

TILL A. HEILMANN > GEOFFREY WINTHROP-YOUNG  
> CHRISTINE PIEPIORKA > RALF ADELMANN  
> LORENZ ENGELL > ASTRID DEUBER-MANKOWSKY  
> TIMO SCHEMER-REINHARD > JULIAN HANICH  
> SILKE ROESLER-KEILHOLZ > GERTRUD KOCH

## IHRE MEDIENTHEORIE AUF EINER SEITE?

---

Die Frage berührt die Grundlagen der Medienwissenschaft. Mit welchen Medientheorien arbeiten Sie? In welchem Verhältnis stehen diese zu Ihrer medienwissenschaftlichen Praxis? Und darüber hinaus: Welche eigenen Konzepte haben Sie oder

wollen Sie entwerfen? Was sind Ihrer Meinung nach die drängendsten medienwissenschaftlichen Fragen und in welche Richtung weist das medienwissenschaftliche Denken gegenwärtig?

### Till A. Heilmann

Meinem primären Arbeitsgebiet, der Theorie und Geschichte der Digitalität, gemäß greife ich zum einen auf die Konzepte und Modelle zurück, die in der strukturalistischen Theoriebildung zur Analyse von Zeichensystemen entwickelt und durch den so genannten Poststrukturalismus ihrer Kritik und Schärfung unterzogen wurden. Zum anderen bin ich den Grundsätzen einer kulturhistorischen Medienwissenschaft verpflichtet, die von Harold A. Innis und Marshall McLuhan aufgestellt und maßgeblich von Friedrich Kittler revidiert wurden. Nun sind erstere nicht Teil von *Medientheorien* (jedenfalls nicht von solchen, die Medien als Gesamtheit kulturell konstitutiver Phänomene behandeln), und letztere fügen sich nicht einfach zu einer *Theorie* der Medien (wenigstens nicht in dem Sinne, in dem z. B. das Werk Niklas Luhmanns ein geschlossenes Gedankengebäude bildet).

Dieser zweifache Mangel bedeutet für meine wissenschaftliche Praxis eine andauernde Irritation. Einerseits muss sich stets neu weisen, ob die überkommenen (post-)strukturalen Begriffe und Methoden für ihnen fremde Anwendungsgebiete und Zwecke taugen. Andererseits fehlen mitunter facheigene Kategorien, um den Gegenstand in seiner historischen wie systematischen Tiefe und Breite zu vermessen, ihn ins Gesamtgefüge der Medien einzuordnen und die eigenen Analysen mit anderen Arbeiten in Beziehung zu setzen. Man

kann aber auch sagen: Der Diskussionsstand in der Medienwissenschaft lädt dazu ein, die disziplinären Leerstellen mit eigener begrifflicher Anstrengung und theoretischen Entwürfen zu schließen. Die Skepsis mancher Kolleginnen und Kollegen, was die Möglichkeit (oder Notwendigkeit) eines universellen Medienbegriffs bzw. einer generellen Medientheorie betrifft, teile ich nicht.

Mir geht es zunächst vor allem darum, ein zentrales Konzept unseres Faches überzeugender zu begründen, nämlich das des Digitalen, genauer: der *Digitalität*, des Grundzugs aller digitalen Erscheinungen. Die unser Bewusstsein heute bestimmende, aus der mathematischen Informationstheorie herkommende Auffassung des Digitalen ist offenkundig <richtig>, wie ihre maschinellen Implementierungen ständig und ebenso beiläufig wie spektakulär zeigen. Für einen medienwissenschaftlichen und d. h. auch einen kulturhistorisch tieferen Blick scheint mir eine vom technologischen *state of the art* gegebene Perspektive auf Digitalität aber zu eng, weil auf Probleme nur der Kodierung von Information und ingenieurstechnische Lösungen der Signalverarbeitung reduziert.

Ich bemühe mich daher um ein Verständnis von Digitalität, das die Genese und epochale Geltung der modernen elektronischen Digitaltechnik anerkennt, umfangslogisch aber über diese hinausgeht. Digitalität ist, so meine These, kein Modus der Darstellung von Information, sondern eine Modalität humaner Existenz, eine *conditio sine qua non* menschlicher Kultur seit ihren Anfängen. Sie ist der Name für das Schema der originären Technizität des Menschen, die ihren ersten Ausdruck in den Artikulationen von Mund und Hand, den symbolischen wie manuellen Operationsketten von Sprache und Werkzeuggebrauch, findet. So gesehen ist <digital> weniger als Komplement zu <analog> zu verstehen denn als eigene Kategorie zur Charakterisierung der prinzipiell technischen Verfasstheit des Menschen. Und die Geschichte der Digitalmedien ist zu erzählen als die Geschichte der vielgestaltigen, nicht determinierten Transformationen dieser Verfasstheit in je neue Verkörperungen und Verhältnisse.

Nur eine solche Grundlegung wird die Sonderstellung der neuesten digitalen, computerbasierten Medien erklären helfen. Es gilt, was Grace Hopper, die «First Lady der Software», 1983 angemerkt hatte: Wir leben noch in der Modell T-Phase des Computerzeitalters – und, so ist aus medienwissenschaftlicher Sicht zu ergänzen, wir haben erst begonnen, Computer und ihre Auswirkungen wirklich zu verstehen. Denn das, so denke ich, ist die vordringliche Frage der Medienwissenschaft heute: die nach der informatischen Objektivierung unserer Umgebungen und Körper durch Kommunikations-, Bio- und Nanotechnologien, welche ohne Computer ja alle nicht zu haben sind. Und darum befällt mich angesichts einiger neuerer theoretischer Strömungen auch ein gewisses Unbehagen. Wo die Welt, wie in manchen <objektorientierten Ontologien>, als Zusammenhang dinghafter Entitäten, das Sein als Netzwerk von <Objekt>-Relationen aufgefasst wird, da riskiert das Denken, zur Ideologie

der kapitalistischen Produktionsweise und ihres Warenfetischs zu werden. Die Aufgabe, vor die wir uns gestellt sehen, ist daher, wie Alex Galloway im Anschluss an Catherine Malabou unlängst formuliert hat, dafür Sorge zu tragen, dass unser Bewusstsein der Welt nicht schlicht und einfach mit dem Geist des

### > **Geoffrey Winthrop-Young**

Zur Person (die als Blickwinkelverengungsfaktor eine maßgebliche Rolle spielt): Ich bin weder Medientheoretiker noch Medienwissenschaftler.

Ich weiß nicht, worin der genaue Un-

terschied zwischen diesen Bezeichnungen besteht; ich weiß nur, dass viele auf ihm bestehen. Weder verfüge ich über eine salonfähige Medientheorie, noch ist mir je eine Definition von *Medium* oder *Medien* geglückt, die sich abzdrukken lohnt. Ich betreibe *German studies* – in halbwilhelminischen Köpfen, in denen statt 2013 noch immer 1913 herrscht, firmiert das als «Auslandsgermanistik», was sich anhört wie ein philologischer Kolonialwarenhandel. Als Angestellter einer intellektuellen Import- und Vergleichsbranche arbeite ich als Mischung aus Zollinspektor und Diskursverkäufer in Sachen *German Media Theory*<sup>TM</sup>. Konzeptuelle Erörterungen fallen weniger ins Gewicht als strategisch-forensische Sachverhalte: Anschlussfähigkeit, latente oder manifeste Korrespondenzen, fehlgeleitete Sendungen, die Herkunft verdächtiger Schmuggelware. Die Frage lautet nicht: Was ist oder macht die deutsche Medientheorie? Sondern: Was macht sie interessant? Und zwar nicht in deutschsprachigen Ländern, sondern in der Fremde (mhd. *in ellenden*).

