

SASCHA SIMONS

KRITISCHE MEDIENEREIGNISSE

Eine Theorie der politischen Zeugenschaft von Web Videos



KRITISCHE MEDIENEREIGNISSE

Eine Theorie der politischen Zeugenschaft von Web Videos

Von der Fakultät Kulturwissenschaften  
der Leuphana Universität Lüneburg  
zur Erlangung des Grades  
Doktor der Philosophie

– Dr. phil. –

genehmigte Dissertation von

SASCHA SIMONS

geboren am 3. Juni 1981 in Bad Neuenahr-Ahrweiler

Eingereicht am: 11. April 2017  
Mündliche Verteidigung (Disputation) am: 12. Oktober 2017

Erstbetreuer und Erstgutachter: PROF. DR. GÖTZ BACHMANN  
Zweitgutachter: PROF. DR. RAINER LESCHKE  
Drittgutachter: PROF. DR. JENS SCHRÖTER

Erschienen unter dem Titel:  
KRITISCHE MEDIENEREIGNISSE – EINE THEORIE DER POLITISCHEN  
ZEUGENSCHAFT VON WEB VIDEOS

Druckjahr: 2023

## DANKSAGUNG

---

Diese Arbeit hat viele Lebensjahre in Anspruch genommen. Nicht immer war ich derjenige, der daran geglaubt hat, dass mich meine Mühen auch zum Ziel führen würden. Ich bedanke mich bei allen, die mich auf dem langen Weg begleitet haben, die mir Windschatten gespendet oder einen Teil der Last übernommen haben, und ausdrücklich auch bei allen, die mich ermutigt haben, abseits ausgetretener Pfade zu laufen – auch wenn man hier nicht immer so schnell vorankommt, wie erwartet. Sackgassen habe ich in der Regel selbst gefunden, den Weg hinaus nicht ohne Hilfe. Hierfür möchte ich danken – namentlich meinen Lehrern, Gutachtern und Betreuern.

Zunächst Rainer Leschke, der seit meinem Studium meinen Blick für die architektonische Schönheit theoretischer Gebäude geweitet hat und mein Bewusstsein für die Einsicht, dass die Arbeit an und in diesen Gebäuden zwar keinen Trost spenden mag, dass ich durch sie aber eine schöpferische Disziplin und Distanz im Umgang mit der Welt gewinne. Ich möchte zweitens Jens Schröter danken, von dessen Enthusiasmus und Entschlossenheit ich mich stärker hätte anstecken lassen sollen. Und nicht zuletzt gilt mein Dank Götz Bachmann, dessen intellektuelle Unvoreingenommenheit und analytische Beobachtungsgabe ich mir hoffentlich auch zu eigen gemacht habe. Götz, ich bin dir aber auch besonders dankbar dafür, dass du mich auf den letzten Kilometern so geduldig und ausdauernd angetrieben hast.

Das gilt nicht minder für Britta Hartmann. Auch ohne Ihre Ermutigungen hätte ich diese Arbeit womöglich nie beendet. Sie ist für mich ein Vorbild, weil sie die akademische Arbeit allem Konkurrenzdruck zum Trotz als kooperative Praxis lebt und weil sie ihren Beruf als Hochschullehrerin beim Wort nimmt. Dementsprechend möchte ich mich auch bei meinen Studierenden bedanken und vor allem bei zahlreichen Kollegen, die mir geholfen haben, meine Gedanken zu schärfen oder zu verwerfen.

Mein Dank gilt ferner den Institutionen, die mich unterstützt und gefördert haben. Im Verlauf der Jahre hat diese Arbeit mit dem Siegener DFG-Sonderforschungsbereich „Medienumbrüche“, dem Gießener DFG-Graduiertenkolleg „Transnationale Medienereignisse“, dem von der VW-Stiftung geförderten Lüneburger „Digital Cultures Research Lab“ sowie der Bonner Abteilung für Medienwissenschaft verschiedene Orte durchquert. Jeder dieser Orte ist mit bestimmten Erfahrungen, Einsichten und Erkenntnissen verknüpft, die sich zu einem Text verwebt haben, und mit Menschen, von denen nicht wenige zu Freunden geworden sind.

Ohnehin haben an dieser Arbeit – bewusst oder unbewusst – auch viele Freunde mitgeschrieben, vor allem aber meine Familie. Ich möchte Helga und Blacky danken für die ungezählten Tage mit den Enkelkindern. Auf eure unermüdliche Unterstützung konnte ich mich immer verlassen – und nicht zuletzt dann, als es nach schleppenden Jahren am Ende schnell gehen musste und dem Sohnmann immer noch nicht klar war, dass weder vorm sowohl noch vor dem als auch ein Komma gesetzt wird. Falls man beim Lesen trotzdem über unorthodox oder falsch gesetzte Zeichen stolpern sollte, liegt es sicher nicht am ebenso schnellen wie gründlichen Lektorat, an dem sich auch mein Schwiegervater Bernd tatkräftig beteiligt hat.

