradius von Tonträgern, auf die immer mehr Rezipienten in Eigenregie und unabhängig von Konzertsituationen zugreifen können. Die hervorstechende Besonderheit des Massenmediums Radio ist hingegen, dass es die zunehmende Fülle von technisch verfügbar gewordenen Klängen (Musik, Stimmen und Geräuschen) in Programmschemata organisiert und damit einem Massenpublikum in bereits kontextualisierter Form verfügbar macht. Das Radioprogramm bezieht die losgelöst von ihrer Erzeugungssituation übermittelten Schallereignisse aufeinander, indem es sie zeitlich reiht und entsprechend den Programmplätzen oder Senderprofilen thematisch zuordnet; darüber hinaus vermitteln kommentierende Stimmen Semantiken, mit deren Hilfe Hörerfahrungen versprachlicht, miteinander verglichen und kommuniziert werden können.

Das Programm stellt also ein Dauerangebot von thematisch vorselektiertem und semantisch verknüpftem Klangmaterial dar, das Rezipienten

¹⁴ Vgl. Wicke (1996), hierzu auch Hagen (2005: 247ff.), der darauf hinweist, dass die Erhebungsverfahren der frühen US-amerikanischen Radio-Hitparaden kaum nachvollziehbar und offenbar weitgehend spekulativ waren.

auf Abruf bereitsteht und das Musikhören – im Vergleich zur vortechnischen Situation konzertanter Musikpraxis – viel mehr Menschen viel häufiger ermöglicht. Die Einführung der Hörerstatistik und die zielgruppenspezifische Programmplanung machen aber zugleich auch offensichtlich – und in diesem Punkt kommen tatsächlich Verwertungsinteressen ins Spiel –, dass es aus der Senderperspektive nicht allein um die virtuelle Verfügbarkeit, sondern auch um tatsächliche Nutzung dieses Wahrnehmungsangebots geht – um die Häufigkeit des Einschaltens und Hörens also. Die Gestaltung des Radioprogramms wird damit – in durchaus unterschiedlicher Prägnanz, je nach Virulenz quotenunabhängiger Programmaufträge – von der (gemessenen oder vermuteten) Aufmerksamkeit des Massenpublikums abhängig, dessen Hörweisen wiederum durch das Programm geprägt werden. Demgegenüber konstituiert sich die autonome Musik, aus der Adornos Kritik ihre Kriterien bezieht, als autonom nicht nur in Bezug auf ihre technischen oder ökonomischen Bedingungen, sondern vor allem auch gegenüber ihrem Publikum – ihrem Selbstverständnis nach ist sie unabhängig von seiner Akzeptanz, sie verlangt den Hörenden eine kontemplative Haltung ab und überlässt die Urteilsbildung ihm, während massenkulturelles Hören eine komparative Haltung provoziert und aggregierte Publikumsakzeptanzen in die Musikproduktion aufgenommen werden.

Die frühe Hörerstudien Paul F. Lazarsfelds – die wie die bekannte Marienthal-Studie aus dem Ehrgeiz heraus entstanden waren, »komplexe Erlebnisweisen empirisch zu erfassen« (Lazarsfeld 1975 [1960]: 14) – hatten herausgefunden, dass das Radiopublikum Musiksendungen bevorzugte – wobei in verschiedenen Milieus, vor allem aber in verschiedenen Altersstufen Unterschiedliches darunter verstanden wurde (Lazarsfeld 1996 [1932]). Dieser Befund ließ sich sowohl der Wiener RAVAG-Studie als auch den späteren US-amerikanischen Studien entnehmen – bereits in Wien hatten unter Zwanzigjährige beiderlei Geschlechts hohe Präferenzen für »Jazz« und »Unterhaltungskonzerte«, während Ältere diese Musikgenres überwiegend ablehnten. Der Unterschied war indes, dass die Befunde der Wiener Studie nicht auf die Gestaltung des Radioprogramms rückbezogen wurden, während genau dies unter den Bedingungen der kommerziellen Radiostationen in den USA ausdrücklich erwünscht war (Hagen 2005: 248f.). Die sozialwissenschaftliche Meinungsforschung entstand vor allem deswegen, weil die kommerziellen Stationen wesentlich auf die statistische Erhebung der Publikumspräferenzen angewiesen und nicht zuletzt bereit waren, die Studien der *Radio research* zu finanzieren. Deutsche und österreichische Sendeanstalten hingegen verstanden sich hauptsächlich als Mittel staatlicher Kultur-

verbreitung. Die kommerzielle Organisationsform des US-amerikanischen Rundfunks forcierte also die statistische Programmsteuerung, die in dieser Form im Europa der dreißiger Jahre nicht realisiert wurde und fungierte dabei gleichsam wie ein Eignungstest, der Musikstile und -genres im Medium eines Massenpublikums auf ihre Akzeptanz prüft (Schrage 2001a: 299-314). Dieses starke Interesse der Programmplaner für die auditive Lebensgestaltung der Hörer ist nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass die statistische Programmsteuerung des US-Radiosystems zwar von kommerziellen Interessen geleitet, gerade aus diesem Grund aber auf die sozialwissenschaftlich konzipierte Rückkopplung von Zielgruppenpräferenzen und Programm angewiesen war.

Die Radiowellen transportieren insofern nicht allein auditiv Wahrnehmbares, sondern nehmen mit der Auswahl des Gesendeten zugleich auch die aggregierten Vorlieben und Hörweisen eines Massenpublikums auf: Musik im Radio erklingt im Resonanzraum gesellschaftlich gestreuter Geschmacksmuster, die das Massenmedium damit ebenso verbreitet wie jene. Radiohörer wissen deshalb, dass das, was sie gerade im Radio hören oder unlängst gehört haben, zugleich von anderen gehört wird oder wurde – sie nehmen Klangliches immer auch im sozialen Resonanzraum des Massenpublikums wahr, in dem sie sich und ihre Vorlieben und Abneigungen positioniert wissen. Diese Rückkopplungsschleife von (gemessener oder vermuteter) Publikumsakzeptanz, Programmgestaltung und Hörerfahrung unterläuft die ästhetischen Kriterien der Kunstmusik, die sich ja gerade aus der Autonomie der Musik gegenüber dem Publikumsgeschmack ergeben. Eine Situation, in der Produktion, Präsentation und Rezeption von Schallereignissen audiotekhnisch untrennbar mit dem Publikumsgeschmack vermittelt sind, *muss* deshalb aus der Sicht der in Adornos Musikverständnis angelegten Kriterien als organisierte Heteronomie erscheinen.

Aber diese Diskrepanz lässt sich medienarchäologisch auch als Symptom nehmen für die Auflösung der zu Beginn dargestellten vortechnologischen Bindung der Schallgestaltung an die konzertante Musikpraxis: Die Erschließung des Auditiven impliziert dann auch, dass die auf konzertante Aufführungspraktiken bezogenen ästhetischen Kriterien medientechnologisch unterlaufen werden und massenkulturelle Hörweisen deswegen mit diesen kaum adäquat beschreibbar sind – sie können schlichtweg mit dem Anspruch ästhetischer Autonomie nicht in Einklang gebracht werden. Bezogen auf die Veränderung der Hörweisen bedeutet dies nicht allein, dass immer mehr Menschen immer häufiger mit gestaltetem Schall konfrontiert sind; dies heißt auch, dass die quantitativ – im Sinne der schieren Verfügbarkeit – wachsende Kultur-

bedeutung des Auditiven sich nicht aus musikästhetischen Kriterien, sondern aus gruppengebundenen Erfahrungsgehalten erschließt – sie ist konstitutiv massenkulturell.

Nicht der den musikalischen Ausdruck kontemplativ erschließende Einzelne, sondern vielmehr Generationenkohorten, Schichten oder Subkulturen werden nun als Zielgruppen adressiert. Dies prägt Hörweisen – allerdings nicht im repressiven Sinn einer unausweichlichen Anpassung an vorgegebene Standards, sondern vielmehr in einer funktionalen Weise: Standardisierung erscheint dann als eine anonyme und sachindifferente Lösung von Steuerungsproblemen. Für ein solches Verständnis von Standardisierung spricht, dass Tonträgermarkt und Massenmedien Stile zwar bewerben und propagieren mögen, aber letztlich doch solche bevorzugen müssen, die gruppenbezogene Erfahrungswelten und Erlebnisweisen ansprechen und ihnen damit zugleich Ausdruck verleihen. Zielgruppenkalkül und musikalische *peer group*-Vergemeinschaftung greifen dabei ineinander. Adornos Beobachtungen eines Funktionswechsels der Musik sowie einer Standardisierung von Musikgenres und Geschmacksmustern ist insofern durchaus triftig – aber ihre Beschränkung liegt darin, dass die als heteronom erscheinenden massenkulturellen Hörweisen auf regredierende Disziplinierung zurückgeführt und ökonomisch finalisiert werden.

So ist es jedoch kaum möglich, die Frage zu stellen, worin denn die spezifische Attraktivität der im Verbund von Radio und Schallplattenindustrie entstandenen Hörweisen liegt, welche doch immerhin die erstaunliche Symbiose von Audiotechnik und Adoleszenz in den westlichen Mittelschichtgesellschaften möglich gemacht hat. Wie kommt es, dass gerade das technisch reproduzierte Auditive, dass gerade die hochgradig standardisierten Genres der *Mainstream-Popmusik* als authentischer Ausdruck generationenspezifischen Lebensgefühls und zugleich eigener Erlebnisintensität gelten? Diese Frage verschiebt die Perspektive von den infrastrukturellen Bedingungen des Hörens hin zu dem Typ von Subjektivität, den sie ansprechen und hervorbringen.

IV. Sound als Erlebnisträger

Das aus dem Englischen stammende Lehnwort »Sound« hat sich im Deutschen heutzutage etabliert, an seiner Durchsetzung und Verbreitung kann man die Etablierung audiotekhnisch geprägter Hörweisen amerikanischer Provenienz nachvollziehen – Hörweisen, die weder auf autonome noch auf traditionsgeprägte Musikverständnisse Bezug nehmen. »Sound«

verweist darüber hinaus auf den US-amerikanischen Entstehungskontext dieser im Laufe der letzten vierzig Jahre verbreiteten Rezeptionshaltung gegenüber audiotecnischen Klängen. Gerade der Lehnwortcharakter von »Sound« lässt dabei auf einen Bedarf an einer Bezeichnung schließen, die spezifische Hörweisen zu kennzeichnen vermag, für die es im Deutschen entweder keine adäquate Wort oder kein hinreichendes Abgrenzungsmerkmal gibt. Dafür spricht, dass »Sound« im Deutschen weitaus spezifischer benutzt wird als im Englischen, wo das Wort ein sehr weites Bedeutungsspektrum abdeckt: Dort kann *sound* ganz allgemein »Schall« bedeuten, also Luftschwingungen im hörbaren oder nicht hörbaren Frequenzbereich, was im Deutschen mitunter in einem sehr allgemeinen Sinn als »Ton« bezeichnet wird; man kann *sound* aber auch schlechthin als »Geräusch« übersetzen. *Sound* bezeichnet darüber hinaus – und es ist diese Verwendungsweise, die das deutsche Lehnwort aufnimmt – im Kontext des Jazz oder Rock eine typische Klangfarbe oder einen charakteristischen Stil des Gesangs oder des Instrumentenspiels, also einen auditiven Eindruck. Dies scheint die dominante und früheste Verwendung des Wortes im Deutschen zu sein.¹⁵

Wenn »Sound« also im Deutschen als ein Lehnwort gebraucht wird, so geschieht das zumeist, um Hörerfahrungen zu bezeichnen, die sich mit Hilfe der für die musikalische Terminologie maßgeblichen Unterscheidung von Ton, Klang und Geräusch nicht erfassen lassen. Diese unterscheidet zwischen Tönen als Grundelementen der Musik, musikalischen Klängen und außermusikalischen Geräuschen. *Sound* hingegen legt den Akzent nicht auf die klassifikatorische Einordnung des jeweiligen Phänomens als musikalisches oder außermusikalisches, sondern vielmehr auf die Effekte, die eine auditive Wahrnehmung bei Hörern erzeugt. Im deutschen Gebrauch des englischen Wortes »Sound« wird damit eine spezifische Rezeptionshaltung, eine Hörweise evoziert, die dem Kontext des improvisatorischen Live-Konzerts des Jazz und der medientechnologisch verbreiteten Rockmusik entstammt. Hier meint man mit »Sound«, dass Interpreten oder Bands aufgrund einer charakteristischen Spielweise oder Klangfarbe *erkennbar, miteinander vergleichbar und so qualifizierbar* sind.

»Sound« steht hier nicht nur, wie etwa die Klangfarbe des Instruments oder der Stimme, für eine bestimmte, wahrnehmbare Eigenschaft eines akustischen Phänomens, sondern verweist zugleich auch auf die Situation des Konzerts sowie auf die Persönlichkeit des Musikers, der

¹⁵ Vgl. für eine frühe Verwendung von »Sound« Berendt (1953: 210). Eine Übersicht verschiedener Bedeutungen von »Sound« gibt Schätzlein (2005), vgl. auch Segebergs Einleitung (2005) sowie weitere Beiträge in diesem Band.

eben nicht nur Interpret ist, sondern als Schöpfer einer improvisatorisch, also im Moment entstehenden Musik verstanden wird. »Sound« verweist damit immer auch auf die unverwechselbare Artikulationsweise dieses Musikers, den man an seinem »Sound« sofort wiedererkennen kann, und dies ist zunächst an die Intensität der Konzertsituation gebunden, bei dem diese Artikulation stattfindet. Das Atmosphärische des Konzerts ist notenschriftlich nicht wiederzugeben, es ist allerdings in dem Moment, wo technische Verfahren zur Reproduktion, Speicherung oder Übermittlung zur Verfügung stehen, von der Konzertsituation ablösbar und kann auf einem Massenmarkt Verbreitung finden.

»Sound« indiziert also, dass die Hörerwartungen, die an audiotekhnisch reproduzierte Musik gerichtet werden, gerade die performativen Qualitäten betreffen, die auf der medientechnischen Stufe konzertanter Aufführungspraxis konstitutiv flüchtig sind und deshalb für eine notenschriftbasierte Kompositionspraxis unerreichbar bleiben. Eine wichtige Konsequenz dieses Primats des Performativen ist, dass über den unvermittelten Eindruck hinausgehende Bewertungskriterien sich nicht auf Kompositorisches, sondern auf die Performanz des Sound richten und deshalb nur aus seinem Vergleich mit anderen Sounds abgeleitet werden können – es müssen also Hörerlebnisse mit Hörerlebnissen verglichen werden. Und dies setzt wiederum die soziale Verbreitung und die technologische Verfügbarkeit solcher Sounds voraus, die – im Unterschied sowohl zu komplexen musikalischen Kompositionen als auch zu populären Melodien – als *Schallereignisse* medientechnisch reproduzierbar und massenmedial verbreitet sind.

An den in der Semantik des Lehnworts »Sound« ablesbaren Erwartungen, die an Schallereignisse herangetragen werden, ist bemerkenswert, dass die technische Reproduzierbarkeit in keiner Weise als problematisch oder defizient erscheint – im Gegenteil, sie ist sowohl die Voraussetzung für die eigenständige Evokation von Hörerlebnissen mit Hilfe von Tonträgern als auch für die im Kontext des Radioprogramms erworbenen Kenntnisse und Hörerfahrungen. Sicherlich nehmen Live-Konzerte gegenüber dem Hören von Radioprogrammen oder Tonträgern eine herausgehobene Bedeutung ein – aber sie finden doch als außeralltägliche Musikereignisse nur vor dem Hintergrund alltäglicher, mediengestützter Hörerfahrungen Aufmerksamkeit und ihr Publikum.