Zur Sache: Wer im deutschen Kontext nach medienwissenschaftlichen Theorien und Begriffen fragt, kommt schwer an Friedrich Kittler vorbei. Folgen muss man ihm keineswegs, ignorieren kann man ihn kaum. Die zuständigen Archäologen mögen ergründen, ob es bereits vor ihm in Deutschland Medienwissenschaften gab; unzweifelhaft scheint mir, dass mit dem Kittler-Effekt der Medienbegriff auf eine Weise zur Disposition gestellt wurde, die eine Kette aus Stabilisierungen und Dekonstruktionen nach sich zog, welche sich unter Zuhilfenahme Trotzis und Nestroys als permanentes medienwissenschaftliches «Revolutionerl» beschreiben lässt. Für Beobachter im anglophonen Raum war das Schauspiel nicht zuletzt deshalb so interessant, weil man hier die spektakuläre Breitwandversion eines Films erleben durfte, der bei Innis und McLuhan ein eher unterbelichtetes Schmalspurformat hatte. Im Prinzip entzündete sich das Theoriedrama an dem heiklen Versuch, einen techno- oder informationsmaterialistischen Medienbegriff, der Medien mit strengem Blick auf ihre spezifischen technischen Charakteristiken und Diskurseinwirkungen zu bestimmen versuchte, zugleich als polemisch flexiblen Kampfbegriff

digitalisierten Kapitalismus zusammenfällt. Medientheoretisch gewendet lautet die Frage, deren Klärung mich umtreibt, also: *Was müssen wir tun, damit unser Denken von Digitalität nicht mit dem Funktionieren der modernen Digitaltechnik zusammenfällt?*

>

einzusetzen, der Medien immer wieder als das entlarvte, was andere nicht wahrzunehmen vermochten. In dieser Phase indizierte «Medienwissenschaft» sowohl neue disziplinäre Objekte als auch einen Perspektivwechsel unter Beibehaltung alter Objekte. Erstens stehen Medien im eigenen Lichtkegel; zweitens konstituieren sie den eigenen Lichtstrahl; drittens sind sie der blinde Fleck der anderen. Das ist eine konzeptuelle Zwangsehe (Amerikaner reden anschaulich von einer *shotgun marriage*), die dazu verdammt war, auf stimulierende Weise zu scheitern und die klüger gewordenen Partner ihren jeweiligen Bestimmungen zu überlassen. Da war einerseits der Versuch, den Kampfbegriff philosophisch zu läutern, ohne seine reizvolle Mehrzweck-Ubiquität einzubüßen. Mit Hilfe der nötigen Abstraktion wurde von Medien auf Medialität umgestellt, also auf ein Konzept, das weiterhin Disziplingrenzen unterläuft und in Frage stellt. Andererseits kam es zum komplementären Versuch, den allzu artefaktuellen Medienbegriff selbst zu unterlaufen, indem man Medien in präontologische Operationsketten auflöste, aus denen Begriffe wie Mensch und Medien allererst generiert werden konnten. Letztere Variante – und zumindest hier gleicht Kittler seinem verehrten Hegel – zerfällt in zwei Lager: die vornehmlich in Weimar beheimateten kulturtechnisch ausgerichteten Linkskittlerianer und die eher in Berlin ansässigen medienarchäologisch orientierten Rechtskittlerianer. So wie im Nibelungenlied die volle Tragweite mittelalterlicher Leitbegriffe wie *triuwe* erst im Massaker am Hunnenhof zutage tritt, so erscheinen die wirklichen Dimensionen des Medienkonzepts erst dort, wo die Medienwissenschaft sich anschickt, ihren eigenen Leitbegriff zu dekonstruieren.

Doch am interessantesten für auswärtige Beobachter sind neuerdings gerade die medientheoretisch affizierten Bereiche, mit denen Hardwaretheoretiker lange Zeit wenig anfangen konnte: Biologie und Anthropologie. Ein kennzeichnendes Indiz – eines, das manchen deutschen Kollegen die Runzeln auf die Stirn treibt – ist das anglophone Interesse an Peter Sloterdijk, zumal an den medialen und anthropologischen Implikationen seiner Sphärologie, weil sich hier offensichtliche Parallelen zu vieldiskutierten immunologischen Fragestellungen und der Diskussion um die Erweiterung der neuen Medien zu *enabling environments* aufdrängen. Gleiches gilt für die Zurkenntnisnahme kulturtechnischer Ansätze. Hier wird von einer eher technischen Seite aus auf ein Problem zugearbeitet, das in den amerikanischen *Posthumanities* von einer eher ethisch-dekonstruktiv bestimmten Seite her anvisiert wird. (In diesem Kontext kommt es übrigens auch zu einer feinsinnigen Rezeption Luhmanns, der quasi als kühle deutsche Anstandsdame importiert wird, um gewissen französischen Denkextravaganzen auf die Finger zu klopfen.) Auf das prekäre Verhältnis zwischen den amerikanischen *Posthumanities* (einschließlich der *Critical Animal Studies*) und der deutschen, medientheoretisch vorgerüsteten Kulturtechniktheorie trifft indes zu, was Wilhelm Busch über das Verhältnis zwischen Arthur Schopenhauer und dem Christentum gesagt hat: Sie wohnen Wand an Wand,

bloß hat die Wand keine Tür. Solche Türen gilt es zu öffnen. Doch Türen und Türwächter sind ambivalente Gebilde: Sie können Verbindungen herstellen

und Austausch ermöglichen, gleichzeitig verengen sie den Blickwinkel und beschränken den Umfang dessen, was über die Schwelle kommt.

### > Christine Piepiorka

Wie einer meiner «Vor-Schreiber» möchte ich mich zuerst zu meiner Person äußern, da dies meine Blick-

winkel auf «die Medien» bestimmt: Ursprünglich – vor meinem Dasein als Medienwissenschaftlerin – war ich Medienökonomin und bin es noch. Zumindest teils, denn nach meiner praktischen Arbeit in Medienunternehmen wurde ich durch ein weiteres Studium zur Theoretikerin – zur ökonomisch denkenden Medienwissenschaftlerin. Dem einen oder anderen mag dies als Paradox erscheinen, doch dies bedeutet für mich und für meine Medientheorie Folgendes: Ich betreibe Medienwissenschaft, insbesondere Fernsehwissenschaft, aber immer mit dem Seitenblick auf die Medienschaffenden und die Bedingungen der Fernsehproduktion. Denn hier sehe ich ein interdependentes Verhältnis zwischen Gegenständen der Medienwissenschaft und der Medienproduktion. Insbesondere sehe ich diese Korrelation in der Produktion von Fernsehserien: Die Bedingungen der Produktion beeinflussen Narrationsstrukturen, die plakativ die Möglichkeiten der Produktion ausstellen – während Narrationen auch neue Produktionsweisen fordern können. Diese neuen Weisen wurden durch Digitalität und damit Transmedialität evident. Transmedialität beschreibt nicht nur die Distribution von Fernsehserien-Inhalten über multiple mediale Plattformen, sondern die Fragmentierung, Expansion und Dispersion narrativer Inhalte. Fernsehserieninhalte werden also nicht nur multimedial distribuiert, sondern narrativ erweitert in den unterschiedlichen Medien – so zum Beispiel narrationserweiternde Webisodes im Internet, fiktive Internetseiten von Unternehmen der Fernsehserie, Blogs von fiktiven Serienprotagonisten. Dies veranlasst mich zum Konzept einer durch Transmedialität evozierten räumlichen Serialität, an dem ich momentan mit meiner Kollegin Daniela Olek arbeite und das ich nun kurz beschreiben möchte.