Ich möchte mich aber nicht nur bei meinem Eltern bedanken, sondern auch bei meinen drei Töchtern – für ihre liebevollen Erinnerungen daran, dass sich das Leben außerhalb des Textes ereignet. Und die Liebe sowieso: Tatjana, dein Zutrauen, deine Geduld und dein Mit-Leid konnte ich durch mein Schreiben selten rechtfertigen. Mir blieb so häufig nichts anderes übrig, als diese Geschenke sprachlos und dankbar entgegen zu nehmen. Ich hoffe sehr, dass meine Liebe dich hin und wieder in gleicher Weise berührt.

*»Great minds discuss ideas.  
Average minds discuss events.  
Small minds discuss people.«*

— Eleanor Roosevelt



## INHALTSVERZEICHNIS

---

I	WEB VIDEOS / ZEUGEN / EREIGNISSE	1
1	»ICH BIN NEDA«	3
2	ZUR EINFÜHRUNG	9
2.1	Konzeptioneller Rahmen	9
2.2	Zum Aufbau der Arbeit	12
3	ANNÄHERUNGEN AN WEB VIDEOS	17
3.1	Annäherungen an ein junges Medium	17
3.2	Annäherungen an ein politisches Medium	23
II	HISTORISCHE UND POLITISCHE REFERENZEN	37
4	ZWISCHENSPIELE DES AUDIOVISUELLEN DISKURSES	39
4.1	Zum kinematographischen Dispositiv	41
4.2	Flow ohne Ende?	46
4.3	Nach dem Ende der Geschichte von Kino und TV	59
5	VIDEO – AN DER SCHWELLE ZUM DIGITALEN	65
5.1	Das Fernsehen im Zeitalter seiner magnetischen Reproduzierbarkeit	66
5.2	Elektronische Transformationen	69
5.3	Repräsentation/Reflexion/Selbstreferenz	72
5.4	Dispositive Offenheit	76
5.5	Reflexives Medium oder Medien des Übergangs?	78
6	VON DISTRIBUTIONS- UND KOMMUNIKATIONSMEDIEN	83
6.1	Die Befreiung des Publikums	84
6.2	Emanzipation oder Simulation?	88
7	VOM VIDEONETZ ZUM VERNETZTEN VIDEO	97
7.1	Video Guerilla und Camcorder Revolution	98
7.2	Von Tactical Media zur Social Media-Revolution	111
7.3	Zyklen des Medienaktivismus	128
7.4	Wie sozial ist Social Media?	130
III	ZUR MORPHOLOGIE DES MEDIENEREIGNISSES	133
8	MEDIALE FORMENFELDER	135
8.1	Un-/Umordnung der Dispositive	136
8.2	Von der Philosophie der symbolischen Formen...	142
8.3	... über die Unterscheidung von Medium und Form...	145
8.4	... zu den Medien und den Formen	150
8.5	Morphogenese und morphologische Rationalität	153
8.6	Historische Metamorphosen	160
8.7	Morphologische Felder	163
9	SOZIALE FORMENFELDER	171
9.1	Morphologie der Übersetzung	172

9.2	Zum Habitus als sozialer Form	176
9.3	Zur Soziologie der symbolischen Formen	182
9.4	Soziale Felder	190
10	DAS KRITISCHE MEDIENEREIGNIS	199
10.1	Der kritische Moment	200
10.2	Eine historische Zäsur	203
10.3	Zur Politik des Ereignisses	210
10.4	Ereignisse in/der Medien	217
10.5	Die Medien kritischer Ereignisse	226
10.6	Medien als Ereignisse	233
11	ZUR POLITISCHEN ZEUGENSCHAFT VON WEB VIDEOS	241
11.1	Zur sozialen Epistemologie medialer Zeugenschaft	242
11.2	Zur Medienmorphologie ästhetischer Authentizität	250
11.3	Widersprüche im Feld medialer Zeugenschaft	260
11.4	Utilitarismus der Verbreitung	266
11.5	Zeugnisse kritischer Medienereignisse	273
IV	ANHANG	277
	LITERATUR	279