Ebenso unproblematisch erscheint der massenmediale Charakter der populären Musik – im Gegenteil, die ihrer Rezeption zugrundeliegende Erfahrung ist, wie Simon Frith ebenso emphatisch wie treffend bemerkt hat, »an experience of placing: in responding to a song, we are drawn, haphazardly, into affective and emotional alliances with the performers

and with the performers' other fans.« (Frith 1987: 139) Friths Beobachtung, dass die affektive Dimension des Popmusikhörens konstitutiv auf eine von Massenmedien erzeugte Sozialdimension bezogen ist, trifft dabei nicht allein für die affirmativen, etwa in Fan-Vergemeinschaftung mündenden, sondern ebenso auch für die ablehnenden Haltungen zu, die gegenüber Songs eingenommen werden können: Angefangen von der mittels Rock'n'Roll (Bill Haley, Elvis) artikulierten und verbreiteten Haltung der amerikanischen Mittelschichtjugend gegen die suburbanen Lebenswelten ihrer Eltern bis zum Punk und darüber hinaus bilden sich die musikalischen Ausdrucksformen jugendlichen Protests immer auch in der Subversion gängiger Stile und Hörweisen und damit in Abgrenzung zu deren Publikum – ein Phänomen, das offensichtlich auf Dauer zu stellen ist und von Generation zu Generation tradiert werden kann. Die Integration dieser subversiven Erneuerungsdynamik von Musikstilen und Hörweisen in die Programmplanung der Radiostationen und das Angebot der Musikindustrie zeugt von einer – jedenfalls im Rückblick und auf lange Zeiträume bezogenen – erfolgreichen Rückkopplung von Zielgruppenpräferenzen mit den auditiven Infrastrukturen; an ihr zeigt sich auch, dass Standards gerade nicht allein von der Industrie gesetzt werden, sondern *sich* im Kommunikationsgeschehen zwischen ihr und einem sich in aggregierten Kaufakten und Präferenzäußerungen artikulierenden Publikum herstellen.

Weshalb aber eignet sich die audiotekhnisch reproduzierte, insbesondere die sich im Kontext US-amerikanischer Kultur herausbildende improvisatorische Musik in besonderem Maße dazu, generationen- und zielgruppenspezifische Affektivität zu erzeugen und sozial zu vermitteln?¹⁶ Offenbar vermag es die audiotekhnische Infrastruktur, dass von ihrem Erzeugungskontext losgelöste und an ein Massenpublikum übermittelte Höreindrücke von Einzelnen als authentisch und intensiv erfahren werden und als solche subjektivierend wirken: Sound fungiert als Erlebnisträger, unbeschadet seiner Artifizialität und sogar unterstützt durch die Tatsache, dass identische Klänge von vielen anderen ähnlich erlebt werden.

Diese Eigenschaft der Audiotekhnik verweist, im Kontrast zur Herkunft und ursprünglichen Funktion der Erlebnissemantik im Deutschen, auf eine tiefgreifende Veränderung des Verhältnisses von Subjektivität

¹⁶ Die hier beschriebenen Veränderungen der Hörweisen beschränken sich natürlich nicht auf einzelne Musikgenres oder Publikumssegmente und lassen sich deshalb auch nicht in das Schema »Hochkultur« versus »Massenkultur« pressen. Schon Adorno betrachtet nicht allein Schlager, sondern bezieht den Funktionswechsel der Musik ausdrücklich auch auf Hörweisen klassischer Musik, was in Zeiten von Klassikradios und Klassik-Events einleuchtet.

und Medien. Sie kann zwar kaum ursächlich allein auf die Durchsetzung der Audiotechnologie zurückgeführt werden, aber dennoch abschließend kenntlich machen, wie wenig selbstverständlich heutige Erwartungen an Audiotechnologie im historischen Vergleich sind und welch tiefgreifende Veränderung die Entstehung der in diesem Beitrag betrachteten massenkulturellen Hörweisen darstellt.

Die Entstehung des Substantivs »Erleben«, das erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Gebrauch kam, war um 1900 Ausdruck eines verbreiteten Bedürfnisses nach biographischer Selbstvergewisserung, das nur als Reaktion auf zunehmende Medienerfahrung verständlich wird. »Erlebnis« in dieser initialen Bedeutung impliziert eine Unterscheidung zwischen selbsterlebten und bloß medial vermittelt zur Kenntnis gebrachten Ereignissen: Dem Erlebnis wird durch seine Platzierung innerhalb der eigenen Lebensspanne und durch seinen Präsenzcharakter eine Qualität der Unmittelbarkeit zugesprochen, die aus sich selbst heraus evident, da authentisch ist – eine Reaktion auf das im 19. Jahrhundert enorm gewachsene und primär durch Lektüre erlangte Weltwissen. Sinn, der aus dem unmittelbaren Erleben resultiert, erlangt somit auch im Rückblick einen ausgezeichneten Status in der Erinnerung, der ihn von dem nur zur Kenntnis Gebrachten unterscheidet. Im Gegensatz zu vermittelt Erfahrenem ist das Erlebte durch den Bezug auf das eigene Leben somit gleichsam ontologisch grundiert (Gadamer 1990: 66-76).

Der frühe Erlebnisbegriff bezeichnet also eine Intensitätserfahrung, die vor allem als Gegeninstanz zu als intensitätsmindernd wahrgenommenen Technisierungsprozessen plausibel wird und als eine rückblickende Selbstvergewisserung das authentische Dabeigewesensein vom bloß vermittelt Gewußten unterscheidet. Medientechnische Erlebnisvermittlung erscheint bezogen auf dieses Verständnis als Widerspruch in sich. Der frühe Erlebnisbegriff ist deshalb, wie auch das Konzept der Lebenswelt, dem vitalistischen Begriffsfeld verhaftet, das sowohl die methodische Grundlegung der Geisteswissenschaften als auch die Technikkritik des 20. Jahrhunderts prägt (Blumenberg 1981: 46-51; Schrage 2004).

In der neueren Erlebnissemantik ist diese technikkritische Aufladung gänzlich verschwunden – dies betrifft nicht allein die Semantiken von Benutzern audiotechnischer Infrastrukturen, sondern ebenso die solche Selbstbeschreibungen aufgreifenden soziologischen Begriffsverwendungen. So versucht etwa die soziologische Lebensstilforschung, entsprechende und ihren empirischen Befunden zufolge immer stärker verbreitete Lebenseinstellungen mit dem Begriff der »Erlebnisorientierung« zu kennzeichnen und etwa von solchen Einstellungen zu unterscheiden, die durch die Orientierung an materiellem Erwerb, an sozialen Kontakten

oder an traditionellen Lebensführungsregeln bestimmt sind (Schulze 1992). Nach wie vor steht der Begriff in einer Frontstellung gegenüber dem schlechthin Materiellen – man versteht allerdings heute darunter das bloße Streben nach Geld und Prestige, und nicht die ehemals bedrohlich erscheinenden Apparate. Das nach wie vor mit »Intensität« und »Authentizität« verbundene Verständnis von Erlebnis ist gegenüber technischen Vermittlungsinstanzen permissiv geworden – einige aus den infrastrukturellen Bedingungen massenkulturellen Hörens resultierende Gründe für diese Permissivität sind im Vorangegangenen eruiert worden.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1973 [1937]): »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«, in: ders.: Gesammelte Schriften Bd. 14, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 14-50.
- Aschoff, Volker (1976): »Von der Ursprache zur Sprechmaschine«, in: Nachrichtentechnische Zeitschrift, Jg. 29, H. 2, S. 98-102.
- Beck, Klaus (1989): »Telefongeschichte als Sozialgeschichte: Die soziale und kulturelle Aneignung des Telefons«, in: Forschungsgruppe Telekommunikation (Hg.): Telefon und Gesellschaft. Bd. 1: Beiträge zu einer Soziologie der Telefonkommunikation, Berlin: Spiess, S. 45-75.
- Bennett, Andy (2000): Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Berendt, Joachim Ernst (1953): Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Bessler, Hansjörg (1980): Hörer- und Zuschauerforschung (Rundfunk in Deutschland Bd. 5), München: dtv.
- Bublitz, Hannelore (2005): In der Zerstreuung organisiert. Paradoxien und Phantasmen der Massenkultur, Bielefeld: transcript.
- Blumenberg Hans (1981): »Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie«, in: ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben, Stuttgart: Reclam, 7-54.
- Bolz, Norbert (1991): Eine kurze Geschichte des Scheins, München: Fink.
- Brecht, Bertolt (1992 [1930]): »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, in: ders.: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21: Schriften I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 552-557.
- Busch, Bernd (1995): Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, Frankfurt a.M.: Fischer.

- Droste-Hülshoff, Annette von (1992 [1845]): Brief an Else Rüdiger vom 14.11.1845, in: Historisch-kritische Ausgabe (Hg. Winfried Woesler), Bd. X,1 (Briefe 1843-1848), Tübingen: Niemeyer.
- Epping-Jäger, Cornelia/Erika Linz (Hg.) (2003): Medien/Stimmen, Köln: DuMont.
- Flichy, Patrice (1994): Tele. Geschichte der modernen Kommunikation, Frankfurt/New York: Campus.
- Flusser, Vilém (1992): Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen: European Photography.
- Frith, Simon (1987): »Towards an Aesthetic of Popular Music«, in: Richard Leppert/Susan McClary (Hg.): Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception, Cambridge Univ. Press, S. 133-49.
- Hagen, Wolfgang (1991): »Der Radoruf. Zu Diskurs und Geschichte des Hörfunks«, in: Martin Stingelin/Wolfgang Scherer (Hg.): HardWar/SoftWar. Krieg und Medien 1914-1945, München: Fink, S. 243-273.
- Hagen, Wolfgang (2005): Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA, München: Fink.
- Hans-Georg Gadamer (1990): Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen: Mohr.
- Helmholtz (1896 [1863]): Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig: Vieweg.
- Hieber, Lutz (2007): »Industrialisierung des Sehens«, in: Lutz Hieber/Dominik Schrage (Hg.): Technische Reproduzierbarkeit. Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung, Bielefeld: transcript.
- Hiebler, Heinz (2005): »Der Sound zwischen technischen Möglichkeiten und kulturellen Ansprüchen – Eine Medienkulturgeschichte der Tonträger«, in: Segeberg, Harro/Frank Schätzlein (Hg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien, Marburg: Schüren, S. 206-228.
- Hilmes, Michele (2005): »Is there a field called Sound Culture Studies? And does it matter?« in: American Quarterly, Jg. 57, H. 1, S. 249-259.
- Höper, Corinna (2007): »Die Erfindung der Bilderflut: Raffael und seine Kupferstecherwerkstatt«, in: Lutz Hieber/Dominik Schrage (Hg.): Technische Reproduzierbarkeit. Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung, Bielefeld: transcript.
- Horstmann, Erwin (1952): 75 Jahre Fernsprecher in Deutschland. 1877-1952, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kaufmann, Stefan (1996): Kommunikationstechnik und Kriegführung 1815-1945. Stufen telemedialer Rüstung, München: Fink.

- Kittler, Friedrich (1986): *Grammophon Film Typewriter*, Berlin: Brinkmann und Bose.
- Kleiner, Marcus S./Achim Szepanski (Hg.) (2003): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lazarsfeld, Paul F. (1996 [1932]): »Hörerbefragung der RAVAG«, in: Desmond Mark (Hg.): *Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studien 1932: der Beginn der modernen Rundfunkforschung*, Wien u.a.: Guthmann-Peterson, S. 27-66.
- Lazarsfeld, Paul F. (1975 [1960]): »Vorspruch zur neuen Auflage«, in: Marie Jahoda/ders./Hans Zeisel: *Die Arbeitslosen von Marienthal. Ein soziographischer Versuch über die Wirkung langandauernder Arbeitslosigkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 11-23.
- Lerg, Winfried B. (1965): *Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland*, Frankfurt a.M.: Knecht.
- Lersch, Edgar/Helmut Schanze (Hg.) (2004): *Die Idee des Radios. Von den Anfängen in Europa und den USA bis 1933 (Jahrbuch Medien und Geschichte)*, Konstanz: UVK.
- Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdt. Verlag.
- Makropoulos, Michael (2004): »Aspekte massenkultureller Vergesellschaftung«, in: *Mittelweg* 36, Jg. 13, H. 1, S. 65-86.
- Meyer-Kalkus, Reinhart (2001): *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag.
- Runge, Wilhelm T. (1970): »Geschichte der Funkentelegraphie«, in: *Technikgeschichte*, Jg. 37, H. 2, S. 146-166
- Ruschkowski, André (1998): *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*, Stuttgart: Reclam.
- Schätzlein, Frank (2005): »Sound und Sounddesign in Medien und Forschung«, in: Segeberg, Harro/ders. (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, Marburg: Schüren, S. 24-40.
- Schrage, Dominik (2001a): *Psychotechnik und Radiophonie. Subjektkonstruktionen in artifiziellen Wirklichkeiten 1918-1932*, München: Fink.
- Schrage, Dominik (2001b): »Utopie, Physiologie und Technologie des Fernsprechens. Zur Genealogie einer technischen Sozialbeziehung«, in: Andreas Lösch et al. (Hg.): *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*, Heidelberg: Synchron, S. 41-58.
- Schrage, Dominik (2003): »Integration durch Attraktion. Konsumismus als massenkulturelles Weltverhältnis«, in: *Mittelweg* 36, Jg. 12, H. 6, S. 57-86.
- Schrage, Dominik (2004): »Optimierung und Überbietung. »Leben« in produktivistischer und in konsumistischer Perspektive«, in: Ulrich Bröck-

- ling/Axel T. Paul/Stefan Kaufmann (Hg.): Vernunft – Entwicklung – Leben. Schlüsselbegriffe der Moderne, München: Fink, S. 291-303.
- Schrage, Dominik (2005): »Anonymus Publikum«. Massenkonstruktion und die Politiken des Radios«, in: Daniel Gethmann/Markus Stauff (Hg.): Politiken der Medien, Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 173-194.
- Schrage, Dominik (2006): »Von der Präsenzmasse zur statistischen Masse. Affektive und deskriptive Aspekte eines modernen Konzepts«, in: Gunnar Hindrichs (Hg.): Die Macht der Menge. Über die Aktualität einer Denkfigur Spinozas, Heidelberg: Winter, S. S. 93-112.
- Schulze, Gerhard (1992): Die Erlebnis-Gesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sconce, Jeffrey (1998): »The voice from the void. Wireless, modernity and the distant dead«, in: International Journal of Cultural Studies, Jg. 2, H. 1, S. 211-232.
- Segeberg, Harro (2005): »Der Sound und die Medien. Oder: Warum sich die Medienwissenschaft für den Ton interessieren sollte«, in: ders./Frank Schätzlein (Hg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien, Marburg: Schüren, S. 9-23.
- Stauff, Markus (2007): Technik plus X. Digitalisierung und die mediale Prägung von Gesellschaft, in: Lutz Hieber/Dominik Schrage (Hg.): Technische Reproduzierbarkeit. Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung, Bielefeld: transcript.
- Sterling, Christopher H./John M. Kittross (1978): Stay tuned. A concise history of American broadcasting. Belmont/Cal.: Wadsworth.
- Stern, Günther (1930): »Spuk und Radio«, in: Anbruch, Jg. 12, H. 2, S. 65-66.
- Sterne, Jonathan (2003): The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction, Durham/London: Duke Univ. Press.
- Tagg, Philip (1979): Kojak. 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music, Göteborg.
- Wehner, Josef (1997): »Interaktive Medien – Ende der Massenkommunikation?«, in: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 26, H. 2, S. 96-114.
- Wicke, Peter (1996): »Die Charts im Musikgeschäft«, in: Musik und Unterricht, Nr. 40, S. 9-14.
- Wicke, Peter (1997): Artikel »Musikindustrie«, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 6, Kassel: Bärenreiter, Sp. 1343-1362.
- Wiese, Leopold von (1950 [1930]): »Die Auswirkung des Rundfunks auf die soziologische Struktur unserer Zeit«, in: Hans Bredow (Hg.): Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks, Heidelberg: Vowinkel, S. 98-111.

LITERALE UND VISUELLE KULTUR

RALF SCHNELL

I.