Unabhängig vom Medium werden Narrationen *prima facie* als Abfolge verbundener Ereignisse verstanden, die von einem Handelnden ausgelöst oder erfahren werden. Die Dominanz der Zeit, die eine derartige Definition impliziert, ist zurückzuführen auf narrative Ereignisfolgen als Schlüsselement. Hiervon ausgehend ist dem Konzept und Begriff der Serialität im Fernsehen eine Dominanz von Zeitlichkeit immanent. Zum einen sind die Sendungen beziehungsweise Formate in ihrer inneren Struktur seriell, da sie immer nach dem gleichen Schema gestaltet sind. Infolgedessen folgt auch das Format der Fernsehserie dem ästhetischen Imperativ der »Wiederholung des Immergleichen« (Eco, 2002), insofern eine Iteration konstanter narrativer Schemata vorliegt (z.B. Charaktere, Handlungsbögen), die immer wieder neuartige

Episoden hervorbringen. Zum anderen ist auch das Programm seriell, insofern die gleichen Sendeformate und Sendungen auf den gleichen Programmplätzen wiederkehren. So wird in vielen populären Erzählungen der Raum der Zeit untergeordnet, obwohl Raum und Zeit innerhalb der Narration in einem interdependenten Verhältnis stehen. Begründen lässt sich diese Überlagerung unter anderem mit der Medienspezifik analoger Medien, die eine dominant sequentielle Präsentation unterstützen. Die Emergenz des epischen Erzählens in Fernsehserien in Verbindung mit Transmedialität jedoch bricht mit den Prinzipien der Aneinanderreihung und Wiederholung. Die Proliferation von Serieninhalten in differente Medien und damit Orte führt zu einer räumlich verteilten, teils zeitgleichen Narration. Denn diese multiplen Orte können als Ausdruck räumlicher Dominanz verstanden werden. Da diese nicht mehr exklusiv einer zeitlichen Abfolge entsprechen, sondern örtlich und damit räumlich verteilt sind, wird die inhärente Zeitlichkeit der Serie, damit die Dominanz der Zeit und im Grunde gar die Serialität *per se* in Frage gestellt.

In diesem Konzept geht es also darum, die räumliche Dimension der Raum-Zeit-Interdependenz transmedial konstruierter Serien zu fokussieren und Narration sowie Serialität im Raumdiskurs zu verankern, um damit die Validität bestehender Fernsehserien-Konzeptionen zu prüfen und letztlich das Konzept von Serialität um die Kategorie des Raumes zu erweitern. Im Endeffekt fragt dieses Konzept also nicht nur nach den unendlichen Weiten des räumlichen Erzählens, sondern auch nach dem Agieren eines Zuschauers fernab konventionell gedachter Rezeptionsformen – in räumlicher Weise. Diese Neuperspektivierung eines wissenschaftlichen Konzeptes wie der Serialität, bei der die bisher genuin temporale Konzeptualisierung in Einklang gebracht werden soll mit raumtheoretischen und soziologischen Ansätzen, profitiert zugleich von medienökonomischen Ansätzen. Die Möglichkeiten der Transmedialität, also der Medienproduktion, evozieren neue Narrationsstrukturen und provozieren umgekehrt die Suche nach neuen Produktionsweisen. Der Gegenstand Fernsehserie kann also der medienwissenschaftlichen Analyse unterzogen werden, aber seine Ausformungen können erst durch die Ergänzung medienökonomischer Sichtweisen vollständig erklärt werden: die transmedialen Narrationsstrukturen und

damit die Verräumlichung von Serialität werden nicht nur um ihrer selbst willen so gewählt, sondern stehen immer auch im Verhältnis zu den Möglichkeiten der Produktion und ihrer medienökonomischen Profitabilität.

## ➤ Ralf Adelman

Beim Erhalt dieses Kettenbriefes frage ich mich, seit wann gibt es Kettenbriefe? Ist dies überhaupt ein Kettenbrief? Haben Kettenbriefe nicht immer denselben Inhalt, der an viele

neue Adressaten verschickt werden muss? Wie hat sich der Kettenbrief im Übergang von Post zum Internet verändert? Welche medialen Formen des Kettenbriefs lassen sich feststellen? Welche Einflüsse hat der Kettenbrief auf

➤

Kultur oder Gesellschaft und *vice versa*? Wie werden Kettenbriefe genutzt? Wie wird der Kettenbrief zum Inhalt anderer Medien? Wie wirkt sich die Form des Kettenbriefes auf meine Ausführungen zu den an mich gerichteten Fragen aus?

Ist es nicht eher ein Fragebogen, der mir zugeschickt wird? Ein Fragebogen, der im Unterschied zum Kettenbrief nicht denselben Inhalt verbreitet. Dessen Weiterverbreitung nicht mit einer Drohung bei Nichtbeachtung versehen ist. Schaut man in angrenzende Wissenschaftsfelder – wie beispielsweise die Kommunikationswissenschaft – können methodische Vorgaben dazu führen, dass die Antworten auf Fragebögen häufig vorhersehbar sind. In Abgrenzung dazu hat Medientheorie die Aufgabe, immer wieder neue Fragebögen zu entwerfen, deren Lösungswege und Antworten nicht bekannt sein müssen. Diese Aufgabe wird umso wichtiger, weil durch die wissenschaftsgeschichtliche und institutionelle Etablierung der Medienwissenschaft die Aktivitäten zur Verwaltung der schon gegebenen Antworten zunehmen. Der ursprüngliche Kettenbrief stellt Fragen, die ich nicht beantworten kann; die bisher gegebenen Antworten weisen in Richtungen, in die ich nicht gehen möchte. Trotzdem möchte ich versuchen, nicht nur neue Fragebögen zu entwerfen, sondern gleichfalls mögliche Antwortrichtungen zu weisen.

Wahrscheinlich bin ich nicht der Einzige, der erst einmal das Medium in dem verschickten Kettenbrief sucht. Diese Suche fasst in aller Kürze den Zweck der Medientheorie zusammen. Aus den Gegenständen, den Phänomenen oder den Praxen ergeben sich Fragen für die Medientheorie und die Medientheorie stellt Fragen an Gegenstände, Phänomene und Praxen. Es geht dabei um Mediendefinitionen oder Abgrenzungen zu anderen Medien, um Wirksamkeiten oder Widerständigkeiten, um Theorien über alles oder um kleinteilige Analysen, um Geschichte oder Geschichten. Die Leerstelle des Mediums oder der Medialität ist dabei Element und Streitpunkt der Medientheorie.