## Teil I

WEB VIDEOS / ZEUGEN / EREIGNISSE



## »ICH BIN NEDA«

Die Lage ist unübersichtlich. Durch Motorenlärm dringen aufgeregte Stimmen. In einer unruhigen Bewegung nähert sich das Kamerabild von hinten zwei Männern, die sich über eine stürzende Frau beugen und die Hände auf ihren Brustkorb pressen. Zu ihren Füßen färbt sich der Asphalt der Straße rot. Die Zuschauer folgen dem Blick der Kamera, die die Gruppe umrundet, um sich in halbnaher Einstellung auf das Gesicht der jungen Frau zu richten. Schweigend und ohne den Kopf zu bewegen, lenkt sie ihren teilnahmslosen Blick aus den Augenwinkeln direkt auf das Objektiv und die Zuschauer. Unmittelbar danach fließt Blut aus ihren Mundwinkeln, dann auch aus den Nasenlöchern. Verzweifelte Schreie übertönen das übrige Geschehen. Die Kamera wird von herbei eilenden Passanten in die zweite Reihe gedrängt und verliert für einen Augenblick den Blickkontakt. Als das Bild das Gesicht der Sterbenden wieder erfasst, sind ihre Augen geschlossen. Nach 37 Sekunden ist die Plansequenz vorbei.

Sie ist am 20. Juni 2009 unter dem Nutzernamen FEELTHELIGHT mit folgendem Kommentar auf YouTube veröffentlicht worden.

»Basij shots to death a young woman in Tehran's Saturday June 20th protests At 19:05 June 20th Place: Karekar Ave., at the corner crossing Khosravi St. and Salehi st. A young woman who was standing aside with her father watching the protests was shot by a basij member hiding on the rooftop of a civilian house. He had clear shot at the girl and could not miss her. However, he aimed straight her heart. I am a doctor, so I rushed to try to save her. But the impact of the gunshot was so fierce that the bullet had blasted inside the victim's chest, and she died in less than 2 minutes. The protests were going on about 1 kilometers away in the main street and some of the protesting crowd were running from tear gass used among them, towards Salehi St. The film is shot by my friend who was standing beside me. Please let the world know.« (FEELTHELIGHT, 2009)

Und tatsächlich erfährt die Welt von diesem Verbrechen vor allem durch das geschilderte Augenzeugenvideo, das mutmaßlich via Email in die Niederlande gelangt ist, um sich von dort rasant über die gängigen *Social Media*-Plattformen zu verbreiten. (vgl. Michaelsen, 2013, S. 302) Die Nachricht vom gewaltsamen Tod der Studentin Neda Agha-Soltan markiert eine weitere Eskalationsstufe der politischen Unruhen, die den Iran nach den unter Manipulationsverdacht stehenden

Präsidentchaftswahlen 2009 erfassen, und lenkt die Aufmerksamkeit einer globalen Medienöffentlichkeit auf die Grüne Bewegung gegen die Wiederwahl des radikal-muslimischen Amtsinhabers Mahmud Ahmadinedschad.

Bilderstreit

Die rasante Zirkulation des Videos – zunächst im Netz, dann auch auf den Fernsehkanälen – wird begleitet von hitzigen Diskussionen um die Glaubwürdigkeit des Dargestellten. Während die iranische Opposition in der jungen Frau eine Märtyrerin erkennt, deren Name schon bald als Schlachtruf durch die Straßen Teherans schallt,<sup>1</sup> bezichtigen iranische Regierungsvertreter das Video über die Staats-sender *Khabar* und *Press TV* der Fälschung. Und schon bald tauchen auch im Netz bearbeitete Videos auf, die anhand von Sequenzanalysen nachweisen wollen, dass die Aufnahmen manipuliert und inszeniert worden sind.<sup>2</sup> Angesichts dessen, dass sich die Bilder trotz weit reichender Zensurmaßnahmen nicht mehr aus der Welt nehmen lassen, (vgl. Michaelsen, 2013, S. 11f., 300f.) zielt der propagandistische Reflex des Regimes primär darauf, dem Video seinen Tatsachen-Charakter abzuspochen, um mit ihm womöglich gleich die ganze Protestbewegung ins Reich der Fiktion bannen zu können – und vor allem um zu verhindern, dass Neda Agha-Soltan zur Märtyrerin und somit zur ultimativen politischen Zeugin wird. (vgl. 11.1)

Allerdings tauchen bald noch weitere Zeugenvideos auf. Sie betten ihren Opfertod in einen linearen Handlungsverlauf ein, indem sie sie kurze Zeit vorher am Rande einer Demonstration zeigen sowie die anschließende Flucht des mutmaßlichen Mörders festhalten. Zudem bestätigen alternative Perspektiven das oben geschilderte Geschehen und setzen in Form einer Beobachtung zweiter Ordnung auch weitere filmende Zeugen ins Bild. Während jede dieser Darstellungen für sich genommen anfechtbar ist, knüpft ihr Zusammenspiel ein intertextuelles Verweisnetz audiovisueller Zeugnisse, die sich mit jedem neuen Video schwerer widerlegen lassen.<sup>3</sup> Zusätzlich verkündet der