»Das Photo ist es«, so schrieb Johannes Molzahn, Dozent an der Breslauer Kunstakademie, 1928 in der Fachzeitschrift *Das Kunstblatt*, »das uns dauernd informiert und das neue Werkgeschehen der Zeit suggeriert durch eindringliche Sprache des Bildes«:

»Das Photo als Schrittmacher des Zeit- und Entwicklungstempos: die Vielzahl und Reihung der optischen Sensationen erzwingt die andauernde Assimilation des Auges und der Psyche. Jede Neuform wird sehr schnell zu einer Realität geführt und überschritten; eines Tages – und dieser Tag wird nicht sehr ferne sein – werden wir nicht nur das Bild, auch den Geist dieser Zeitgestalt in uns aufgenommen haben und aus diesem Geiste handeln. Ja – diese wahrhaft optische Gegenwart wird ihre größten Wirkungen auf optische Medials stützen und gründen müssen. Das Bild wird eine der wirksamsten Waffen werden gegen den Intellektualismus, gegen die Mechanisierung des Geistes. ›Nicht mehr lesen! Sehen!‹ wird das Motto der Erziehungsfragen sein. [...] Jede Tradition entgleitet unseren Händen. Ob gut oder nicht gut! Nichts vermögen wir gegen die Konsequenz des Wirkens der Naturgesetzlichkeit. Wir werden dieses Wirken nicht aufhalten können, bis nicht die letzte Schraube der Werkarbeit, die letzte Lebensform, – die letzte Geste unserer Hand von diesem Geiste durchdrungen ist« (Molzahn [1928] 1983: 228).

Wie ein melancholisches Echo auf diese Fortschrittsemphase liest sich ein Text, den Walter Benjamin in eben diesem Jahr 1928, in seiner von Tiefsinn funkelnden Essaysammlung *Einbahnstraße* unter dem Titel »Vereidigter Bücherrevisor« veröffentlicht. »Alles«, so heißt es dort, »alles deutet darauf hin, daß das Buch in seiner überkommenen Gestalt seinem Ende entgegengeht«:

»Die Schrift, die im gedruckten Buche ein Asyl gefunden hatte, wo sie ihr autonomes Dasein führte, wird unerbittlich von Reklamen auf die Straße hinaus

gezerrt und den brutalen Heteronomien des wirtschaftlichen Chaos unterstellt. Das ist der strenge Schulgang ihrer neuen Form. Wenn vor Jahrhunderten sie allmählich sich niederzulegen begann, von der aufrechten Inschrift zur schräg auf Pulten ruhenden Handschrift ward, um endlich sich im Buchdruck zu betten, beginnt sie nun ebenso langsam sich wieder vom Boden zu heben. Bereits die Zeitung wird mehr in der Senkrechten als in der Horizontale gelesen, Film und Reklame drängen die Schrift vollends in die diktatorische Vertikale. Und ehe der Zeitgenosse dazu kommt, ein Buch aufzuschlagen, ist über seine Augen ein so dichtes Gestöber von wandelbaren, farbigen, streitenden Lettern niedergegangen, daß die Chancen seines Eindringens in die archaische Stille des Buches gering geworden sind. Heuschreckenschwärme von Schrift, die heute schon die Sonne des vermeinten Geistes den Großstädtern verfinstern, werden dichter mit jedem folgenden Jahre werden« (Benjamin [1928] 1972: 103).

Die Differenz zwischen dem Photographiedozenten und dem Kulturessayisten liegt auf der Hand. Man könnte sie als Kluft zwischen Techniqueuphorie und Kulturpessimismus bezeichnen, und vermutlich lohnte sich die philologische Mühe, der Metaphorik und den rhetorischen Figuren nachzugehen, die strategisch jeweils als Ausdrucksmedium eingesetzt werden. Das kann und soll an dieser Stelle nicht versucht werden. Nur andeutungsweise sei darauf hingewiesen, dass Benjamins Argumentation in einer alten Tradition steht, die mit Platons *Phaidros*, freilich ironisch gebrochen, einsetzt: nämlich neu entstehende soziokulturelle Paradigmen im Namen einer erprobten und bewährten kulturellen oder ästhetischen Technik oder Form abzuwehren (Schnell 2000). Diese neuen Paradigmen erfahren – von der Ablösung der mündlichen durch die Schriftkultur über die Verdrängung der Malerei durch die Fotografie bis zur Konfliktkonstellation zwischen Theater und Film – eine Ablehnung im Namen jener Leistungen, welche die bereits bekannten kulturellen Paradigmen erbracht haben oder doch zu verbürgen scheinen. Dass der Kosmos der bewegten Bilder die Welt der Literatur bedrohe, gehört seit jeher und noch heute zu den Stereotypen jeder Schrift-zentrierten Kulturkritik. Diese sieht in der Konkurrenz des bewegten Bildes zum poetischen Text die Entmächtigung der Kunst angelegt, erblickt im Anbruch der Film-, dann der Fernseh-Ära den Sieg des flachen Massenvergnügens und diagnostiziert mit der Ausbreitung des Computers das Ende des Gutenberg-Zeitalters. Und ebenso, kann man sagen, findet sich auf der komplementären Seite der Techniqueuphorie eine alte Tradition der Innovationsverklärung, welche die Geschichte der optischen Medien ihrerseits begleitet hat, jubelnd und erfolgsverwöhnt, von der Camera obscura über die Laterna magica und das Panorama bis zu den jüngsten Zeugnissen der Cyberspace- und Digitalisierungserregung.

Aufschlussreicher aber als die Erörterung solch offenkundiger Differenzen ist etwas anderes: die Übereinstimmung in der Diagnose nämlich, die der Gegenwart des Jahres 1928 in den beiden zeitgleich erschienenen Texten gestellt wird, eine Diagnose, die – gleichviel ob hier mit positivem, dort mit negativem Vorzeichen – übereinstimmend die Verdrängung einer gewachsenen kulturellen Tradition durch ein neues Medium konstatiert, und zwar unter ausdrücklichem Bezug auf das Verhältnis von Schrift und Bild. Diese Übereinstimmung wird man überraschend nennen können, und zwar nicht so sehr angesichts der nachvollziehbaren Glücksempfindung des Fotografiefachmanns, sondern vor allem im Hinblick auf Benjamins nur drei Jahre später erschienene *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) und insbesondere seinen epochemachenden Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936).

II.

Woran sich die Bibliophilie Benjamins zum Zeitpunkt der Arbeit an *Einbahnstraße* reibt, das ist der *impact*, den die Medienavantgarden nach 1900 auf die literale Kultur ausüben konnten. Freilich: Je eingehender man sich mit avantgardeorientierten Theoriekonzeptionen befasst, desto geringer ist die Chance, zu einem überzeugenden, zudem verbindlichen Avantgarde-Begriff zu gelangen. Lexika und Wörterbücher vermitteln – dem jeweiligen Ansatz entsprechend – eine kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringende Vielfalt von Bestimmungen, die ein bisweilen heterogenes, bisweilen ein von Überschneidungen und Überlappungen geprägtes Bild politischer und sozialer, philosophischer und künstlerischer Avantgarden vermitteln. Und vollends die Versuche einer gleichsam transzendentalpragmatischen Letztbeschreibung aller denkbaren Avantgardemodelle münden in aporetische Definitionen, die mehr Fragen aufwerfen als Irritationen zu beseitigen, da sie sich im wesentlichen Entdifferenzierungen des komplexen Phänomens verdanken.

Die kulturelle Entwicklung in Europa, insbesondere jene avantgardistischen Tendenzen, die wir mit den vielfältigen postnaturalistischen Ismen um die Jahrhundertwende in Verbindung bringen – Symbolismus, Impressionismus, Expressionismus, Konstruktivismus, Futurismus, Jugendstil, L'art pour l'art, Dadaismus –, diese zum Teil genuin *literarischen* Tendenzen des *fin de siècle* (Schnell 2004) stehen in einem oszillierenden, vibrierenden Raum, der erfüllt ist von Impulsen, die ihrerseits den Begriff einer spezifisch nationalen Kultur fragwürdig erscheinen las-

sen, zumindest ihn relativieren. Es handelt sich um geistesgeschichtliche, kulturphilosophische und naturwissenschaftliche Leitgedanken und Ereignisse europäischen Zuschnitts. Sie verbinden sich in den Jahren zwischen 1895 und 1905 zu einer Art Gründungsdekade des 20. Jahrhunderts und kulminieren – inmitten des erwachten Kapitalismus, des Imperialismus und des hegemonialen Anspruchsdenkens – in jenem »Griff nach der Weltmacht“ (Fritz Fischer), mit dem die Geburtsstunde der europäischen Avantgarden historisch zusammenfällt.

!AVANTGARDEN! in mitteleuropa 1910-1930. transformation und austausch lautete treffend der programmatische Titel einer Ausstellung, die 2002/2003 in München und Berlin dem nationalstaatlich verstellten Blick ein europäisches Terrain eröffnete. Nicht allein Deutschland, sondern auch das heutige Jugoslawien, Tschechien, Kroatien, Slowenien, Ungarn, Österreich, Rumänien und Polen traten in den Vordergrund, auf eine Weise, die auf medienästhetische Vernetzungen verwies, wo bislang künstlerische Spezialprofile erschienen waren, die subkutane Kommunikationen zwischen Prag, Budapest, Wien und Berlin, zwischen Weimar und Bukarest, Dessau und Zagreb ans Licht brachte, Prozesse des Austauschs, die das Verschwinden eines hegemonialen Kulturdiskurses plausibel machte, eine Ausstellung, die Belgrad und Ljubljana, Poznań und Krakau, Warschau und Łódź so miteinander ins Spiel brachte, dass die mittlerweile legendären Entwicklungen in der Schweiz, Italien und Frankreich mit den signifikanten Strömungen Dadaismus, Futurismus und Surrealismus und den Avantgarde-Leuchttürmen Zürich und Paris, ein Gegengewicht erhielten, wie es wenige Jahr zuvor mit der Einbettung des Londoner Imagismus und Vortizismus (Orchard 1996) ins Spektrum der klassischen Avantgarden gelungen war. Dass in diesen Zusammenhang auch der russische Futurismus der Jahre 1917-1925 einzubeziehen ist, die kulturrevolutionären Aktivitäten von LEF bis Majakowski, und ebenso die in Südamerika, insbesondere in Brasilien, entstehenden Avantgardebewegungen versteht sich von selbst.

Ihre europäischen Dimensionen sind eines der beiden Gütesiegel der klassischen Avantgarden – ihr zweites ist der Medienumbruch, der mit ihnen einhergeht. Eine Bestimmung der Avantgarden anhand der programmatischen Zielsetzung einer Revolutionierung der menschlichen Lebensverhältnisse insgesamt, wie sie Peter Bürger verschiedentlich unternommen hat (Bürger 2002), erscheint einzig im Hinblick auf die frühen sowjetischen Impulse sowie auf die zuletzt hervorgetretene unter den klassischen Avantgarden legitim, den Surrealismus und seine – sehr kurzlebige – emphatische Begrüßung der Oktoberrevolution. Doch dieses Merkmal ist nicht verallgemeinerbar. Die avantgardistischen Bewegun-

gen haben, freilich im Sog des ersten futuristischen Manifests aus dem Jahr 1909, nicht das Leben, sondern die Sprache der Künste und die Wahrnehmungsformen der Menschen verändert. Die Erfindung der Kinetographie, die Dynamik der bewegten Bilder weist den Avantgarden die Richtung und bestimmt ihre historische Signatur. Diese führt zur Auflösung der Texte in Bilderschriften, zur typographischen Subvertierung diskursiver Kohärenz. Das heißt: Es sind nicht politisch-soziale, es sind nicht einmal in erster Linie literarische Avantgarden oder Avantgardebewegungen der bildenden Kunst, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts Veränderungen der Wahrnehmungsformen von epochalen Dimensionen hervorrufen. Sondern es sind Medienavantgarden, in einem emphatischen und umfassenden Sinn des Wortes, deren Strategien auf die Destruktion ästhetischer Konventionen zielten, auf die Unterminierung linearer Strukturen, die Dynamisierung der Perzeption und die Neuformierung von Ausdrucksmöglichkeiten im Zeichen der – damals – neuen Medien.

III.

Lässt sich Kultur als symbolischer Verständigungszusammenhang von Menschen verstehen, dann liegt die Frage auf der Hand, nach welchem Zeitmaß und in welchen Rhythmen sich der Prozess kultureller Entwicklungen organisiert (Schnell 2006). Wann, so kann man diese Frage pointieren, kommt es in der Kulturgeschichte zu Umbrüchen, die qualitative Veränderungen mit sich führen, Veränderungen, an deren Ende nichts mehr so ist, wie es einmal war? Immer dann, wenn sich ein kulturelles System oder Subsystem erschöpft hat, wenn es leer geworden ist, wenn es aus sich heraus keine Antworten mehr findet auf die Fragen, die sich ihm stellen, auch dann, wenn es zu langsam geworden ist im Verhältnis zu den Beschleunigungsfaktoren, welche die umgebenden Teilsysteme bestimmen – immer dann setzen Störungen ein, die das kulturelle System oder das Subsystem in Frage stellen (Schnell 2005). An diese systemtheoretisch orientierte Beobachtung ließe sich eine chaostheoretisch orientierte Folgerung anschließen: Die Richtung der Veränderung des kulturellen Systems oder Subsystems ist grundsätzlich unbestimmt. Es kann zu Dynamisierungen, aber auch zu Rückwendungen kommen, selten zum Stillstand, bisweilen zur Implosion, und häufig entstehen Mischformen, aus denen Kräftekonstellationen nicht vorhersehbarer Ausmaßes hervorgehen.

Ob deshalb von einem ›Fortschritt‹ die Rede sein kann, ist freilich die Frage. Ist es, zum Beispiel, ein Fortschritt, dass sich der Begriff der

Avantgarde heute kaum mehr mit dem traditionsreichen Unterhaltungs- und Bildungsmedium Buch verbindet? Der Begriff ›Fortschritt‹ hängt heute eher mit einem Medienumbuch von globalen Dimensionen zusammen, der dem literalen Diskurs möglicherweise gerade entgegenarbeitet. Sein nicht nur symbolischer Inbegriff ist der Computer, sein grundlegendes Verfahren heißt Digitalisierung. Diese hat eine aufschlussreiche Geschichte durchlaufen (zum Folgenden Schnell 2000: 237ff.). Die Entwicklung der Computer-Vorläufer kennzeichnet medien-geschichtlich wie medientechnisch die unmittelbare Verbindung von Re-chentechniken mit Schrift- und Drucksystemen. Datenträger sind seither nicht mehr mechanische Speicher wie etwa Lochkarten, sondern an ihre Stelle sind magnetische Speicher, also etwa Disketten oder Magnetplatten getreten, inzwischen auch optische Speicher, die den mittlerweile geläufigen Namen CD-ROM (= Compact Disk Read Only Memory) tragen. Diese neueren Verfahren basieren auf der elektronischen Verarbeitung von Daten (EDV), die ihrerseits auf der Digitalisierung von Infor-mationen beruht. Der Begriff Digitalisierung bezeichnet bekanntlich ein binäres, das heißt ›zweiwertiges‹ Schreibsystem – man könnte auch von der künstlichen Sprache des Computers sprechen. Diese binäre Schreibweise besteht aus der denkbar kleinsten zweiwertigen Schreibeinheit, die zugleich sein elementares Ausdruckselement bildet, nämlich Null oder Eins. Diese kleinste Einheit nennt man *bit* (von engl. »binary digit« = »zweiwertige Ziffer«). Mit solchen binären Codes lassen sich im Grunde alle Zeichen und Symbole darstellen, mit nur 6 bit bereits 64 Zeichen. Die bit übersetzen lebendige Realitätszusammenhänge in arithmetisch gefasste Abstraktionen. Die Geschwindigkeit, in der Computer heute rechnen, und die gewaltige Kapazität, die sie vermöge der »Chip« genannten Speichereinheiten besitzen, erlaubt es, die von ihnen verarbeiteten Kommunikationsverläufe inzwischen in mehreren Gigabyte anzugeben (*giga* als Zahlenbegriff für eine Milliarde, *byte* als Begriff für eine achtstellige Binärzahl).