In den vorherigen Antworten auf den Kettenbrief werden zuerst Beobachterpositionen offengelegt: zum Beispiel die Selbstbeobachtung des eigenen Standpunkts in der Medienwissenschaft oder die Beobachtung der Medientheorie aus der Perspektive anderer Wissenschaften und Wissenschaftskulturen. Winthrop-Young stellt hierzu die entscheidende Frage: «Was macht sie [die Medientheorie, R.A.] interessant?» Sollen wir die Medientheorie einstellen, wenn sie für andere nicht mehr interessant ist? Oder könnte es intrinsische Gründe für medientheoretische Überlegungen geben? Letztlich ist das Interesse an der Erkenntnis über Medien eine praktische und intellektuelle Übung. Einen ersten Hinweis auf einen intrinsischen Grund könnten implizite Medientheorien des Gebrauchs geben. Wir nutzen, erfahren, erleiden und erleben Medien auf eine Art und Weise, die bei genauerer Betrachtung bestimmten Vorannahmen folgt: Ein bestimmtes Smartphone macht mich produktiver ... Diese Fernsehsendung fasziniert mich ... Das Radio läuft den ganzen Tag ... Meine Videos sind auf all meinen Geräten jederzeit verfügbar ... usw. Die impliziten Medientheorien schreiben sich bewusst oder unbewusst durch



unser Verhalten und unseren Gebrauch. Aber sie können nur durch medientheoretische Reflexion und durch eine nachträglich eingenommene Beobachterposition sichtbar gemacht werden. Dies ist einer der Gründe, der Medientheorie «interessant» macht. Ein anderer intrinsischer Grund findet sich in den impliziten Medienphänomenen von Medientheorien. Aus einer bestimmten theoretischen Perspektive entwickeln sich Gegenstandsfelder wie «Digitalität» und «Transmedialität» (siehe die Kettenbriefe von Heilmann und Piepiorka). Sie entstehen in der medientheoretischen Reflexion, in der Auseinandersetzung von Konzepten und Ideen, die um Medium und Medialität kreisen. Sie entstehen im Jetzt; Medientheorie zehrt vom Gegenwartsdruck. Beide aufgeführten intrinsischen Gründe können hier nur idealtypisch angedeutet werden und schließen sich gegenseitig keinesfalls aus.

Mein eigener Ansatz ist in der Tendenz phänomenbezogen, heterogen und relativistisch. Damit kann ich auch kein Folgender einer Richtung in der Medientheorie sein. Vor diesem Hintergrund wünsche ich mir auch für die Zukunft die entdifferenzierenden Impulse und den universalgelehrten Charakter der Medientheorie, die den Austausch mit vielen Kultur- und Sozialwissenschaften ermöglichen. Das Spezialistentum organisiert sich unter den Bedingungen der aktuellen Wissenschaftslandschaft schon selbst. Ganz im Sinne des Schlussappells

von Winthrop-Young möchte ich die von ihm beschriebenen Ambivalenzen von Tür und Schwelle produktiv verstehen, um möglichst viele Türen zu öffnen und Schwellen zu überschreiten – ohne das Stolpern zu vergessen.

### ► Lorenz Engell

Der Kopf, sagt Francis Picabia, ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann. Friedrich Engels hat es anders formuliert, er meint, alles, was der Mensch tue, müsse vorher

durch seinen Kopf hindurch – medienwissenschaftlich entsprechend geschult, denken wir sofort an das Denken als Schwachstromtechnik. Welche Gestalt es dabei annehme, so weiter Engels, das sei allerdings sehr von den Umständen abhängig, also erneut medial und durch Medien bedingt, durch, so wäre wohl die orthodoxe Formulierung, die Medien, die unsere Lage bestimmen. Dieser Moment des Wandels von etwas zu etwas benötigt also ein Medium, nach Picabia den Kopf bzw. dessen Rundheit oder eben nach Engels, Foucault und Kittler die Umstände, Dispositive und Lagen. Trotzdem hat dieser Moment, in dem das Denken die Richtung wechselt, in dem, wie Bergson sagen würde, etwas Schöpferisches geschieht, in dem, wie Deleuze formulieren würde, etwas anders wird, als es ist, in dem eine Denkgewohnheit sich verändert, wie Peirce es nennen würde, stets etwas Magisches. Wo nichts war, da wird auf einmal etwas, und etwas anderes vergeht, wie in einem Film von Méliès. Woher kommt dieser Wandel, wer ist als sein Akteur oder Agent anzunehmen? Dieser Moment, seine Anordnung in ganzen Serien, und die Medien seiner Bedingung sind eine medienphilosophische Herausforderung ersten Ranges, und das auf mehreren

►



Ebenen. Denn er interessiert nicht nur die Medienphilosophie bzw. die Medienwissenschaft, sondern er betrifft sie selber in ihrem Zustand als akademische Disziplin. Medienwissenschaft ist das, was Medienwissenschaftlerinnen und Medienwissenschaftler tun, und das ändert sich beständig, hoffentlich, solange die Medienwissenschaft am Leben ist. Die Serie der Briefe an die ZfM zeigt, wie verschieden das ausfallen kann. Manche der Verfasserinnen und Verfasser wollen mit dem, was sie selber tun, dennoch lieber nichts zu tun haben. Solche Selbstdifferierung ist natürlich ein starker Agent des Wandels, der Versuch, nicht mit sich übereinzustimmen; ein Grundmuster übrigens auch des Komischen, weswegen das Komische medienphilosophisch von höchster Instruktivität ist. Manch andere arbeiten in dem beneidenswerten, aber bestimmt auch belastenden Bewusstsein, das eigene Arbeitsgebiet stelle die wichtigste, wenn nicht sogar einzig relevante Aufgabe der Gegenwart und Zukunft für die Medienwissenschaft dar, die sich deshalb – neu – auf diese Aufgabe zu entwerfen habe.

Meine eigene Arbeitsweise richte ich dagegen nach Möglichkeit lieber so ein, dass sie genau nicht exemplarisch und verbindlich für andere wird, denn dann könnte ja jede und jeder machen, was ich mache. Und aus demselben Grund ist mir daran gelegen, nicht in Dauerhaft genommen zu werden für ein einziges festes, nicht mehr wandelbares Theorem. Überhaupt scheint mir, dass die Medientheorie ein zunehmend geschlossenes, scharf konturiertes Feld ist. Es gibt in der Medientheorie ein paar wenigstens derzeit doch von nahezu allen Angehörigen des wissenschaftlichen Feldes geteilte recht starke Axiome. Ein nahezu beliebiges Beispiel wäre die Annahme, dass das Medium dasjenige, was es mediatisiert, darstellt, vermittelt usw., erst mit erzeugt. Oder, anders gewendet, diejenige, dass das Schreibzeug mitarbeit an unseren Gedanken. Es gibt sogar eine bisweilen deutlich spürbare Lufthoheit bestimmter Theorieansätze und Denkschulen, Autoren etwa, die man einfach nicht oder nicht mehr kritisiert, sondern denen man folgt, und andere, die man nahezu mit Leseverbot belegt. Das halte ich für sehr bedenklich im Sinne der Rundheit des Kopfes. Als Medienphilosoph arbeite ich ohnehin am liebsten mit solchen Theorien, die mir aufzuschließen helfen, wie die Medien eigentlich selber über sich denken und nachdenken, jedes auf andere Weise. Sehr gerne und mit zunehmender Lust suche ich in jüngerer Zeit allerdings auch danach, was Medien über ganz anderes als sich selbst denken. Denn unverändert bin ich recht gut gefahren mit der Annahme, dass Medienphilosophie nicht auf die Philosophen oder Medientheoretiker wartet, um stattzufinden. Sie hat ihren Ort in dem, was die Medien tun. Natürlich weiß auch ich nicht, was ein Medium eigentlich sei, aber das macht nichts. Ich erkenne ein Medium, wenn ich ihm begegne. Heuristisch habe ich das Problem ohnehin nur selten, denn meist arbeite ich mit, zu und an den Medien Film und Fernsehen (das ja wunderbarerweise in seiner Eckigkeit ebenfalls rund ist). Alle Erosions- und Wandlungstendenzen des Medienbegriffs lassen sich an ihrer Praktik wunderbar studieren. Außerdem haben wir in den neunziger Jahren spätestens gelernt, einfach alles zum Medium zu erklären, um dann Probleme

daran freizulegen, die nur wir als Medienwissenschaftlerinnen und Medienwissenschaftler bearbeiten können. Das ist heute, so finde ich jedenfalls, nicht mehr wirklich dringend notwendig. Heute sind philosophische Probleme in meinem Fokus, die höchst allgemeiner Art sein können, Fragen nach Kausalität und Intentionalität zum Beispiel, ontologische und anthropologische Fragen.

## > Astrid

### Deuber-Mankowsky

Schon im zweiten Satz deckt Ralf Adelman auf, dass dieser Kettenbrief kein «echter» Kettenbrief sei. «Haben», so fragt er, «Kettenbriefe nicht immer denselben Inhalt, der an viele

Zu ihnen und ihrer Diskussion leisten Medien immense Beiträge, aber um sie fruchtbar zu machen, müssen sie philosophisch lesbar werden, und genau dazu benötigt man Theorien, die, wenn man sie nicht findet, eben notfalls selber schreiben muss.

>

neue Adressaten verschickt werden muss?» Ja! – und als in höchstem Maße selbstreferentielle Übertragungsmedien können Kettenbriefe darüber hinaus zum Zusammenbruch ganzer Kommunikationssysteme führen. Diese Vorstellung steht zumindest hinter den als «Hoax», als Witz oder Täuschung bekannten Kettenbriefen, die in den ersten Jahren des Internet über E-Mail verschickt wurden und etwa vor E-Mails warnten, bei deren Öffnen die Festplatte gelöscht werde. Sie wurden, wie es beim *Good-Times*-Hoax der Fall war, millionenfach weitergeleitet.

Aus polemischer *German-Media-Theory*-Perspektive könnte der Hoax, um an Geoffrey Winthrop-Youngs Darstellung dieser Theorie anzuknüpfen, als Computervirus beschrieben werden, der sich durch *Social Engineering* fortpflanzt und die so genannten Userinnen und User ihrerseits zur medialen Reproduktion (miss-)braucht. Ganz anders aus dem medienphilosophischen Blick von Lorenz Engell: als medial induzierte «Selbstdifferenzierung» erscheint der E-Mail-Kettenbrief hier als Beleg dafür, dass Medien nicht nur denken, sondern auch komisch sein und Denkgewohnheiten in positiver Weise verändern können.

In beiden Fällen aber wissen die Medien zunächst mehr als die Nutzerinnen und Nutzer. Und in beiden Fällen ist es die Medientheorie, die dazu verhilft, dieses Wissen zu formulieren und die Nutzerinnen und Nutzer über sich und ihre Medien aufzuklären. Wenn aber der Medientheorie diese aufklärerische Vermittlerfunktion zukommt, ist sie dann nicht *per definitionem* und in beiden Fällen dem Credo verpflichtet, das Till Heilmann von ihr einfordert? Wir sollten, wie er mit Catherine Malabou und Alex Galloway formuliert, dafür sorgen, dass «unser Bewusstsein der Welt nicht schlicht und einfach mit dem Geist des digitalisierten Kapitalismus zusammenfällt».

Auch ich stimme Till Heilmann zu, würde aber den Begriff des «Bewusstseins der Welt» etwas bescheidener durch jenen der «medientheoretischen Beschreibung der Welt» ersetzen. Ich würde zudem anstatt von einem Kettenbrief von einem Spiel sprechen, das wir spielen, in dem unser Gegenstand – die Medien in ihrer ganzen Unterschiedlichkeit – von Hand zu Hand wandert und das Spiel

durch diese mäandernde Bewegung hinter unserem Rücken am Laufen hält – wie das Ringlein in dem Kinderspiel «Ringlein, du musst wandern». Ich möchte parallel dazu das Gewicht von der Theorie auf die Methoden verlagern in dem Sinn, in dem etwa Foucault vom ersten Band seiner Geschichte der Sexualität als einem Spiel im Sinne eines Versuchs und eines experimentierenden Verfahrens gesprochen hat. Denn tatsächlich sind es die Methoden (und die Theorien, insofern sie als Methoden verstanden werden), mit welchen wir die Gegenstände – in unserem Fall die Begriffe und Beschreibungen der Medien – erzeugen. Wie erhellend es ist, auf den Zusammenhang von Medium und Methode zu achten, lässt sich etwa in den frühen Schriften von Luce Irigaray nachlesen. Irigaray hat schon vor 40 Jahren gezeigt, dass der Begriff des Mediums, sei es die Höhle, der Spiegel, die Schrift, die Stimme, die Materie oder die Medialität als Materialität philosophiehistorisch und intrinsisch verknüpft ist mit dem Denken des Geschlechts. Die Überwindung des Hylemorphismus ist nicht zu haben ohne Überwindung des Phallogozentrismus. Ich möchte also dazu aufrufen: Lasst uns so wenig medienvergessen wie geschlechtsvergessen sein!

Dieser Aufruf scheint mir angesichts der aktuellen medienphilosophischen Wende zu Affekt- und Emotionstheorien, zu Ökologie, zu neuen Materialismen, Ontologien und spekulativen Philosophien in neuer Weise dringlich zu sein. Kennzeichnend für diese Wende ist, dass «der Mensch» nun nicht mehr primär als kommunizierendes und symbolisierendes und auch nicht als arbeitendes, sondern als *lebendes, empfindendes und affektives* Wesen in den Blick gerät und die Kritik an der Bewusstseinsphilosophie aus der Perspektive theoretischer Ansätze geübt wird, die sich an Rhythmus, Bewegung, Intensitäten, Partizipationen und Possessionen, an der Vorstellung einer lebendigen Materialität und an den Naturwissenschaften orientieren. «Der Mensch» ist mit dem Aufstieg der Lebenswissenschaften zu den Leitwissenschaften des 21. Jahrhunderts nicht verschwunden, sondern mehr denn je zum Gegenstand der Wissenschaften und mehr denn je auch das Produkt ihrer Techniken geworden: und zwar als vielfach gespaltenes Lebens- und Überlebenswesen. Gerade in dieser Situation, in der Neovitalismus, Wissenschaftsglaube und der Glaube an die Selbstheilungskräfte von komplexen Systemen sich gegenseitig stützen, ist eine medienanthropologische Besinnung auf die gegenseitige relationale Bestimmtheit von

medialer Bedingung und Wissen vom Menschen umso wichtiger. VIELVERSprechend scheint mit hier neben der Erinnerung an die Historizität des Wissens die Koalition mit neueren Ansätzen der Critical Queer Theory.

### > Timo Schemer-Reinhard

Es wurde eingewendet, dass es sich hier eigentlich gar nicht um einen Kettenbrief handele, und es wurden – mal explizit, mal eher beiläufig – verschiedene andere Kennzeichnungen vorgeschlagen: Fragebogen (Ralf Adelman), Serie (Lorenz Engell), Spiel (Astrid Deuber-Mankowsky).