Es ist dieser Prozess der Digitalisierung, also die Umwandlung von analogen in digitale Formen der Verarbeitung von Informationen, der einen Medienumbuch von gegenwärtig noch kaum absehbaren Dimensionen eingeleitet hat. Um sich diese Dimensionen in ihrer Tragweite für die Literatur vor Augen zu führen, erscheint zunächst eine grundsätzliche, kategoriale Differenzierung hilfreich: die Unterscheidung zwischen ›Literatur im Netz‹ und ›Netzliteratur‹. ›Literatur im Netz‹ – damit sind, legt man einen weiten Begriff von ›Literatur‹ zugrunde, generell textuelle ›Zeichen‹, auch solche der Bilder›sprache‹ gemeint. Sie erscheinen in einem neuen Medium, aber es sind die bekannten und vertrauten

Strukturen, die erscheinen. Denn das Internet ist im Grunde genommen nichts anderes als ein gigantischer Katalog, der seine ins Unendliche reichende, tiefenstrukturelle Staffelung der Vernetzung von Computern und Computersystemen verdankt. Es handelt sich bei diesem Katalog um ›Literatur‹ in einem weiten Sinn, die ins digitale Medium verschoben wurde. Sie präsentiert sich, wenn sie durchdacht entwickelt ist, auf eine dem Bildschirmmedium angemessene Weise. Doch weder die informationstechnologisch ermöglichten Kopplungen und Schaltungen noch die Präsentation des Computerdesigns auf dem Bildschirm, die ›Benutzeroberfläche‹, haben die Inhalte und die textuellen, ikonischen oder graphischen Erscheinungsformen solcher ›Literatur im Netz‹ strukturell verändert. E-Mails, Chatforen oder Mitschreib-Projekte sind zwar erst durch das Internet möglich geworden, doch reproduzieren sie Formen der Kommunikation, die es immer schon gab: Nachrichtenübermittlung, Gespräch, Literatur.

IV.

Auch die buchstäblich ›ins Netz gestellte‹ Literatur ist in erster Linie ›Literatur‹ in einem traditionellen Sinn des Wortes. Deshalb erscheinen Buchveröffentlichungen von Netzforen, auch wenn sie von Autoren betrieben werden, als kuriose Publikationsprojekte (zum folgenden Schnell 2003: 580ff.). Drei Beispiele seien genannt. *Abfall für alle* – mit diesem reißerischen Titel (im Untertitel genrespezifisch akzentuiert als *Roman eines Jahres*) hat Rainald Goetz bereits 1999 seine alltägliche Textproduktion aus dem Internet publiziert. *Abfall für alle* ist ein Titel, der den Aufbewahrungs- und Haltbarkeitswert von Goetz' eigenen Tagebuchaufzeichnungen ebenso plastisch und drastisch charakterisiert, wie er ironisch vorausentwarf, was von den gleichzeitig entstehenden Internet-Bemühungen seiner Kollegen zu halten sei. Beispielsweise vom Projekt »Literatur im Netz« mit dem sprechenden Titel *Null* – im Internet zu finden auf der Website www.dumontverlag.de/null –, das Thomas Hettche und Jana Hensel im Jahr 2000 herausgegeben haben. Diese »Millenniums-Anthologie« (Hettche) entstand zwischen dem 1. Januar und dem 31. Dezember 1999 als eine Art Autoren-Chat, der im Netz, so die Herausgeber, »eine eigene Atmosphäre und Dynamik« entwickelt habe. Doch die zeitliche Entfernung zum aktuellen Austausch hat die Einzigartigkeit der Entstehungsatmosphäre ebenso entschwinden lassen, wie das Distributionsmedium Buch das Produktionsmedium Computer entrückt hat. Was im Netz als Chat einmal den Witz und den Charme der Sponta-

neität besessen haben mag, die Qualität eines öffentlich geführten Tagebuchs, wirkt in Buchform deplaziert. Daran ändert auch die Teilnahme von Autoren wie Burkhard Spinnen, Dagmar Leupold, Helmut Krausser oder Marcel Beyer am gemeinsamen Gespräch nichts, ebensowenig die kokett-anachronistisch nicht aufgebundenen und nicht aufgeschnittenen Seiten des Buchs. Vergleichbares lässt sich sagen über *the Buch. Leben am pool* (2001), herausgegeben von Sven Lager und Elke Naters. Auch dies ein Literaturforum des Jahres 1999 (www.ampool.de), mit exklusiv geladenen Gästen, zwischen New York, Bangkok, Los Angeles und Berlin in vielerlei Weltgegenden verstreut – doch auch hier prägt das Medium Internet nur Sukzession und Präsentation der Texte, die zudem durch die Buchform wieder revidiert wird. Und auch die Inhalte, auf deren Diskussion die Autoren sich einlassen, unterscheiden sich nur graduell von der Beliebigkeit, mit der in anderen Chatrooms des Internet die Persönlichkeit ausgestellt und das Private veröffentlicht wird. Immerhin hatte – ein bemerkenswerter Betriebsunfall – die Website www.ampool.de zwischenzeitlich geschlossen werden müssen, weil unbekannte Hacker den exklusiven elektronischen Sperrriegel durchbrachen und unter den Namen der etablierten Autoren eigene Texte veröffentlichten.

›Netzliteratur‹ hingegen – in einem strengen Sinn – entsteht durch das digitale Medium und in diesem. Sie verdankt ihre Struktur wie ihre Ästhetik der Basistechnologie ›Digitalisierung‹. Sie kann deshalb Verfahrensweisen adaptieren oder entwickeln, wie sie ausschließlich innerhalb des Mediums Computer möglich sind: Interaktivität, Hypertextstruktur, Intermedialität, Multimedialität, Hybridität. Statt der Sukzession und Unilinearität des Erzählens ›in der Zeit‹ entwickelt sich die ›knoten‹förmige Organisation des Datentransfers über Links im Raum des Netzes. Verräumlichung, Verzweigung, Vertiefung sind die computergenerierten Determinanten, nach denen sich neue Strukturen einer veränderten literalen Kultur ausbilden. Zu deren unverwechselbarer Identität gehören – neben dem Hypertext-Link – das Bild, das den Text visuell, der Ton, der ihn akustisch, die Bewegung, die alle Zeichen dynamisch entgrenzt. Die interaktive und kooperative Dimension des digitalen Zeitalters verändert den Begriff der Autorschaft. Die Computerbetriebssysteme bestimmen, was und auf welche Weise in der und als Netzliteratur ›erzählt‹ werden kann (text+kritik 2001).

Ein spannendes Beispiel für die produktiven Potenzen, die solchen literarischen Neu-Entwürfen eigen sind, hat Susanne Berkenheger mit ihrem Beitrag für einen Internet-Literaturwettbewerb vorgelegt: *Zeit für die Bombe* (<http://ourworld.compuserve.com/homepages/berkenheger/Los.htm>).

Es handelt sich um einen virtuos in unterschiedliche literarische Genres (Abenteuer-, Liebes-, Kriminal-, Agenten- und Gesellschaftsroman) hinein spielenden Text. Seine Ästhetik entspringt nicht allein den zahlreichen Wahlmöglichkeiten, die er den Leserinnen und Lesern in Form alternativer Links, verbunden mit vielfältigen Handlungsalternativen, immer aufs neue bietet, sondern vor allem auch den optischen Signalen, den typographischen und visuellen Reizen, die von der Bildschirmoberfläche ausgehen. Auf diese Weise entfaltet sich ein facettenreiches Spiel mit Erwartungen und Enttäuschungen, Möglichkeiten und Notwendigkeiten, Neugier und Gestaltungslust, ein Spiel im Netz, dessen Grundtextbestand vergleichsweise schmal ist (etwa 40 Seiten ›Basistext‹-Bausteine sind gezählt worden). Doch die Kombinationsmöglichkeiten sind – nahezu – unendlich: Kaum eine der ›Lektüren‹, die sie bereitstellen, dürfte eine andere wiederholen.

Es gibt freilich heute nicht nur eine rechnergestützte ›Netzliteratur‹, sondern es gibt auch eine avantgardistische Literatur, die – als Literatur – digitale Verfahrensweisen in ihre Ästhetik aufgenommen hat. Beispielhaft gilt dies für die digitale Ästhetik der *Anderswelt*-Romane Alban Nikolai Herbsts (Schnell 2003: 598ff.). Die Romane dieses Autors kennen keine dominante, prägende Erzähl-Instanz. Seine Orte sind entwirklicht, ohne spezifische Qualität, und das heißt: gegeneinander austauschbar. Seine Figuren haben keine Identität, sondern stellen Projektionsflächen dar. Die Handlung hat nicht einen roten Faden, sondern besteht aus vielfältigen, miteinander vielfach verflochtenen Codes und Programmen, die die Träger eines Namens kreieren und löschen können. Die Figur namens ›Hans Erich‹ (= Er + Ich) Deters, die zu Beginn von *Thetis.Anderswelt* erscheint, taucht nur eben auf und verschwindet wieder, nimmt unterschiedliche Namen, auch den des Autors, und changierende Profile an, erscheint, ohne sie selbst zu sein, und verschwindet in Handlungsnebenräumen, während andere Figuren an Deters' Stelle treten, ›holomorfe‹ Computerprogramme eher als Menschen, doch diesen bis zur Austauschbarkeit ähnlich – all dies eine auf den ersten Blick verwirrende und doch bis ins kleinste Detail ausgeklügelte erzählerische Feinarbeit.

Die Maschine als Mensch, die Programmiersprache als universelle Kommunikation – Herbsts Romane stellen das Paradox einer digitalen Ästhetik in Romanform dar, mit den Widersprüchen, die darin objektiv liegen: die Sukzession der Abfolge von Seiten im Buch steht quer zu einer inhaltlich nicht linear oder chronologisch, sondern hypertextuell organisierten Handlungsstruktur. Ein Erzähler ist darin nicht erkennbar. Keine poetische oder poetologische Instanz gebietet über diesen digitalen Kosmos. Seine Abründe und Abstürze sind auopoetischer Art. Das Er-

zählsystem generiert sich selbst. Es treibt von einer Fantastik in eine andere und in unendlich viele weitere, bestimmt durch Avatare, die Objekte und Opfer von Experimenten werden, aber auch lernbegabt und handlungsfähig sind. ›Anderswelt‹ heißt künstliche Welt, auch Welt der künstlichen Intelligenz. Über Hunderte von Seiten entfaltet sie sich im ersten Band entsprechend ihren eigenen Programmierungen und setzt sich fort im zweiten Band, mit der Konsequenz gelöschter Spuren, überschriebener Figuren und vervielfachter Profile. Es ist eine Ästhetik des kühl kalkulierenden digitalen Zeitalters und der gentechnischen Manipulationen. Was als Maßstab zur Beurteilung dieser Literatur zählt, ist derjenige einer Moderne, die auf der Höhe ihrer Zeit ist. Alban Nikolai Herbst hat alle Standorte des Beobachtens, Subjektivierens und Perspektivierens verlassen. Seine Erzählinstanz hat sich in der Immanenz simultaner Möglichkeiten aufgelöst. Die Selbstreflexivität ist konstitutiver Bestandteil des autopoeitischen Systems geworden. Und die Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Objekt, Original und Kopie wird, in anthropologischer wie in ästhetischer Hinsicht, obsolet. Dieses Verfahren stellt womöglich die am weitesten vorangetriebene literarische Ästhetik im Zeitalter der Digitalisierung dar: eine Antwort der Prosa auf den Medienbruch im Zeichen des Computers, die dessen Signatur in die Organisation ihrer eigenen Zeichen aufgenommen hat.

V.

Als Gegenstück hierzu kann eine Literatur gelten, die sich einer hochmodernen, technologisch inspirierten Thematik angenommen und doch die ›klassischen‹ Traditionslinien und Erzählformen des Romans bewahrt hat. Ein herausragendes Beispiel hierfür bietet der Romanautor Haruki Murakami, nicht nur seiner weltweiten Resonanz wegen:

»Haruki Murakami gilt als der erfolgreichste japanische Autor der Gegenwart. Seine Romane, Erzählungen und Kurzgeschichten verkaufen sich weltweit in Millionenaufgaben, und vor allem junge Menschen sehen in ihm einen Vertreter ihrer Gefühle. Er schreibt über Verlust und Liebe, Lust und Verlangen. Über Ängste und Zweifel, dunkle Kräfte und Hoffnung, immer wieder über parallele Welten, ›die Realität selbst ist ein Fake‹. Katzen können sprechen in seinen Werken, Fische regnen vom Himmel, Prostituierte zitieren Hegel, Riesenfrösche retten Tokio vor Erdbeben. Es sind Achterbahnfahrten für die Sinne. Murakami packt den Leser und nimmt ihn mit auf einen Trip, von dem er selbst nicht zu wissen scheint, wo der enden wird. Real und surreal werden eins auf dieser Reise.« (stern 50/2005)

Diese Anmerkungen geben die Wahrnehmungen auf Haruki Murakami in Deutschland präzise wieder, vermutlich sogar die der lesenden westlichen Welt insgesamt. Hinzuzufügen wäre allenfalls, dass sich diese Wahrnehmungen von denen in Japan unterscheiden, wo konservative Kritiker den Bestsellerautor als allzu ›unjapanisch‹ kritisiert haben sollen. Dem entgegen steht allerdings die Information, daß dieser Autor in Japan bislang immerhin zwei Millionen seiner Werke verkauft hat, ganz abgesehen davon, dass man in Japan insgeheim (und gelegentlich auch gar nicht so sehr geheim) auf den nach Kawabata Yasunari und Oe Kenzaburo dritten japanischen Literaturnobelpreisträger hofft.

Einer der meistgelesenen Romane Murakamis, *Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt* (Murakami 2000) verdient eine genauere Lektüre, gerade auch unter dem thematischen Aspekt ›Literale und visuelle Kultur‹. Die Zweiteilung des Titels repräsentiert die Struktur des Werks. Es handelt sich um die montageartige Verzahnung zweier Romane, die auch ohne einander, je für sich, Bestand haben könnten. *Hard-boiled Wonderland* erzählt die Geschichte eines Japaners von etwa fünfunddreißig Jahren, der, in Tokio lebend, eine Fülle verwirrender Abenteuer durchlebt. Er gerät zwischen die Mahlsteine zweier konkurrierender Organisationen, von denen die eine »das System«, die andere »die Fabrik« heißt, Organisationen, die um Macht und Einfluss kämpfen, um die Beherrschung eines Codes, der das Bewusstsein zu steuern, mithin die Menschen zu manipulieren und am Ende die Weltherrschaft zu garantieren vermag. *Das Ende der Welt* erzählt die Geschichte eines Mannes von ebenfalls etwa fünfunddreißig Jahren, der in den Bannkreis einer völlig entindividualisierten Welt eintritt, einer Welt ohne Psyche und ohne Erinnerung, ohne Willen und ohne Triebe, einer sich selbst genügenden Welt, in die einzutreten nicht weniger, aber auch nicht mehr erfordert, als den eigenen Schatten einem Wächter zu überlassen, und der zu entrinnen sich als unmöglich erweist.

Es handelt sich mithin um zwei deutlich voneinander unterschiedene Narrative. *Hard-boiled wonderland* zitiert die Megalopolis Tokio. Verschiedene Orte, Plätze und Stätten werden genannt, freilich eher nach Art einer ikonographischen, gewissermaßen statistischen Erwähnung, die nichts weiter ist als eben dies: ein Zitat, dem keine Referenz entspricht. Wer Tokio nicht kennt, dem wird mit Namen wie Shibuya oder Azabu nur ein leerer Signifikant genannt – Ortsbeschreibungen oder Schilderungen großstädtischer Atmosphäre fehlen. Wer Tokyo aber kennt, dem nützt das nichts. Er wird mit Hinweisen bedient wie dem folgenden: »Die Ginza-Linie wird auf den Plänen immer gelb dargestellt. Warum, weiß ich nicht, jedenfalls gelb. Bei der Ginza-Linie fällt mir deshalb immer

gelb ein« (Murakami 2000: 407). Man könnte von einem Großstadt-Narrativ sprechen, das einer leergewordenen Signifikantenkette am Ende des 20. Jahrhunderts Ausdruck gibt. Wenn sich noch etwas abspielt, das des Erzählens wert ist, so befindet sich dessen Zentrum unterhalb der großen Städte, buchstäblich in der Unterwelt der Stadt Tokio, im Kanalsystem, in Höhlen und Gängen, Schleusen und Fluten, die ihrerseits atavistische Monster beherbergen, Blutegel und ›Schwärzlinge‹ genannte menschenfressende Ungeheuer, die sich anschicken, die Stadt zu unterwandern und auf sie überzugreifen. Das Narrativ ›Großstadt‹ findet sich bei Murakami mithin als ein vollständig veräußerlichtes Erzählmuster, das die Erzählentwürfe des 20. Jahrhunderts voraussetzt, um sie hinter sich zu lassen.