>

Obwohl diese Kennzeichnungen sehr unterschiedlich ausfallen, sind sie meines Erachtens auf erhellende Weise alle zutreffend, und zwar nicht nur in dem («schwachen») Sinne, dass ja an allen auf die eine oder andere Weise «was dran» sei, sondern vielmehr dergestalt, dass sie jeweils (an «ihrer Stelle») schlüssige Effekte eines sukzessiven medialen Formenwandels sind.

Till A. Heilmann hat als erster Autor in der Kette kaum eine andere Wahl, als sich recht buchstabengetreu an die Beantwortung der Eingangsfragen zu machen, es existiert ja sonst nichts, worauf er reagieren könnte. So entsteht ein kurzer, prägnanter und wunschgemäß individuell perspektivierter wissenschaftlicher Artikel zum Thema Medientheorie. In den nächsten beiden Beiträgen scheinen dann schon erste zarte Ansätze von Reaktion auf die Vorgänger auf, einmal in Form von Abgrenzung (Geoffrey Winthrop-Young), einmal in Form von formal-methodischem Anschluss (Christine Piepiorka: «Wie einer meiner <Vor-Schreiber> ...»). Als Nummer vier in der Reihe thematisiert Ralf Adelman dann als erster explizit die Form des Kettenbriefes – er ist ja auch der erste, der überhaupt etwas vor sich hat, an das man die Frage «Kette oder nicht?» überhaupt sinnvoll richten kann. Ihm drängt sich gleich in doppelter Hinsicht die Assoziation eines Fragebogens auf. Zum einen weist für ihn die «Ursprungsfrage», mit der die Kette gestartet wurde, Eigenschaften eines Fragebogens auf, zum anderen erfährt er die bisher gegebenen Antworten als potentielle Fragen an ihn. Interessanterweise gelingt es ihm aber auch ohne größeren rhetorischen Aufwand, sich diesem Fragebogen ein wenig zu «widersetzen» («kann ich nicht», «möchte ich nicht»); offenbar ist der Fragebogencharakter doch von nicht allzu ausgeprägter Prägnanz. Im weiteren Verlauf reagiert er dann aber doch auf die Vorgänger, allerdings indem er auf die Metaebene wechselt und unterschiedliche Beobachterpositionen identifiziert. Zum einen beantwortet er auf diese Weise doch noch die Ausgangsfrage(n), zum anderen aber beugt er damit gewissermaßen auch das ihm vorgelegte Format und transformiert es dadurch. Wer auch immer jetzt nach ihm kommt, der hat es unausgesprochen gleich mit drei verschiedenen Aufgaben zu tun: Er soll Ausgangsfragen beantworten, er muss sich irgendwie zu den anderen Beiträgen verhalten und sein letzter «Vor-Schreiber» (!) schreibt ihm zudem noch eine medienwissenschaftlich-selbstreflexive Haltung vor. Lorenz Engell kommt mit der Lage, in die er da medial gebracht wird, souverän klar und nimmt den Ball auf, indem er über Logiken und Dynamiken des Wandels nachdenkt. Die «Serie der Briefe an die ZfM» lässt sich in diesem Stadium bereits als serielle Anordnung des Wandels begreifen, und die Frage nach den Bedingungen dieses Wandels ist «eine medienphilosophische Herausforderung ersten Ranges». In diesem Textexperiment wandeln sich die Bedingungen solchen Wandels graduell mit jedem neuen Beitrag weiter – und zwar nicht nur dadurch, dass Inhalte weitergeführt, eingeführt oder auch mal ignoriert werden, sondern auch dergestalt, dass alleine die Tatsache der Reihung eine strukturelle Bedingung darstellt, die mit jedem weiteren Beitrag an Prägnanz gewinnt (und jetzt

von Serie sprechen lassen kann). Durch die Reihung wird es aber auch immer unmöglicher, auf alle vorhergehenden Beiträge (zzgl. der Anfangsfrage) inhaltlich einzugehen. In der Folge gehen die Autoren schrittweise dazu über, thematisch zumindest teilweise von Inhalt auf Form umzuschalten. Anders formuliert: Die Kette tendiert mit zunehmender Länge zur Selbstreflexivität. Astrid Deuber-Mankowsky sieht uns damit in ein Spiel verwickelt. Dessen Regeln sind einerseits durch stabile äußere Bedingungen vorformatiert (textuelle Linearität, Wissenschaftsduktus, wissenschaftsökonomische Notwendigkeit der Platzierung jeweils eigener Positionen ...), andererseits aber auch in erheblichem Maße durch die hier sich sukzessive wandelnde mediale Form bestimmt.

Das Kettenbriefexperiment bringt insofern anschaulich hervor, was Medienwissenschaft schon immer war: das Denken über mediale Formationen als Bedingungen von Denken, Wissen, Fühlen, Kultur. Medientheorie ist ebenso Ergebnis wie Voraussetzung solchen Denkens, und aktuelle Medientheorie ist dann solche, die sich an «aktuellen Problemen» erprobt. Aktualität entsteht im Wissenschaftsdiskurs auch und vor allem durch Wandel des disziplinären Gegenstandes. Da haben wir offenbar Glück, Stillstand droht ja nicht gerade. Die Digitalisierung beschert uns u. a. eine erstaunliche Dynamisierung durch Hybridisierung und Loslösung der Formen von den Medien. Der Gegenwart angemessene Medientheorie ist m. E. deswegen Theorie, die insbesondere Formdynamiken zu beschreiben in der Lage ist. Das kann auch (so

mache ich das) nur auf einen kleinen Ausschnitt (seltener Kettenbriefe, zur Zeit eher Interfaces) bezogen sein, das Schöne an solcher Theorie ist ja dann ihre Anschlussfähigkeit an andere Bereiche.

### > Julian Hanich

Sollte mich je eine Medienwissenschaftlerin fragen, was meine persönliche Medientheorie sei (zum Beispiel für einen Kettenbrief in einer medienwissenschaftlichen Zeitschrift), dann würde ich zunächst antworten: Nicht alles sollte Gegenstand der Medientheorie sein. Oder zugespitzt: Nicht alles ist ein Medium! Mit dieser Antwort wäre immerhin minimalstpolemisch die Überzeugung angedeutet, dass sich dies in der deutschsprachigen Medienwissenschaft gegenwärtig anders darstellen könnte. In der ihm eigenen Klarheit hat Lambert Wiesing diesen Umstand kürzlich auf den Punkt gebracht: «Media theories analyze their own <home-made media,> for the phenomena analyzed as media have been identified as such only by the respective theories. We are dealing with media theories of things that without these theories would not be media ...»

>

Sollte die Medienwissenschaftlerin jener medienwissenschaftlichen Zeitschrift insistieren und weiter wissen wollen, *was* denn nun meine persönliche Medientheorie sei, dann bliebe mir derart in die Ecke getrieben nur die Ausflucht über den Begriff der «shotgun marriage», den Geoffrey Winthrop-Young in seinem Beitrag ins Spiel bringt: In gewisser Weise fühle ich mich

als Filmwissenschaftler durch institutionelle Zwänge in eine Ehe mit vielen Medienwissenschaftlern gedrängt, deren Interessen ich weder teilen kann, noch deren Interessensgebiete ich durchdringe. Vor dem Hintergrund, dass in der Medienwissenschaft so vieles – alles? – als Medium begriffen werden kann, ist dies nun weitaus weniger provokativ zu verstehen, als es zunächst klingen mag. Denn wer interessiert sich trotz des «universalgelehrten Charakters der Medientheorie» (*pace* Ralf Adelmann) für alles? Nun mag das angesichts der mondänen Weitläufigkeit breit-interessierter Medienwissenschaftler etwas schrebergärtnerisch, um nicht zu sagen: hinterwäldlerisch klingen. Aber der intensive Blick auf den Einzelgegenstand hat zumindest für einen eher kleingartenkolonial veranlagten Kopf wie mich den Vorteil, dass ich noch den Baum vor lauter Wald erkenne.