Anders das zweite Narrativ mit dem Titel *Das Ende der Welt*. Murakami soll – so teilt der Übersetzer in einem Nachwort mit – diese zweite Geschichte zuerst 1980 unter dem Titel *Machi-to, sono futashika-na kabe* (etwa: ›Die Stadt mit der ungewissen Mauer‹) veröffentlicht haben. Er hielt sie seinerzeit jedoch für misslungen, überarbeitete sie und montierte die Neufassung in den Roman *Hard-boiled wonderland* ein. Es handelt sich um eine sehr »andere Welt«, ein Heterotopos hinter einer von innen unüberwindbaren Mauer. Wie man diesen Ort erreicht, bleibt zunächst rätselhaft. Wer in diese Welt eintritt, muss seinen Schatten einem Wächter übergeben, in der Gewissheit, diesen Schatten – ein *pars pro toto* des Gedächtnisses und der Erinnerung, der Liebesfähigkeit und der Identität, kurz: der Seele – diesen Schatten also am Ende zu verlieren und auf diese Weise sich einzurichten im Gefängnis einer märchenhaften Welt, ohne Zeit und ohne Fortschritt, belebt durch »goldene Tiere«, Einhörner, deren Emblematisierung der Geschichte signalisiert, inmitten eines Jahreszeitenzyklus, der sich selbst genügt: »Jetzt im Herbst kauert ein jedes still an seinem Platz, ihr langes goldenes Vlies leuchtet in der Abendsonne. Vollkommen regungslos wie in den Boden eingelassene Statuen warten die Tiere mit erhobenen Köpfen, bis die letzten Lichtstrahlen des Tages im Ästemeer des Apfelwäldchens versunken sind. Als die Sonne schließlich untergeht und sich blaue Dunkelheit über ihre Leiber legt, senken sie die Köpfe, betten ihr weißes Horn auf den Boden und schließen die Augen. So geht ein Tag in der Stadt zu Ende.« (Murakami 2000: 31) Das Schopenhauersche Ideal »Quietiv des Willens« – in dieser Welt ohne Willen und Vorstellung ist es verwirklicht. Die Arbeit der Menschen, die hier leben, erfüllt keine Funktion und besitzt keinen Zweck – sie genügt sich selbst. Eine paradiesische Welt voller Unschuld, die ihre Gefährdungen lediglich aus den Unbildern der Natur – den harten Wintern, den unwegsamen Waldgebieten – bezieht, kein Schlaraffenland, sondern eine Utopie der Ziel- und Sorgenlosigkeit. In ihr vertreibt sich

der Ich-Erzähler die Zeit in einer Bibliothek mit dem Lesen alter Träume, die er tastend den Schädeln toter Einhörner entnimmt.

Das Formprinzip, durch das Narrativ I und Narrativ II miteinander verbunden sind, ist das der Montage. Kapitelweise wechseln die beiden Romanteile einander ab, und zwar so, dass sie am Ende aufeinander zulaufen, ohne explizit ineinander über- oder aufzugehen. Und doch verweisen sie aufeinander, und zwar über den jeweiligen Ich-Erzähler, den ich zur besseren Unterscheidung von nun an Erzähler I und Erzähler II nennen werde. Denn – Sie haben es natürlich längst erahnt – die jeweils etwa fünfunddreißigjährigen Ich-Erzähler der beiden Romanteile sind ein und dieselbe Person. In *Hard-boiled Wonderland* fungiert der Erzähler I als Objekt eines genialen Professors, dem es gelungen ist, den »Psychokern«, das heißt: die Persönlichkeitsstruktur einer Reihe von Probanden zu isolieren. Alle Probanden seiner Versuchsreihe sterben auf unerklärliche Weise, nur der Ich-Erzähler funktioniert dauerhaft wie eine über Kodesignale zu bedienende Black Box über die ins Gehirn implantierten Schaltstellen oder Weichen. Gerade deshalb aber gerät er ins Visier und damit zwischen die Fronten des »Systems« und der »Fabrik«, zwei Institutionen, die auf Datenjagd sind: das »System«, eine Art staatlicher Instanz mit dem Anspruch, »den Schutz des Datencopyrights« (Murakami 2000: 391) zu sichern, die »Fabrik«, eine Art Mafia, um Daten zu stehlen und sich auf diese Weise Machtsphären zu erobern. Wobei offen bleibt, ob beide Institutionen einander nicht in Wahrheit gegenseitig zuarbeiten »wie die linke und die rechte Hand ein und derselben Person« (S. 390). Dies schließt freilich nicht aus, sondern – im Gegenteil – generiert Konfliktlinien, denen am Ende von Narrativ I Erzähler I zum Opfer fällt. Denn in die Konfliktkonstellation von »System« und »Fabrik« gerät das Labor des Professors. Es wird zerstört und mit ihm alle Unterlagen, die dem freigeschalteten, im Hirn des Erzählers I wirkenden Implantat des Professors Einhalt gebieten könnten. Erzähler I steuert auf einen vollständigen Ich-Verlust zu. Er verliert am Ende sein Erinnerungs- und damit sein Orientierungsvermögen samt Psyche und Willen. Er verliert seine Identität.

Das Raffinement der Montage Murakamis besteht nun darin, bereits zu Beginn, nämlich im zweiten Kapitel des Gesamtromans, zugleich dem ersten des Romanteils mit dem Titel *Das Ende der Welt*, jenen entindividualisierten Erzähler II auftreten zu lassen, dessen Ich-Verlust der Leser erst gegen Ende von Narrativ I erahnen kann. Mit anderen Worten: Der *plot* von Narrativ I erzählt die Geschichte eines Erzählers I, der seine Ich-Identität verliert, der *plot* von Narrativ II die Geschichte eines Erzählers II, der seinen Ich-Verlust bereits erlebt hat. Erzähler II ist jener Erzähler I

aus dem wuchernden Moloch Tokio, das in Narrativ I entfaltet wird. Er befindet sich nun, wie der Professor ihm in tröstender Absicht zusichert, in einer Welt, in der sich »alles wiedergewinnen« lässt, was im Narrativ I »verloren« gegangen ist: »»Alles, was Sie hier verloren haben, und alles, was Sie zu verlieren im Begriff sind««, so der Professor, werde Erzähler I in jener anderen Welt wiedergewinnen, in der er sich als identitäts- und gedächtnisloser Erzähler II bewegen wird. Und zwar buchstäblich ausweglos: Erzähler II versucht, immer wieder angeregt durch seinen immer substanzloser werdenden Schatten, seine Existenz in jener »anderen Welt« des Narrativs II zu revidieren, mithin die Mauer der Stadt zu überwinden, doch sein Vorhaben misslingt. Am Ende des Narrativs II verfolgt Erzähler II die vage Möglichkeit, dieser anderen Welt zu entkommen, nicht weiter. Er gibt auf, er richtet sich ein am »Ende der Welt«.

Soweit eine knappe Strukturskizze der signifikanten inhaltlichen Elemente dieser nicht eben subtilen und doch raffiniert durchgeführten Montage. Was sie über ihr Raffinement hinaus charakterisiert, sei mit wenigen Hinweisen zumindest angedeutet. Haruki Murakami ist als Autor zugleich ein offenbar unersättlicher Leser von einschlägiger Kriminalliteratur. Schon der Teiltitel *Hard-boiled Wonderland* deutet auf die Welt der ›hard-boiled mysteries‹ und des ›film noir‹. Erzähler I berichtet nicht nur aus der Ich-Perspektive von Ereignissen – von Überfällen, Schlägereien und Mordanschlägen –, die eines Philipp Marlowe, eines Sam Spade oder eines Mike Hammer würdig wären; nicht nur lebt er wie diese am Nullpunkt einer funktional eingeschränkten Berufsperspektive, nämlich der des Daten- und Informationsverarbeiters, die zudem akzentuiert ist durch *fast food* und entschlossene Alkoholzufuhr. Sondern er berichtet hierüber auch im Stile von Raymond Chandler oder Dashiell Hammett, Raymond Carver, Mickey Spillane oder John Irving. Es sind Handlungsingredienzien, die sich mit solchen der Gothic Novel, mit Edgar Allan Poe und mit der Schwarzen Romantik verbinden. Damit nicht genug: Der Abstieg in die Tokioter Unterwelt und die Welt des Unheimlichen verweist auf mythologische Quellen der Antike, Orpheus und Eurydike etwa, ebenso wie auf literarische Traditionen der deutschen Früh- und Spätromantik und der Romantikkritik, von Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* über E.T.A. Hoffmanns *Elixier des Teufels* bis zu Heinrich Heines *Harzreise*. Und nicht ohne Grund tragen die Figuren in Narrativ II keine individuellen, sondern emblematische Namen: der Wächter, der als Türhüter fungiert, verweist auf Franz Kafkas *Vor dem Gesetz*, die Bibliothekarin auf Elias Canettis *Blendung*, der Colonel auf Francis Ford Coppolas filmische Adaption von Joseph Conrads *Heart of Darkness*.

Angesichts dieser Indizienfülle liegt eine literaturgeschichtliche einschlägige Zuordnung dieses Textes nahe: Er zählt nach den gängigen Kriterien zur Postmoderne oder, um es denn doch etwas weniger plakativ zu sagen, zu dem, was Raymond Federman als ›Surfiction‹ bezeichnet hat: eine Literatur, »die versucht, die Möglichkeiten der Literatur jenseits ihrer Grenzen auszuloten; jene Art von Literatur, die Traditionen in Frage stellt, von denen sie beherrscht wird; jene Art von Literatur, die ständig den Glauben an die Vorstellungskraft des Menschen wachhält, statt den Glauben an die verzerrte Sicht des Menschen auf die Realität; jene Art von Literatur, die die spielerische Irrationalität des Menschen offenbart statt seine selbstgewisse Rationalität« (Federman 1992: 62). ›Surfiction‹ nennt Federman diese Literatur, in bewußter Analogie zum Surrealismus: »nicht, weil sie die Realität nachahmt, sondern weil sie die Fiktionalität der Wirklichkeit offenlegt« (Federman 1992: 62). Wer so argumentiert, kann sich zudem auf Äußerungen des Autors selbst berufen, der gelegentlich gesagt hat: »Ich glaube an die Kraft einer Geschichte. [...] Ich schreibe Romane. Normalerweise sind mir Tatsachen und Fakten also egal. Die Wahrheit ist mir auch egal. Die Substanz muß überkommen, mehr nicht, und das geht nur, wenn die Komposition stimmt.« (Murakami 2003).

Die ›Substanz‹ von Murakamis Roman besteht in der Korrelation zweier unterschiedlicher Welten. Die Komposition repräsentiert die Makromontage der beiden Romanteile. Will man ein Fazit aus ihrer kompositorischen Struktur ziehen, so lässt sich dieses thesenhaft folgendermaßen pointieren: Murakami verfährt auf eine paradoxe Weise orthodox, da er sein avanciertes Sujet mit traditionellen erzählerischen Mitteln zu bewältigen versucht. Beispielfhaft hierfür stehen die zitierten Dialoge des Erzählers I mit dem Schatten und des Erzählers II mit dem Professor. Die ›wonderland‹-Welt des Kunst-Tokios in Narrativ I ebenso wie die geschlossene Welt in Narrativ II binden das Sujet des Romans, das in einem weiten Sinn dem Diskursbereich der Neurobiologie und der Gentechnik zugehört, zurück an literarische Konventionen und Traditionen, der ›hard-boiled novel‹ und des ›film noir‹ ebenso wie an die des Kunstmärchens und der klassischen Symbolbildung. Das Teilsystem Literatur überlebt auf diese Weise überaus erfolgreich, und zwar in dem Maße, wie es unterkomplex strukturiert ist – unterkomplex im Verhältnis der literarischen Ästhetik zu den Komplexitätsgraden der Wirklichkeit, in der wir uns befinden. Zu vermuten ist deshalb, dass die Traditionsanteile seiner Literatur die Voraussetzungen für den Erfolg Murakamis darstellen, im Westen wie in Japan.

VI.

Das Verhältnis literaler und visueller Kultur, so lässt sich am Ende solcher Lektüren resümieren, ist durchaus nicht im Sinn einer kulturhistorisch entschiedenen Dominanz der Visualität über die Literalität zu bestimmen. Auch dort, wo zu Beginn des 20. Jahrhunderts wie im Übergang zum 21. Jahrhundert avantgardistische Impulse sich primär visuell geprägter Zeichen bedienen, bleibt die Semiotik der literalen Welt erhalten, und zwar in unterschiedlichen Mischformen, von der Netzliteratur in der strengen Bedeutung dieses Begriffs bis hin zu einem Romantypus, der inhaltlich durch die neuen Informationstechnologien und formal durch die Postmoderne geprägt ist.

Von einem Ende des Gutenberg-Zeitalters kann mithin keine Rede sein – wohl aber von einer Wandelbarkeit der literalen Kultur, die von deren ungebrochener Innovations- und Regenerationsfähigkeit zeugt. Sie stellt diese Qualitäten gegenwärtig insbesondere dort unter Beweis, wo sie digitale Techniken in ihre textuellen Strategien nicht nur inhaltlich aufnimmt, sondern sich durch deren technologisches a priori bis in die Feinheiten ihrer Formensprache bestimmen lässt. Freilich verändert sich damit zugleich der Status dessen, was heute ›Avantgarde‹ heißen kann. Denn mit der produktiven Auf- und Übernahme digitaler Techniken in literarische Schreibweisen definiert nicht mehr – wie noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts – die Produktiv- und Sprengkraft ästhetischer Subjektivität den Entfaltungsspielraum dessen, was an avantgardistischen Potentialen freisetzbar ist. Sondern diese bleiben – im Übergang zum 21. Jahrhundert – verwiesen auf die technologischen Rahmungen, Fundierungen und Steuerungen, die das Zeitalter der Digitalisierung ihnen bereitstellt.

Literatur

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) (2001): text+kritik, Heft 152: Digitale Literatur, München.

!AVANTGARDEN! in mitteleuropa 1910-1930. transformation und austausch (2002/2003) (Ausstellungskatalog), München und Berlin.

Benjamin, Walter ([1928] 1972): Einbahnstraße, in: ders.: Gesammelte Schriften. Band IV.1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bürger, Peter (2002): Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Federman, Raymond (1992): Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Molzahn, Johannes ([1928] 1983): Nicht mehr lesen! Sehen! In: Das Kunstblatt, 12. Jg., S. 78-82, zitiert nach: Anton Kaes (Hg.) (1983): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Murakami, Haruki (2000): Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Murakami, Haruki (2003): Mein Dunkel ist dein Dunkel. Interview von Martin Amanshauser, in: Die Welt, 16.8.2003 (www.welt.de/data/2003/08/16/153388.html).
- Orchard, Karin (Hg.) (1996): BLAST. Vortizismus – Die erste Avantgarde in England 1914-1918 (Ausstellungskatalog), Hannover: Nicolaische Verlagsbuchhandlung .
- Schnell, Ralf (2000): Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Schnell, Ralf (2003): Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945, 2. überarbeitete und erweiterte Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler.
- Schnell, Ralf (2004): Vom fin de siècle bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, in: Franz-Josef Holzengel u.a.: Geschichte der deutschen Lyrik, Stuttgart: Reclam.
- Schnell, Ralf (2005): Die Avantgarde als Retrogarde, in: Josef Fürnkäs/Masato Izumi/K. Ludwig Pfeiffer/Ralf Schnell (Hg.): Medienanthropologie und Medienavantgarde, Bielefeld: transcript, S. 121-142.
- Schnell, Ralf (2006): Ästhetik und Poetik. Literarische Wahrnehmung und Gattungskonventionen im Zeitalter der Digitalisierung, in: Gert Mattenklott/Martin Vöhler (Hg.): Sprachen ästhetischer Erfahrung (= Paragrana. Jg. 15, Heft 2), Berlin: Akademie Verlag.