Aber, so die Medienwissenschaftlerin der medienwissenschaftlichen Zeitschrift möglicherweise weiter, was ist es denn nun, was dein Interesse weckt? Als an Filmtheorien interessierter Filmwissenschaftler – der Medienwissenschaftler vor allem deshalb ist, weil Film (auch) als Medium begriffen wird – würde ich der Medienwissenschaftlerin der medienwissenschaftlichen Zeitschrift diplomatisch antworten: Mich interessieren vor allem jene Medientheorien (vulgo: Filmtheorien), die sich die ontologischen und phänomenologischen Fragen stellen «Was ist ein Film?» und «Wie lässt sich die Filmerfahrung beschreiben?» Damit ließe sich gleichzeitig eine – wenn auch grob schematisierte – Antwort auf die Frage nach meiner «medienwissenschaftlichen Praxis» geben.

Denn einerseits stellt sich gerade die *ontologische* Suche nach dem Kern des Films in der Arbeit mit Studentinnen und Studenten als besonders brauchbar heraus, weil sich hierüber trefflich streiten lässt. Gerade die besonders normativ argumentierenden Theoretiker sind in der Seminar-Praxis aufschlussreich, da sie zu Widersprüchen herausfordern. Hier reicht das Spektrum von klassischen Theoretikern wie Béla Balázs, André Bazin und Siegfried Kracauer bis zu Zeitgenossen wie Stanley Cavell, Noël Carroll und Lev Manovich. Didaktisch noch gewinnbringender lässt sich nach meiner Erfahrung über die Frage «Was ist ein Film?» im Zusammenhang mit der Frage «Was unterscheidet den Film von Fotografie, Malerei, Theater, Literatur oder Computerspiel?» streiten. Diese Art «vergleichender Kunst- und Medienwissenschaft» kommt aber natürlich nicht ohne die Theorien dieser anderen Künste und Medien aus. Auch deshalb bin ich in der Seminarpraxis an Theorien *einzelner* Medien viel mehr interessiert als an *umfassenden* Medientheorien.

Die *phänomenologische* Frage nach der Filmerfahrung bildet andererseits den Kern des forschenden Teils meiner medienwissenschaftlichen Praxis. Dabei stehen vor allem die *affektiv-leiblichen* Filmerfahrungen des Zuschauers im Zentrum. Folglich spielen in meiner Forschung neben den genuin filmwissenschaftlichen (und von Merleau-Ponty inspirierten) Arbeiten Vivian Sobchacks vor allem Phänomenologen eine Rolle, die sich um die genaue Beschreibung

affektiver Erfahrungen an sich verdient gemacht haben. Hier sind zuallererst Hermann Schmitz und Jack Katz zu nennen, aber auch Jean-Paul Sartre, Hilge Landweer, Matthew Ratcliffe und andere. Ein besonderer Schwerpunkt liegt derzeit auf einer phänomenologischen Beschreibung der *kollektiven* Zuschauererfahrung im Kino – und mithin auf dem Umstand, dass die Anwesenheit ko-präsentierender Anderer die Filmerfahrung erheblich beeinflussen kann. Es wäre natürlich ein Zeichen bemitleidenswerter Hybris zu behaupten, dies seien «die drängendsten medienwissenschaftlichen Fragen.» Aber es sind zweifellos Fragen, die sich jemandem aufdrängen, der in der Geschichte der Filmtheorie nicht jede Antwort findet. Eine an affektiven und kollektiven Erfahrungen des Kinos interessierte Phänomenologie wäre dann wohl auch die Filmtheorie (*vulgo*: Medientheorie), für die ich einstünde.

Natürlich ist dieser Kettenbrief eine unverschämte und daher höchst willkommene Provokation der ZfM-Redaktion: Per Zufallsgenerator ausgewählte Medienwissenschaftlerinnen und Medienwissenschaftler per Paukenschlag aus ihrem Alltagsschlummer zu reißen und zu einer Selbstreflexion anzuregen – dahinter kann nur die Vermutung stecken, es wäre mal wieder Zeit,

sich Gedanken über das eigene Fach zu machen. Um einen zu Tode zitierten Klassiker der Medientheorie noch weiter zu malträtieren: *The medium is the message*. Die Botschaft ist angekommen.

### > Silke Roesler-Keilholz

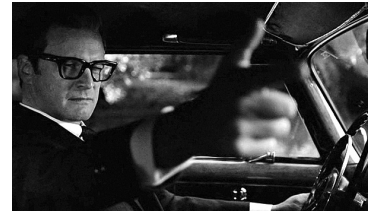
Nein, ich werde nicht – wie es in der Wikipedia-Definition des Kettenbriefes heißt – den Inhalt der anderen Briefe in mein Dokument kopieren und an weitere Empfänger versen-

>

den. Auch wurden mir weder Glücksversprechen noch Gefahren offenbart bzw. angedroht, sofern ich den Weiterversand dieses Kettenbriefes vorantreiben oder verhindern sollte. Vielmehr möchte ich nun doch noch einmal von der Form zum Inhalt zurückkehren und hier in wenigen Sätzen skizzieren, wie sie lauten – meine medientheoretischen Interessen, Begriffe und Konzepte. Anschlussfähig an meine Forschungsfragen, als Medienwissenschaftlerin und Kulturgeographin, sind dabei die beiden Bilderreihen (siehe Abb. 1 a-c und 2 a-c) entstanden.

Die montierten Stills zeigen unter anderem einen Fahrer im Innern seines Automobils. Sowohl für Tom Fords Roger in *A Single Man* (2009) als auch für den Driver in Winding Refns *Drive* (2011) ist das Auto mehr als nur ein Fortbewegungsmittel. Es ist Aufenthaltsort, zu Hause, Unglücksvehikel und Zufluchtsort in einem. In den entsprechenden Filmszenen oszilliert der Fahrer zwischen Beobachten und Beobachtetwerden. Er ist Zielobjekt und Angreifer zugleich. Die Fensterscheibe trennt und verbindet Innen- und Außenraum. Sie dient dem Fahrer als Abschottung ebenso wie sie ihn mit der Außenwelt verknüpft. Beide Male ist das Auto Überwachungsmedium und überwachtetes Objekt in einem. Während Roger nach Isolation von der Außenwelt strebt,





manövriert der Driver, den Polizeifunk abhörend, einen Fluchtwagen durch das Straßennetz einer nächtlichen Metropole. Beide Male durchqueren die PKWs Los Angeles – die Autostadt per se.

Grundsätzlich spüre ich in meinen Arbeiten der Frage nach, wie Raum medial vermittelt und generiert wird. Medien lassen eigene Stadtversionen, mediale Artefakte, immaterielle Konstrukte und Counterparts von Stadt bzw. Räumen im Allgemeinen entstehen. Diese neu hergestellten Architekturen bezeichne ich als virtuelle Topographien. Sie werden zwar von der geographisch gebauten Stadt gestützt, die Anwesenheit <real existierender> Baukörper im Bild ist jedoch keine Grundbedingung der medialen Stadtgenerierung. Die Großstadt und der Umgebungsraum werden vielmehr verkürzt in Form von Chiffren inszeniert. Auch das Auto durchmisst und generiert einen Raum, wie es auch selbst in der medialen Umschrift eine virtuelle Topographie darstellt. Es ist selbst Medium und ermöglicht die Produktion einer neuen Konstellation – es erzeugt Sinnwelten. Michel de Certeaus und Henri Lefebvres Raumtheorien sind für die Etablierung meines Konzeptes ebenso inspirierend, wie Roland Barthes' Zeichenbegriff sowie Ludwig Jägers Medien- bzw. Transkriptionsbegriff für mich zentral sind.

Aktuell sind es im Speziellen die Überwachungsräume bzw. die medialen Überwachungsmechanismen, die mediale Architekturen bzw. virtuelle Topographien im besonderen Maße hervorzubringen scheinen. Meines Erachtens muss entsprechend eine Medienkulturgeschichte der Überwachung neu geschrieben werden – ein heikles Unterfangen, das ich in meiner Habilitationsschrift in Angriff nehme. Dabei gehe ich von der Annahme aus, dass jedes Medium durch sein genuin techno-logisches Potenzial bestimmte Räumlichkeiten beziehungsweise Architekturen generiert. Entsprechend prägend ist für mich Bernhard J. Dotzlers Techno-Logie-Begriff bzw. die Ereignishaftigkeit des Mediums selbst. Unterschiedliche Medien der Überwachung – so auch das Auto und der Film – entwickeln ihre Wirkungsweise also auf Grund ihrer

**Abb. 1a-c** Roger in *A Single Man*,  
Regie: Tom Ford, USA 2009,  
Screenshots (Orig. in Farbe)

**Abb. 2a-c** Der Driver in *Drive*,  
Regie: Nicolas Winding Refn,  
USA 2011, Screenshots (Orig.  
in Farbe)

jeweils spezifischen Anordnung im Raum und auf Grund des Verhältnisses vom Individuum zum Medium. In der Lektüre und Fruchtbarmachung der theoretischen Trias Platon – Baudry – Foucault ergibt sich ein Instrumentarium zur Analyse der durch Medien evozierten Machtstrukturen. Überwachungsmedien verkörpern offenbar genau das, was Jeremy Bentham einst von seinem Panopticon sagte, als er es «ein Mittel zur Übernahme von Macht» nannte.

Entscheidend ist nun für meine Arbeiten, dass die ursprünglich von Foucault ausgerufene «panoptische Gesellschaft» angesichts techno-logischer Fortschritte immer wieder neu gedacht und reflektiert werden muss.

Entsprechend bewege ich mich mal mit, mal ohne Vehikel durch den Raum und halte Ausschau nach virtuellen Topographien und medialen Architekturen, die bereits durch diese erste

### > Gertrud Koch

*Kettenbrief:* «Alles ist schon gesagt worden, aber noch nicht von allen.» (Karl Valentin)

In der Wissenschaft: Lehrmeinung, Schulphilosophie u. ä.

Beobachtung auf ihre eigene Weise überwacht zu werden scheinen und mich selbst – durch GPS, Kameras, Mautgebühren etc. – dem Überwachtwerden aussetzen.

>

*Verkettung von Briefen:* Korrespondenz zu einer Sache.

In der Wissenschaft: Austausch von Meinungen, Paradigmen etc. in Diskussionen, auf Konferenzen, Stellungnahmen, u. ä.

*Stille Post:* Serie systematisch unvollständiger Nachrichtenübermittlung erstellt automatisch eine schwer lesbare Fiktion, die auf Deutung angewiesen ist (spielerisch).

In der Wissenschaft: Productive Misreading, spekulatives Denken, z. B. Scholems Analyse des jüdischen Kommentars, der den Urtext ersetzen und prophetisch neu entwerfen kann (von der Philologie zur Prophetie).

Alle wissen, was ein Kettenbrief ist, da ist es eine Überraschung, dass diese Schreibaktion, an der sich viele beteiligen, gleich beim Namen gerufen und ins Aus gestellt wird. Dabei ist ja der Witz am Kettenbrief, dass sich am Ende zeigt, wie er gedacht ist, nämlich als performativer Betrug, der Brief fordert mich auf, etwas zu tun, um einen Profit zu erzielen, verschweigt aber, dass es sich nicht um den Profit des Adressaten, sondern den des Absenders handelt. Sollte also der Kettenbrief nicht den Briefsendern dienlich sein, sondern seinem Absender, der die Briefe ja wieder als Heftbeiträge hoffentlich gewinnbringend abdruckt? Also ein bisschen Kettenbrief ist schon dabei – und das ist auch o.k. Man kann «Kettenbrief» auch spielerisch umformulieren und als Teilmetapher einsetzen. Im Medium der Sprache.

*Medium* – im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* taucht der Begriff noch nicht auf, zu Unrecht, denn schon ein einfaches Archivmedium wie die digitale

Primärtextsammlung *Philosophie von Platon bis Nietzsche* weist schon 374 Einträge unter dem Lemma <Medium> auf (von Plotin angefangen und bei Nietzsche aufhörend) und da fehlen x" Einträge.

In einem einseitigen Brief meine eigene Verkettung mit dem Medienbegriff offenzulegen, scheitert aber weniger an der Dichte der medienphilosophischen Begriffsgeschichte als vielmehr daran, dass ich selbst einen denkbar weiten Medienbegriff im Gepäck habe. Meine erste Medientheorie war die von Talcott Parsons, dem Begründer der soziologischen Systemtheorie. Für ihn waren Kultur, Recht, Macht, Geld Medien, über die gesellschaftliche Systeme gesteuert werden. Der zweite Medienbegriff war der technikaffine, materialistische Begriff, der dritte der Medienbegriff, wie ihn z.B. Benjamin entworfen hat, für den Medium eher das war, was seit Foucault Dispositiv genannt wird, jene Konfiguration nämlich, in der Technik, Geschichte, Kultur und sinnliche Wahrnehmung eine Episteme formen, in der wir die Welt sehen und erfahren.

In meinen eigenen Arbeiten zum Illusionsbegriff versuche ich folglich, diese verschiedenen Schichten auszufalten: Im Medium des Films wird die sinnliche Wahrnehmung des Sehens von Bewegung apparativ-technisch determiniert; wie diese Wahrnehmung erfahren wird, hängt aber auch vom Medium ihres Erscheinens ab (iPhone oder Kino etc.), es lassen sich also bereits mehrere Medien differenzieren, die im Übergang vom ästhetischen Sehen zum ästhetischen Erfahren fungieren. Und dort befinden sie sich im Raum des Imaginären, wo Sprache und Vorstellungen immaterielle Medien bleiben, die weder stimmlich als Klang noch schriftlich als Typographie etc. materialisiert werden: Innere Stimme, inneres Bild (die deterministische Reduktion auf das materiale Gehirn als Medium der Vorstellung würde noch einmal eine eigene Seite erfordern), sind gebunden an ein historisches Subjekt, das als solches niemals als reines Einzelnes gedacht werden kann, sondern nur als Latenz im Medium der Kultur (Parsons).

Mein Medienbegriff, auf einer Seite karikaturhaft zu einer Briefform verdichtet, ist also einer der dispositiven Verkettung zwischen Korrespondenz und stiller Post.

—