VON DER FERNSEH- ZUR NETZWERKGESELLSCHAFT

Mobile Privatisierung als kulturelle Kontinuität in der Mediengesellschaft

UDO GÖTTLICH

0. Vorbemerkung

Reflexionen zur Rolle der Medientechnik für die Entwicklung und Transformation gesellschaftlicher und kultureller Strukturen sind im zurückliegenden Jahrzehnt vor allem im Zusammenhang mit der Digitalisierung der Medien verfolgt und in den Mittelpunkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung gestellt worden. Mit Blick auf die Entwicklung der sogenannten Informationsgesellschaft wurden im Zuge der weiter fortschreitenden technischen Entwicklung, Vernetzung und Interaktivität von Medien- und Kommunikationsstrukturen verschiedene Trends herausgestellt und diskutiert (vgl. u.a. Donges, Jarren, Schatz 1998). In diesen Diskussionszusammenhängen trifft man auch auf eine Reihe an Zukunftsentwürfen, die sich an Vorstellungen einer weltweiten Vernetzung von Gesellschaften und deren Folgen für die Kultur orientieren. Solche Entwürfe richten sich vielfach auf die mit den neuen Medien sich eröffnenden Möglichkeiten einer Grenzen überschreitenden Kommunikation. Dominant ist die Vorstellung, dass sich die Individuen durch die technischen Möglichkeiten neuer Medien und die weltweite Datenvernetzung unabhängig von dem für Programmmedien typischen *time* und *space lag* nicht nur grenzenlos, sondern auch uneingeschränkt über jedes beliebige Thema austauschen und informieren können. Dieser Zukunftsentwurf einer digitalen Informationsgesellschaft – bei McLuhan vor 50 Jahren schon einmal mit der Metapher des globalen Dorfes zum Ausdruck gebracht – »impliziert den gleichzeitigen und gleichberechtigten Zugang aller zu einem umfassenden, stetig wachsenden ›Weltinformationspotential« (Meckel/Kriener 1996: 299) als einer Art Leitidee. Über den Wahrheitskern solcher Prognosen braucht man sich angesichts des viel-

fach herausgestellten »digital divide« allerdings keinen Illusionen hinzugeben, aber der Suggestivwirkung solcher Vorstellungen ist im Alltag mitunter schwer beizukommen.

Von soziologischer Seite hat insbesondere Manuel Castells Anstrengungen zum Verständnis der neuen medientechnischen Möglichkeiten unternommen und die kulturellen wie gesellschaftlichen Auswirkungen in seiner als Trilogie konzipierten Studie mit dem Titel *Das Informationszeitalter* als Zusammenhang dargestellt (vgl. Castells 2001-2003). Der Rolle der globalen Medien ist er mit Blick auf die Frage des »Aufstiegs der Netzwerkgesellschaft« nachgegangen. Die Netzwerkgesellschaft ist für ihn sowohl durch eine informationstechnische Revolution als auch durch eine informationelle Wirtschaft gekennzeichnet, die beide zur zentralen Triebfeder der Entwicklung geworden sind. Die durch die Informationsnetze mögliche globale Wirtschaft ist für ihn etwas anderes als eine Weltwirtschaft, die den Vorstellungen zur Globalisierung vielfach noch zugrunde liegt. Bei der globalen Wirtschaft handelt es sich um eine »Wirtschaft mit der Fähigkeit, als Einheit in Echtzeit oder gewählter Zeit auf globaler Ebene zu funktionieren.« (Ebd., Bd.1: 108) Die Dynamik und die aus dieser Sachlage erwachsenden sozialen und kulturellen Konsequenzen scheinen widersprüchlicher und unabsehbarer, als es die dominanten Trendvermutungen zur Globalisierung mit der Stärkung weltweiter bzw. internationaler Kontakte bislang vermuten lassen.

In den Blick zu nehmen sind vor allem Problembeschreibungen, die das Scheitern interkultureller Verständigungsprozesse betonen und die auf Prozesse verweisen, mit denen die Grenzen zwischen Kulturkreisen weiter wachsen. Dominique Wolton (2003) hat in seinem Buch »L'Autre Mondialisation« auf diese Rückseite der Globalisierung aufmerksam gemacht, die für ihn auch dadurch gekennzeichnet ist, dass ein grundlegendes Verständnis der aus den derzeit bestehenden Widersprüchen und Ungleichheiten erwachsenden Spannungen zu fehlen scheint:

»Longtemps considérée comme un facteur d'émancipation et de progrès, l'information peut devenir un facteur d'incompréhension, voire de haine. L'information ne suffit plus à créer la communication, c'est même l'inverse. En rendant visibles les différences culturelles et les inégalités, elle oblige à un gigantesque effort de compréhension.« (ebd.: 9, Hervorh. i.O.)¹

¹ »Information wurde lange Zeit als ein Faktor der Emanzipation und des Fortschritts angesehen, sie kann allerdings auch zu einem Faktor des Missverständnisses und sogar des Hasses werden. Die Information beschränkt sich nicht darauf, Kommunikation entstehen zu lassen, sogar im Gegenteil. Indem sie die kulturellen Differenzen und die Ungleichheiten sichtbar macht, verpflichtet sie zu einem gigantischen Verstehensaufwand.« (Übertragung durch d. Verf.)

Solche Widersprüche und Spannungen sind auch in medien- und kultursoziologischer Perspektive bislang nur in Ansätzen beschrieben worden. Die kulturellen Folgen der Globalisierung wurden bislang entweder mit verheißungsvollen Formeln wie »Hybridkultur« benannt (vgl. Schneider; Thomsen 1997), oder aber als weitestgehend konfliktfreie Transkulturalität beschrieben (Welsch 1997). Fragen nach dem aktuellen Einfluß der jüngeren medientechnischen Entwicklung auf Selbst-, Welt- und Sozialverhältnisse sind bislang jedenfalls nicht über einen längeren Zeitraum hinweg systematisch empirisch untersucht worden. Zu diesen Fragen gehört aus kultursoziologischer Warte nicht nur die Beschreibung und Benennung des kulturellen oder soziostrukturellen Wandels, zu dem die neueren Medientechniken beitragen, sondern auch die Beschreibung und Analyse jener kulturellen Formen, von denen die aktuellen Entwicklungen, wie auch immer sie begrifflich gefaßt werden, ihren Ausgang nehmen und die sich weiter mit in den Wandel einschreiben.

Mit Blick auf die Behandlung dieser kultursoziologisch relevanten Entwicklungsfrage, wie das Verhältnis medientechnischer Infrastrukturen zu kulturellen Semantiken und ihrer Auswirkung auf die Wahrnehmung gesellschaftlicher Prozesse und Entwicklungen zu konzeptualisieren ist, möchte ich im folgenden an das von Raymond Williams in den siebziger Jahren im Kontext seiner Theorie des »kulturellen Materialismus« eingeführte Konzept der »mobilen Privatisierung« (vgl. Williams 1974) erinnern und nach dessen Übertragbarkeit bzw. Anwendung zum Verständnis aktueller medientechnischer Entwicklungen und deren medienkultureller Bedeutung fragen. Dazu werde ich zunächst auf Williams kultur- und medientheoretisches Konzept eingehen (Kap.1) und im Anschluß an eine Diskussion des Konzepts der mobilen Privatisierung (Kap.2) seine Reichweite zur Analyse aktueller medientechnischer Entwicklungen und ihrer möglichen kulturellen Folgen thematisieren (Kap.3).

1. Kultureller Materialismus und die Analyse der kulturellen Form des Fernsehens

In der Kultur- und Medientheorie von Raymond Williams kommt dem Prozesscharakter, oder genauer gesagt, Fragen nach der kulturellen Dynamik und ihrer Erklärung ein zentraler Stellenwert in seinen unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Arbeiten seit den sechziger Jahren zu. Die Ausrichtung auf den Prozesscharakter von Kultur findet sich nicht nur in seinem für die Cultural Studies maßgeblichem Kulturver-

ständnis der *culture as a whole way of life*, sondern vor allem in der Thematisierung der Beziehung unterschiedlicher technischer, ökonomischer und institutioneller Elemente und Faktoren im Rahmen des kulturellen Wandels, die er mit seiner in den siebziger Jahren entwickelten Theorie des kulturellen Materialismus verfolgt hat (vgl. Williams 1977).

Die Frage nach der Rolle und Bedeutung des kulturellen Materialismus in den Cultural Studies ist besonders nach Williams Tod 1988 in zahlreichen Publikationen diskutiert worden. Andrew Milner hat zu diesem Thema zwei umfassende Monographien vorgelegt hat (vgl. Milner 1993 u. 2002), in denen er auch den für Williams Werk entscheidenden Wechselwirkungen zwischen Strukturalismus und Kulturalismus detailliert nachgegangen ist (vgl. auch Hall 1999). In diesem theoriegeschichtlichen Rahmen versteht sich der kulturelle Materialismus als eine Theorie der Besonderheiten kultureller Produktion und Reproduktion, in deren Mittelpunkt die in der materialistischen Theorie vernachlässigten Fragen nach dem Zusammenhang von Formen kultureller Symbol- oder Zeichenpraxis mit den materiellen Gegebenheiten stehen (vgl. Prendergast 1995: 4). Die Kulturanalyse wird von Williams dazu als die Analyse von Beziehungsmustern (*patterns of relationship*) eines prozessualen Zusammenhangs konzipiert, der auf unterschiedlichen Formen gesellschaftlicher, kultureller und materieller Symbol- oder Zeichenpraktiken (*signifying practices*) ruht (Göttlich 1996: 230ff; Jones 2004). Im Zentrum von Williams kulturtheoretischem Interesse steht der Zusammenhang bzw. die Wechselwirkung von Institutionen, Organisationen und kulturellen Formationen (Williams 1981). In dieser, auf die Analyse des kulturellen Wandels ausgerichteten Perspektive gilt eine zentrale Fragestellung dem Zusammenhang mit der Technikentwicklung, die sich mit Blick auf die Rolle und den Einfluß der modernen Medientechnik immer stärker in den Vordergrund drängte. Diesbezügliche Überlegungen finden sich bereits in seinen maßgeblichen Büchern *The Long Revolution* (1961) und *Communications* (1962), die beide jedoch noch nicht mit dem kulturellen Materialismus im Zusammenhang gesehen werden können, da sie zunächst die Anfänge seiner kulturtheoretischen Arbeit markieren. Für die im Rahmen dieses Beitrags diskutierten kulturtheoretischen Implikationen des Konzeptes zentral ist vor allem das Buch *Television, Technology and Cultural Form* (1974). Mit der bereits im Buchtitel anklingenden Frage nach dem Zusammenhang von Technologie und kultureller Form werden die Medien im Kontext der Theorie des kulturellen Materialismus als »[...] material organizations of specific systems of signs« (Williams, 1976, 505) verstanden. Damit sind sie für Williams zugleich mehr

»[...] than new technologies, in the limited sense. They are means of production, developed in direct if complex relations with profoundly changing and extending social and cultural relationships: changes elsewhere recognizable as deep political and economic transformations.«(Williams 1977, 54)

Die Idee von Medien als bloßen Kanälen für die Übertragung von Botschaften und die daran anschließenden Ideen und Modelle – auch in der Tradition McLuhans – werden damit bereits schon von der theoretischen Rahmung her zurückgewiesen. Denn ein solcher *Kanal* ist schon kulturell geprägt und diese kulturelle Prägung wirkt in die Kommunikation zurück. Er vermittelt nicht nur symbolische Praktiken sondern ist selber Ergebnis spezifischer kultureller Praktiken. Und genau mit dieser Perspektive verbindet sich der kultur- und praxistheoretische Ertrag des kulturellen Materialismus, den Williams in seinem Verständnis kultureller Bedeutungspraktiken wie folgt diskutiert:

»Signification, the social creation of meanings through the use of formal signs, is then a practical material activity; it is indeed, literally, a means of production. It is a specific form of that practical consciousness which is inseparable from all social material activity. [...] It is, [...], at once a distinctive material process – the making of signs – and, in the central quality of its distinctiveness as practical consciousness, is involved from the beginning in all other human social and material activity.« (ebd.: 38)

In medientheoretischer Hinsicht liegt das Hauptaugenmerk der Analyse dadurch auf der Rolle von »specific cultural technologies« im Prozeß der Ausbildung kultureller Formen, wobei diese den Kontext für die Ausbildung unterschiedlicher Handlungs- und Praxisformen, d.h. »specific form[s] of practical consciousness« bilden. Für die Darstellung und Analyse dieses Bedingungs-zusammenhangs greift Williams in *Television, Technology and Cultural Form* allerdings noch recht schablonenhaft auf das Bild einer Trias von Technik, sozialen Institutionen und Kommunikation für die Darstellung des Entwicklungsrahmens zurück. Aber es ist diese Trias, mit der ihm die für die siebziger Jahre noch ungewohnte Absage an Überlegungen zum technischen Determinismus gelingt. Und es ist dieser Rahmen, den er zunächst noch schlagwortartig durch den Prozeß einer *mobilen Privatisierung* bestimmt sieht. Damit zieht er in *Television, Technology and Cultural Form* noch nicht die zeitdiagnostischen Schlüsse, die ein Jahrzehnt später im Fokus seiner Aufmerksamkeit stehen und die dem Konzept der *mobilen Privatisierung* weitere entscheidende Implikationen für die Auseinandersetzung mit der Netzwerkgesellschaft verleihen.

Aus mediensoziologischer Perspektive stellt sich zunächst die Frage nach der tragfähigen Begründung eines solchen Begriffs, mit dem *Mobilität* und *Privatheit* zur Kennzeichnung einer spezifischen, durch das Fernsehen entstehenden kulturellen Form genutzt werden. Eine erste Verständigungshilfe bietet eine Assoziation, die zweifelsohne in der technischen Idee des Fernsehens mit angelegt war. Man denke dazu nur an das mechanische Übertragungsverfahren Nipkows und die vom Erfinder des mechanischen ›Fernsehens‹ in der dazugehörigen Patentschrift niedergelegten Überlegung, entfernte Dinge heranzuholen bzw. diese in der Ferne erscheinen lassen zu können. Trotz dieser historischen Brücke sind die von Williams genutzten gegensätzlichen Momente zur Kennzeichnung der kulturellen Form des Fernsehens bzw. der Form der mit dem Fernsehen verbundenen Medienkultur bislang nur selten diskutiert und weiterverfolgt worden. So stehen in der öffentlichkeitstheoretischen Tradition, mit der die Rolle der Massenkommunikationsmedien in der Medien- und Kommunikationswissenschaft behandelt wird, ganz andere Probleme im Vordergrund. In dieser Tradition werden mit Kommunikation und der Entwicklung einer technischen Infrastruktur zur gesellschaftlichen Kommunikation vor allem Begriffe wie Masse oder Öffentlichkeit, jedoch seltener Mobilität oder Privatheit assoziiert. Wenn im Zusammenhang mit kommunikationstechnischen Entwicklungen von Privatheit die Rede war, dann schon eher im Sinne eines Rückzugs aus der Öffentlichkeit, und wenn von Masse die Rede war, dann vor allem im Sinne von Passivität oder willenloser Verführbarkeit, aber kaum von Mobilität. Gerade letztere ist zudem überwiegend Gegenstand wirtschafts- oder industriesoziologischer Reflexionen zur Industriegesellschaft, etwa im Zusammenhang mit Fragen zur verkehrstechnischen Mobilität oder infrastrukturellen Entwicklungen (vgl. u.a. Schöller 2005).

Mit der in Williams Konzept angelegten Entgegensetzung zu den traditionellen, seit Jahrzehnten eingeführten und bis heute trotz allen medienkulturellen Wandels dominanten Begriffen eröffnet sich eine alternative, hierzulande wenig bekannte Perspektive auf die Formen massenkommunikativer Vergesellschaftung. Für die Einschätzung der analytischen Leistung dieser Perspektive gilt es zu klären, wie das Konzepts der mobilen Privatisierung für eine aktuelle medienwissenschaftliche Analyse zu nutzen ist.

2. Zur medien- und kulturkritischen Position des Konzepts der mobilen Privatisierung

Mit dem Konzept der mobilen Privatisierung versucht Williams zunächst den Umstand zu beschreiben, dass die rundfunktechnische Entwicklung als Ausdruck einer auf Individualisierung und Kommerzialisierung angelegten Kultur verstanden werden kann, die auf der einen Seite die Mobilität der Individuen fordert und befördert, während sie diese auf der anderen Seite dazu in ihren abgeschlossenen Wohneinheiten privatisiert, respektive isoliert, ohne jedoch gleichbedeutend mit Rückzug zu sein.

Gerade die Vorstellung einer privaten Isolierung teilt Williams mit den Massenkulturtheoretikern, wobei die Besonderheit seiner Position allerdings darin besteht, dass er keine Massen erkennen kann, sondern lediglich Arten, Menschen oder gesellschaftliche Gruppen zu Massen zu erklären. In dieser Auffassung darf zurecht ein Aufhänger für die Formulierung der im Konzept der mobilen Privatisierung aufscheinenden alternativen Perspektive gesehen werden, mit der er die Entwicklung der Massenkommunikation charakterisiert. Siegfried Zielinski hat mit Blick auf den historischen Rahmen der Rundfunkentwicklung und als Kommentar zu Williams' theoretischer Leistung folgendes zur medienwissenschaftlichen Stellung des Konzepts der mobilen Privatisierung herausgestrichen:

»Im re-konstruierenden Gang durch die Geschichte der Empfängerentwicklung sind die Spuren des Weges deutlich, die auf diesen Fluchtpunkt der mobilen Privatisierung/privaten Mobilisierung hinweisen. Und zwar von Anfang an. [...] In der Nachkriegsentwicklung dominierte deutlich zunächst die Privatisierung, in der differenzierten Ausformung des Fernsehers als Möbelstück mit virtueller Bildbesetzung [...]. Die Familie und ihre architektonische Einkapselung war vorübergehend der zentrale Bezugsgesichtspunkt kultureller Identität außerhalb des Arbeitsprozesses.« (Zielinski 1993: 164f.)

Für Williams – genauso wie für Zielinski – bedeutet diese Entwicklung jedoch keineswegs, dass sie bei einer privaten Isolierung stehen geblieben wäre. So gab es immer auch technische Entwicklungen, die etwa zu einem Erleben televisueller Präsenz außerhalb des »privat-intimen Erlebnisraums« führten (vgl. ebd.). Im Rahmen der Theoriebildung des kulturellen Materialismus wird diese, wesentlich die Nachkriegsphase kennzeichnende Entwicklung, von Williams zugleich auch an historische Vorläuferphasen rückgebunden gedacht. So bildet für Williams die familiäre, häusliche Situation nicht zufällig – sondern prototypisch für die Kennzeichnung des Wandels der bürgerlichen Öffentlichkeit – in den Dramen Ibsens und Strindbergs das Hauptthema ihres dramatischen Interesses; denn es war der private Haushalt:

»[...] [where] men and women stared from its windows, or waited anxiously for messages, to learn about forces, ›out there‹, which would determine the conditions of their lives. The new ›consumer‹ technology which reached its first decisive stage in 1920s served this complex of needs within just these limits and pressures. [...] Some people spoke of the new machines as gadgets, but they were always much more than this. They were the applied technology of a set of emphasis and responses within the determining limits and pressures of industrial capitalist society.« (Williams 1974: 27)

In dieser Herleitung findet sich zwischen den Zeilen – veranschaulicht anhand der Topoi der naturalistischen Dramen – auch ein Hinweis auf die vielfach schon thematisierte Zertrümmerung des lebendigen bürgerlichen Öffentlichkeitszusammenhangs, den die damals »neuen Medien« offenbar in jene Form transformierten, die Habermas in öffentlichkeitstheoretischer Perspektive als Refeudalisierung beschrieben hat. Entscheidend an dieser Kritik ist, dass diese, mit der Massenkulturkritik verbundene habermassche Perspektive – im Unterschied zu Williams – der Privatheit kaum etwas zutraut bzw. diese als von den schädigenden Einflüssen der Massenkultur überformt betrachtet. Die Kritik an dieser Perspektive, die das Konzept der mobilen Privatisierung ausdrückt, hat Zielinski in seinem Buch »Audiovisionen« (1989) weiter aufgegriffen, indem er dieses Konzept als Zugang zur Analyse des »Bedingungszusammenhang[s]« bei der »allmählichen Herausbildung einer neuen Identität für die Subjekte« (ebd.: 279) genutzt hat. Hierbei zeigte sich, dass sich die Rolle medientechnischer Dispositive nicht vorschnell mit Verweis auf angebliche und unwandelbare Charakteristika der Massenkommunikation und ihrer Wirkung begreifen lässt, ohne wesentliche Qualitäten, zumindest aber Widersprüchlichkeiten der Entwicklung auszublenden:

»In lediglich affirmativer Entfaltung führt diese Identität [in den Worten Zielinskis, U.G.] zu jener Singularisierung, wie wir sie als Einfallstore für das kulturindustrielle Dispositiv beschrieben haben. Aber die ›mobile Privatisierung‹ ist ambivalent. Sie ist auch verbindbar mit alternativen Lebensentwürfen und im Gruppenzusammenhang verallgemeinerbar.« (ebd.: 279)

Die mit dem Begriff der mobilen Privatisierung an dieser Stelle bezeichneten bzw. beschriebenen Entwicklungen stehen somit auch in einem deutlichen Widerspruch zur Massenkulturkritik der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts, indem sie eine Perspektive auf wechselseitige und zum Teil gegenläufige Prozesse mit ihren unabsehbaren Folgen freigeben. Folgen, die nicht allein in einer Dichotomisierung von *high* und *low* begriffen werden können (vgl. Eco 1984).

Vielmehr geht es um die durch die Massenmedien ermöglichte Mobilität, die Kontakte fordert und befördert, die nicht alleine eine Reduzierung auf die Sphäre der Privatheit bedeuten, sondern Privatheit selber – und somit auch die Öffentlichkeit – in den Wandel mit hineinziehen. In diese Richtung weiter gedacht, weist das Konzept mit seinen kulturkritischen und politischen Implikationen über den engeren medien- und kommunikationswissenschaftlichen Rahmen hinaus und bietet sich als alternative Perspektive zur Beantwortung aktueller Fragen zur Entwicklung der Medienkultur an, über deren Folgen es Klarheit zu gewinnen gilt.

Versteht man Williams' Begriff der mobilen Privatisierung daher als einen Versuch, die gesellschaftlichen und kulturellen Tendenzen, die mit der Industrialisierung und Modernisierung traditionaler Gesellschaften in Gang gekommen sind, vor dem Hintergrund der Kommunikationstechnikentwicklung als »Einheit« oder kulturelle Kontinuität zu denken, dann erscheint es nicht als verwunderlich, wenn die Rundfunktechnik zunächst als »notwendige« Antwort, aber auch als Ergebnis der gesellschaftlichen Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert erscheint. Nach dieser Vorstellung steht die jeweilige Form oder kulturelle Ausprägung der »Technik« in einem gewissen »answer and rehearsal-Verhältnis« (operative Beziehungsstruktur) zum gesellschaftlichen Differenzierungsprozess, der sich in diesem Fall als von der mobilen Privatisierung bestimmt erweist.

Die Dramen Ibsens und Strindbergs geben zu dieser Tendenz – sowohl *in* als auch *mit* einem vollkommen anderen Medium als den heutigen – ein erstes Zeugnis ab, indem deren typische Szenen einen Vorschein auf das in jener Zeit erst entstehende Verhältnis von Privat und Öffentlich mit seinen sozialen und kulturellen Folgen bieten. An diesem Beispiel zeigt sich, dass gerade die Analyse spezifischer Alltagssituationen – auch in Form ihrer literarischen Bearbeitung – einen anderen Blick auf die Entwicklung der Medienkultur frei gibt, als das traditionelle Massenkommunikationsparadigma, das die als Folge der Fragmentierung des Publikums sowie der Diversifikation der Angebote erwachsende Veränderung der Öffentlichkeit überwiegend im Sinne von Verfallsthesen verfolgt und thematisiert.

An dieser Stelle werden die politischen Implikationen des Konzeptes der mobilen Privatisierung für eine Analyse des gegenwärtigen Entwicklungsstands der Massenkommunikation interessant. In einem mit politischen Orientierungsfragen befassten Aufsatz mit dem Titel *Problems of the Coming Period* (1983) hat Williams eine zur Charakterisierung der kulturellen Situation der frühen 1980er Jahre weiter entwickelte Fassung des Begriffs der *mobilen Privatisierung* vorgelegt, die ich we-

gen ihrer Bedeutung zum näheren Verständnis von Williams' kultur- und gesellschaftstheoretischer Position in jener Zeit in einer längeren Passage und in deutscher Übersetzung zitiere. Unter *mobiler Privatisierung* versteht Williams bei der Betrachtung zur gesellschaftlichen Entwicklung der zurückliegenden Jahrzehnte nun folgendes:

»Es ist etwas Neues, sehr Machtvolles und sehr Zwiespältiges. Ich kann keine gebräuchliche Bezeichnung dafür finden, weil es sich um einen relativ neuen Bedingungs-zusammenhang handelt, weshalb ich zu einem der häßlichsten Ausdrücke greife, die ich kenne, den der »mobilen Privatisierung« (»mobile privatization«). Aber ich weiß nicht, wie man das sonst nennen könnte. Die Identität, die uns angeboten wird, ist eine neue Art von Freiheit in dem Bereich unseres Lebens, den wir innerhalb der gesellschaftlichen Determinationen und Zwänge abgesteckt haben. Sie ist privat. Sie schließt ziemlich viel Konsum ein. Vieles davon ist auf das Heim, den Wohnort ausgerichtet. Vieles davon nimmt eine Menge der produktivsten, vorstellungsreichsten Impulse und Aktivitäten der Menschen in Anspruch [...].

Gleichzeitig handelt es sich nicht um eine Privatisierung in der Form des Rückzugs, denn sie verleiht beispiellose Mobilität. Man kann in einer Art Schale leben, mit seinen Verwandten, Geliebten, Freunden und Kindern, in der das Dasein einer kleinen sozialen Einheit das einzig wirklich wichtige soziale Dasein ist. Es bedeutet nicht, in einer festsitzenden Schale zu leben. Es ist eine Schale, die man mitnehmen kann, mit der man an Orte fliegen kann, die zu besuchen frühere Generationen sich nicht vorstellen konnten.« (Williams 1984: 261)

In diesem Zitat wird nochmals – wie weiter oben bereits herausgestrichen – deutlich, dass der Begriff nicht einfach nur widersprüchlich angelegt ist. Vielmehr scheint es Williams auf die Kennzeichnung einer gegensätzlichen, dadurch aber nicht auch unauflösbaren Spannung anzukommen, deren sozialkritischer Gehalt zugleich auch in eine andere Richtung als die traditionelle Öffentlichkeits- und Massenkulturkritik weist. Unter dem aktuellen Eindruck der Diskussionen um die ökologischen Folgen der Industriegesellschaft erweist sich Williams Kritik dabei sogar als erstaunlich weitsichtig, wenn er bewertend zu dieser Entwicklung ausführt:

»Der Grund, warum ich dies für zwiespältig halte, ist folgender: die Menschen haben echte Freiheiten der Wahl und der Mobilität bekommen, wofür ihre Vorfahren sehr viel gegeben hätten. Gleichzeitig wurde der Preis dafür nie in Rechnung gestellt. Der Preis für diesen privaten Raum wurde mit der Verschlechterung genau der Bedingungen bezahlt, die ihn ermöglichten; Bedingungen, die die Menschen, als dies Bewußtsein geformt wurde, für dauerhaft hielten. Vollbeschäftigung, billige Kredite, billiges Benzin. Man nahm an, alle

Bedingungen für ein derartiges Leben seien überreichlich vorhanden und von Dauer. Und das Bewußtsein reagierte feindselig, in einigen Fällen verständlicherweise feindselig, auf alles, was diese frei gewählte Mobilität und den Konsum beeinträchtigte.« (ebd: 261)

Die mit der in dieser Textpassage beschriebenen Wirkungsrichtung verbundenen Implikation lassen sich für eine Aktualisierung mit Zygmunt Baumanns Deutung des postmodernen Zustands (1995) vergleichen, der die Bewegungsrichtung der gegenwärtigen Entwicklung im wesentlichen darin zusammenfasst hat, dass sie zu einer Privatisierung von Ängsten beitrage. In Verlängerung der Perspektive von Williams stellt die mit den Medien mögliche Privatisierung so etwas wie eine »Do-It-Yourself-Flucht« dar, für deren Bewerkstelligung es spezifischer Voraussetzungen oder Rahmenbedingungen bedarf, über deren Folgen im Prozess der Ausbildung der Netzwerkgesellschaft jedoch noch relativ wenig bekannt ist. Zwar spricht Baumann im Zusammenhang mit dem Aspekt der DIY-Flucht die Medien nicht explizit an, aber das Konzept der mobilen Privatisierung bietet sich zu einer Veranschaulichung der Bewegungsrichtung an dieser Stelle durchaus an. Die Entstehung von privaten Foren oder Plattformen im Internet, wie z.B: »MySpace«, lassen sich in gewisser Weise als Ausprägungen dieser Entwicklung sehen. Was sie kulturell bedeuten, ist aber kaum erst in Ansätzen beschrieben.

Die bislang vorgestellten gesellschafts- und kulturkritischen Implikationen, die das Konzept der mobilen Privatisierung mit sich trägt, fanden in *Television, Technologie and Cultural Form* noch nicht ihren Niederschlag. Das Konzept diente Williams in den siebziger Jahren noch nicht – wie schon ein Jahrzehnt später – zur Beschreibung und Kritik einer grundsätzlichen Tendenz der Moderne, die tiefgreifende Folgen für die Identität jedes Einzelnen hat. Die Medien sind aber bereits in dieser früheren Arbeit *der* kulturelle Faktor, *an* und *mit* dem sich diese Entwicklung vollzieht.

3. Zur kultursoziologischen Anwendbarkeit des Konzepts der »mobilen Privatisierung«

Mit Blick auf den in diesem Beitrag diskutierten Anwendungsbereich des Konzepts der mobilen Privatisierung – der in manchem nicht mehr als ausschnitthaft sein konnte – und der sowohl auf die Bewertung der Folgen rundfunktechnischer Entwicklungen als auch auf die Bewegungsrichtung damit verbundener gesellschaftlicher und kultureller Trends gerichtet ist, zeigt sich, dass das Konzept eine kultursoziologisch viel-

versprechende Perspektive zur Analyse der Medienentwicklung im Vergesellschaftungsprozess bietet. Von seiner Anlage her schließt es deterministische Vorstellungen zur Rolle der Medientechnik zugunsten von Überlegungen zu co-evolutionären Prozessen aus und eröffnet darüber hinaus, mit der Fokussierung auf die spezifische kulturelle Form von Privatheit und Mobilität eine zum Massenkulturparadigma alternative Perspektive für die Medienkritik und -analyse.

Aber auch vor dem Hintergrund der spezifischen Rolle der Öffentlichkeitstheorie ist das Konzept der mobilen Privatisierung bislang kaum weiter diskutiert worden. Dabei erlaubt es auch für diesen Diskussionszusammenhang eine andere Zuspitzung, die in zurückliegenden Diskussionen vor allem als Verlust der Öffentlichkeitsfunktion durch die verstärkte Rolle der Privatisierung wahrgenommen wurde. Aus der Position von Williams bezeichnet die Klage über die »Tyrannei der Intimität«, – also die zunehmende Privatisierung – aber nur die eine Seite des Wandels, während die andere Seite gerade in den mit dem Begriff der Mobilität angedeuteten gegenläufigen Facetten angesiedelt ist, die sich dadurch vervielfachen, dass nach Castells mit der weiteren technologischen Entwicklung der Medien die Symbolverarbeitung zur ersten Produktivkraft wird:

»Was sich geändert hat, ist nicht die Art der Tätigkeiten, mit denen sich die Menschheit befasst, sondern ihre technologische Fähigkeit, das als direkte Produktivkraft zu nutzen, was unsere Spezies als biologische Eigenheit auszeichnet: ihre überlegene Fähigkeit zur Symbolverarbeitung.« (Castells 2001: 107f.)

Als eine solche Produktivkraft wirkt unzweifelhaft das Netz, bzw. die zu Netzen zusammengeschlossenen unterschiedlichen Medien, was mediensoziologisch gesprochen bedeutet: »Unsere Gesellschaften sind immer mehr um den bipolaren Gegensatz zwischen dem Netz und dem Ich herum strukturiert.« (ebd.: 3) Das Konzept der mobilen Privatisierung erlaubt an dieser Stelle die Formulierung von neuen Fragestellungen zur Transformation von Kultur durch den technisch-medialen Wandel. Unzweifelhaft denken wir bei einem Konzept wie der mobilen Privatisierung heute stärker an unsere alltäglichen mobilen Begleiter vom Handy bis zum iPod, aber nicht so sehr an das Fernsehen bzw. den Rundfunk. Jedoch muß man die Pfade der Fernsehkommunikation und seiner Entwicklung nicht zwangsläufig verlassen. So soll auch die UMTS-Technik sicher stellen, dass sich ein neuer Verbreitungsweg für die mobile Fernsehkommunikation etabliert, der mit dem aktuellen Ausbau des DVB-T aber möglicherweise schon wieder überholt ist. In ihrem Kern zielen solche Fragen zur Technikentwicklung jedoch auf die Analyse neuer alltäglichen Anwendungen, die bislang dem Haus oder besonderen Orten und

Tageszeiten vorbehalten waren, die nun sowohl *öffentlich* als auch *privat* bzw. *individualistisch* vollzogen werden können, was soziologisch betrachtet den Einfluß technischer Miniaturisierung auf das Alltagsleben und die Populärkultur mit einem neuen Anwendungsspektrum zum Ausdruck bringt.

Mit Hilfe des Konzepts der mobilen Privatisierung wird es dabei möglich, scheinbar widersprüchliche Tendenzen zu thematisieren, wie auf der einen Seite die raschere Warenwerdung von Artefakten und technischer Sachsystemen sowie die Individualisierung ihrer Verwendung und auf der anderen Seite den Entwicklungsschub, den Individuen, Gruppen und Gesellschaften durch die kommunikative Verbindung und Beweglichkeit erfahren haben. Die mit der Digitalisierung der Medienkommunikation anstehenden Transformationsprozesse halte ich dafür geeignet, unter dieser Perspektive analysiert und im Hinblick auf die kulturelle Formbildung weiter befragt zu werden. Um damit auch die im Titel gestellte Frage nach der Rolle des Konzepts für die Analyse der Netzwerkgesellschaft zu beantworten läßt sich sagen, dass die mobile Privatisierung untrennbar mit der Medienkultur verbunden ist. Sie prägt unsere Vorstellungen der individuellen Möglichkeiten und der gegenwärtigen Form von Privatheit, die ohne mobile Medientechnik nicht mehr denkbar wäre. Dabei handelt es sich keineswegs um eine private Isolierung, die ohne Öffentlichkeit auskommt. Aber die Mittel der Teilnahme und die Richtung der Transformation werden laufend zu beschreiben und zu analysieren sein, womit die angesprochenen Veränderungen eine stetige Herausforderung für die Medien- und Kommunikationssoziologie bedeuten.

4. Literatur

- Bauman, Zygmunt (1995): *Ansichten der Postmoderne*, Hamburg/Berlin: Argument Verlag.
- Castells, Manuel (2001-2003): *Das Informationszeitalter: Wirtschaft – Gesellschaft – Kultur*, 3 Bde., Opladen: Leske u. Budrich.
- Curran, James (1990): »The New Revisionism in Mass Communication Research: A Reappraisal«, in: *European Journal of Communication*, Jg. 5, 1990, H. 2-3, S. 135-164.
- Donges, Patrick/ Otfried Jarren/Heribert Schatz (Hg.) (1999): *Globalisierung der Medien? Medienpolitik in der Informationsgesellschaft*, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

- Eco, Umberto (1984): *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag.
- Eldrige, John/Lizzie Eldrige (1994): *Raymond Williams. Making Connections*, London: Routledge.
- Göttlich, Udo (1996): *Kritik der Medien. Reflexionsstufen kritisch-materialistischer Medientheorien am Beispiel von Leo Löwenthal und Leo Löwenthals*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Habermas, Jürgen (1962): *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand Verlag.
- Hall, Stuart (1999): »Cultural Studies. Zwei Paradigmen«, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg: zu Klampen, S.113-138.
- Hoggart, Richard (2004): *Masse Media in a Mass Society*, London/New York: Continuum.
- Johnson, Richard (1999): »Was sind eigentlich Cultural Studies?« In: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg: zu Klampen, S. 139-188.
- Jones, Paul (2004): *Raymond Williams's Sociology of Culture. A Critical Reconstruction*, Hampshire, New York: Palgrave MacMillan.
- Maase, Kaspar/Bernd Jürgen Warneken (2003): »Der Widerstand des Wirklichen und die Spiele sozialer Willkür. Zum wissenschaftlichen Umgang mit den Unterwelten der Kultur«, in: dies. (Hg.), *Unterwelten der Kultur*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, S. 7-24.
- Meckel, Miriam/Markus Kriener (Hg.) (1996): *Internationale Kommunikation*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Milner, Andrew (1993): *Cultural Materialism*, Melbourne: Melbourne UP.
- Milner, Andrew (2002): *Re-Imagining Cultural Studies: The Promise of Cultural Materialism*, London: Sage.
- Morley, David (2000): *Home Territories: Media, Mobility and Identity*, London: Routledge.
- Prendergast, Christopher (Hg.) (1995): *Cultural Materialism. On Raymond Williams*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Schneider, Irmela/Christian W. Thomsen (Hg.) (1997): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, Köln: Wienand Medien.
- Schöllner, Oliver (Hg.) (2005): *Öffentliche Mobilität. Perspektiven für eine nachhaltige Verkehrsentwicklung*, Wiesbaden: VS-Verlag.
- Williams, Raymond (1961): *The Long Revolution*, London: Chatto & Windus.
- Williams, Raymond (1962): *Communications*, Harmondsworth: Penguin.
- Williams, Raymond (1974): *Television, Technology and Cultural Form*, London: Fontana/Collins.

- Williams, Raymond (1976), »Developments in the Sociology of Culture«, in: *Sociology*, Jg. 10, S. 497-506.
- Williams, Raymond (1977), *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press.
- Williams, Raymond (1979), »The Growth and Role of the Mass Media«, in: Carl Gardner (Hg.), *Media, Politics and Culture*, London: Macmillans, S. 14-24.
- Williams, Raymond (1980): *Problems in Materialism and Culture*, London: Verso.
- Williams, Raymond (1981), *Culture*, London: Fontana Press.
- Williams, Raymond (1983): »Problems of the Coming Period«, in: *New Left Review*, Nr. 140, S. 7-18.
- Williams, Raymond (1984): »Mobile Privatisierung«, in: *Das Argument*, Jg. 26, Nr. 144, S. 260-263.
- Williams, Raymond (1989), »The Idea of a Common Culture«, in: ders.: *Resources of Hope*, London: Verso, S. 32-38.
- Welsch, Wolfgang (1997): »Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen«, in: Irmela Schneider/Christian W. Thomsen (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand Medien, S.67-90.
- Wolton, Dominique (2003): *L'Autre Mondialisation*. Paris: Flammarion.
- Zielinski, Siegfried (1989): *Audiovisionen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Zielinski, Siegfried (1993): »Zur Technikgeschichte des BRD-Fernsehens«, in: Knut Hickethier (Hg.), *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens, Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 1, München: Fink, S. 135-170.

AUTOREN

- Udo Göttlich**, Dr., Privatdozent für Soziologie an der Universität Duisburg-Essen und Leiter der Forschungsgruppe »Politik und Kommunikation« am dortigen Rhein-Ruhr-Institut für Sozialforschung und Politikberatung. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Allgemeine Soziologie, Medien-, Kommunikations- und Kultursociologie, Cultural Studies Approach. Aktuelle Publikation: Die Kreativität des Handelns in der Medienaneignung, Konstanz: UVK 2006.
- Lutz Hieber**, Dr., Universitätsprofessor. Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte: Kultur- und Mediensoziologie, Techniksoziologie, Kunstausstellungen. Aktuelle Publikation: Lutz Hieber/Paula-Irene Villa: Images von Gewicht – Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA, Bielefeld: transcript 2007.
- Corinna Höper**, Dr., Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung. Forschungsschwerpunkte: Italienische und französische Zeichnungen und Druckgraphik vor 1800 (insbesondere venezianische und bolognesische Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts). Publikationen zum Themenbereich: Giovanni Battista Piranesi – Die poetische Wahrheit (Hg., Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 1999 sowie Giovanni Battista, Laura, Francesco und Pietro Piranesi: Sämtliche Radierungen (Hg. zus. mit Susanne Grötz), CD-Rom, Diskus-Reihe Bd. 1, Weimar/Kromsdorf: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2004.
- Ralf Schnell**, Dr., Universitätsprofessor; Rektor der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte: Literarische Ironie im 19. Jhd., Heinrich Heine, Literatur und Faschismus, Gesichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945, Theorie und Praxis audiovisueller Medien. Wichtigste Buchveröffentlichung zum Thema Medien: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2000.

Dominik Schrage, Dr. phil., Institut für Soziologie der TU Dresden. Forschungsschwerpunkte: Kultursoziologie, soziologische Theorie, Soziologie des Konsums und der Medien. Veröffentlichung zum Thema u.a.: Psychotechnik und Radiophonie. Subjektkonstruktionen in artifiziellen Wirklichkeiten 1918-1932, München: Wilhelm Fink 2001.

Markus Stauff, Dr. phil., ist Mitarbeiter im Forschungskolleg »Medien und kulturelle Kommunikation« in Köln. Forschungsschwerpunkte: Fernsehtheorie, Cultural Studies, Mediensport. Veröffentlichung u.a.: »Das neue Fernsehen«. Machtanalyse, Gouvernementalität und digitale Medien, Münster u.a.: LIT-Verlag 2005.

Andreas Ziemann, Prof. Dr. phil., Bauhaus-Universität Weimar. Forschung: Theorie moderner Gesellschaft, Soziologie des Raumes, Soziologie der Medien, Theorie der Kommunikation. Publikation: Soziologie der Medien, Bielefeld: transcript 2006.

Kultur- und Medientheorie

Annett Zinsmeister (Hg.)

welt[stadt]raum

mediale Inszenierungen

Dezember 2007, ca. 160 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 16,80 €,
ISBN: 978-3-89942-419-5

Christian Kassung (Hg.)

Die Unordnung der Dinge

Eine Wissens- und
Mediengeschichte des Unfalls

Dezember 2007, ca. 400 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 33,80 €,
ISBN: 978-3-89942-721-9

Hans Dieter Hellige (Hg.)

Mensch-Computer-Interface

Zur Geschichte und Zukunft
der Computerbedienung

November 2007, 360 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-564-2

Geert Lovink

<zero comments>

Elemente einer kritischen
Internetkultur

November 2007, ca. 300 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-804-9

Peter Seibert (Hg.)

Samuel Beckett und die Medien

Neue Perspektiven auf
einen Medienkünstler des
20. Jahrhunderts

November 2007, ca. 210 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-843-8

Kati Röttger,

Alexander Jacob (Hg.)

Theater und Bild

Inszenierungen des Sehens

November 2007, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-706-6

Gunnar Schmidt

Ästhetik des Fadens

Zur Medialisierung eines
Materials in der Avant-
gardekunst

Oktober 2007, 156 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 14,80 €,
ISBN: 978-3-89942-800-1

Torben Fischer,

Matthias N. Lorenz (Hg.)

Lexikon der »Vergangen- heitsbewältigung« in Deutschland

Debatten- und Diskurs-
geschichte des National-
sozialismus nach 1945

Oktober 2007, 392 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-773-8

Lutz Hieber,

Dominik Schrage (Hg.)

Technische Reproduzier- barkeit

Zur Kulturosoziologie
massenmedialer
Vervielfältigung

Oktober 2007, 200 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 20,80 €,
ISBN: 978-3-89942-714-1

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

Laura Bieger

Ästhetik der Immersion

Raum-Erleben zwischen Welt
und Bild. Las Vegas,
Washington und die White City

Oktober 2007, 266 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 26,80 €,
ISBN: 978-3-89942-736-3

Thomas Ernst,
Patricia Gozalbez Cantó,
Sebastian Richter,
Nadja Sennewald,
Julia Tieke (Hg.)

SUBversionen

Zum Verhältnis von Politik und
Ästhetik in der Gegenwart

Oktober 2007, ca. 400 Seiten,
kart., ca. 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-677-9

Lars Koch (Hg.)

**Modernisierung als
Amerikanisierung?**
Entwicklungslinien der
westdeutschen Kultur
1945-1960

Oktober 2007, 266 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-615-1

Christian Bielefeldt,
Udo Dahmen,
Rolf Großmann (Hg.)

PopMusicology
Perspektiven der
Popmusikwissenschaft

Oktober 2007, ca. 220 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-603-8

Christoph Lischka,
Andrea Sick (eds.)

Machines as Agency
Artistic Perspectives

September 2007, 198 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-646-5

Marcus Krause,

Nicolas Pethes (Hg.)

**Mr. Münsterberg und
Dr. Hyde**

Zur Filmgeschichte des
Menschenexperiments

September 2007, 316 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-640-3

Immacolata Amodeo

Das Opernhafte

Eine Studie zum »gusto
melodrammatico« in Italien
und Europa

September 2007, 224 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-693-9

Stephan Günzel (Hg.)

Topologie.

Zur Raumbeschreibung in den
Kultur- und Medienwissen-
schaften

August 2007, 332 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-710-3

Kathrin Busch,

Iris Därmann (Hg.)

»**pathos**«

Konturen eines
kulturwissenschaftlichen
Grundbegriffs

August 2007, 206 Seiten,
kart., 21,80 €,
ISBN: 978-3-89942-698-4

Jürgen Hasse

Überschene Räume

Zur Kulturgeschichte und
Heterotopologie des
Parkhauses

August 2007, 220 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-775-2

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

Ramón Reichert

**Im Kino der
Humanwissenschaften**
Studien zur Medialisierung
wissenschaftlichen Wissens

August 2007, 298 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-647-2

Meike Kröncke, Kerstin Mey,
Yvonne Spielmann (Hg.)

Kultureller Umbau
Räume, Identitäten und
Re/Präsentationen

Juni 2007, 208 Seiten,
kart., 21,80 €,
ISBN: 978-3-89942-556-7

Tara Forrest

The Politics of Imagination
Benjamin, Kracauer, Kluge

August 2007, 198 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-681-6

Gunther Gebhard,
Oliver Geisler,
Steffen Schröter (Hg.)

Heimat
Konturen und Konjunkturen
eines umstrittenen Konzepts

August 2007, 202 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-711-0

Marc Ries,
Hildegard Fraueneder,
Karin Mairitsch (Hg.)

dating.21
Liebesorganisation und
Verabredungskulturen

Juli 2007, 250 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-611-3

Thomas Hecken

Theorien der Populärkultur
Dreißig Positionen von Schiller
bis zu den Cultural Studies

Juni 2007, 232 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-544-4

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