- 
- 1 Die Popularität dieser Parole verdankt sich auch der Doppeldeutigkeit, dass Neda auf Persisch zugleich Stimme oder Ruf bedeutet und somit als Metapher für (die verhinderte) demokratische Teilhabe fungiert.
  - 2 Der Verdacht, dass ein vor den Wahlen eigens eingerichtetes Cyber-Kommando der Revolutionsgarden für diese Videos verantwortlich ist, liegt nahe, kann aber nicht erhärtet werden. (vgl. Michaelsen, 2013, S. 305f.) Interessanter für diese Arbeit ist ohnehin die Unterstellung, dass eine Bearbeitung des Originalmaterials dessen Authentizität beeinträchtigt. (vgl. 11.2) Unabhängig davon weisen regierungskonforme Darstellungen darauf hin, dass die im Video zu sehende Frau nicht identisch ist mit den zahlreichen Porträts, die nach dessen Veröffentlichung herangezogen werden, um das Opfer zu identifizieren – und nicht zuletzt auch, um sich mit dem Opfer zu identifizieren. Tatsächlich zirkuliert aufgrund einer Namensverwechslung ein Bild, das nicht die Tote zeigt, sondern vom Facebook-Profil einer Frau ähnlichen Namens stammt, die ihr Leben daraufhin im deutschen Exil fortsetzen muss. (vgl. Schraven, 2010)
  - 3 Zu einer detaillierten Analyse dieses ästhetischen Beglaubigungsprozesses, die auch die Rolle traditioneller Rundfunkausstrahlungen berücksichtigt: vgl. Simons, 2012, S. 300ff.

basilianische Schriftsteller Paulo Coelho wenige Tage nach der Veröffentlichung der Neda-Videos in seinem Blog, dass ihm einer der dort zu sehenden Ersthelfer persönlich bekannt sei. Der Arzt Arash Hejazi, der sich laut Beschreibungstext auch für die Veröffentlichung des ersten Videos verantwortlich zeigt, sei ihm seit langem ein guter Freund und über jeden moralischen Zweifel erhaben. (vgl. Coelho, 2009a,b) Coelho liefert der Welt auf diese Weise einen öffentlichkeitswirksam nobilitierten Augenzeugen, dessen persönliche Integrität Zweifel an der unsicheren Quellenlage der Neda-Videos weiter entkräftet.

Trotz oder gerade wegen dieses Bilderstreits wird Neda Agha-Soltan binnen kürzester Zeit zu einer Ikone der Protestbewegung, deren Name und Porträt nicht nur auf den Plakaten und Banner der Demonstrationen zu sehen ist, sondern in einer virtuellen Solidarisierungswelle auch zahlreiche Social Media-Profile ziert. Spätestens jetzt beschränkt sich der Protest nicht länger auf die Straßen und Plätze iranischer Großstädte, sondern affiziert insbesondere das damals noch junge *Web 2.0*. Die massenweise verbreiteten Neda-Bilder vereinen die protestierenden Versammlungsmassen mit den verstreuten Massen digitaler sozialer Netzwerke. Wenn die Freiheit des Irans auf diese Weise mit den Emanzipations- und Transparenzversprechen sozialer Medien kurzgeschlossen wird, (vgl. Michaelsen, 2013, S. 12f.) tritt die iranische Opposition nicht länger nur für eine Demokratisierung der eigenen Gesellschaft ein, sondern – ob sie will oder nicht – auch für die soziokulturelle Legitimierung des medialen Wandels.

*Virtuelle  
Solidarisierung*

Im weiteren Protestverlauf überlagern mediale Selbstreflexionen das iranische Protestgeschehen – auch weil die große Mehrheit der professionellen Berichtersteller über keinen unmittelbaren Zugang zum Geschehen verfügt und gezwungenermaßen auf die Grenzen der eigenen Handlungsfähigkeit zurückgeworfen wird. Zum Beispiel nobilitiert der Einsatz als politisches Ereignis- und Protestmedium Web Videos, weil selbst hartgesottene Kulturpessimisten anerkennen müssen, dass sie nicht nur Nabelschau in *Vlog*-Form, belanglose Kuriositäten oder Urheberrechtsverletzungen zu bieten haben. Und das *Buzzword* Social Media-Revolution soll die über die täglichen Nachrichtenroutinen herausragende Relevanz des Geschehens in ihrer Symbolhaftigkeit für radikal gewandelte medientechnologische Verhältnisse rückversichern.<sup>4</sup> Man könnte sagen: Es (v)erklärt die Medien zum eigentlichen Ereignis. (vgl. 7.2)

Auch wenn im Verlauf der Arbeit ebenfalls für eine *Ereignishaftigkeit der Medien* plädiert wird, (vgl. 10.6) teilt sie diesen technologischen Glauben an die revolutionäre Erweckungskraft sozialer Me-

4 Diese Entwicklung gipfelt in der öffentlichen Forderung nach einem Friedensnobelpreis für Twitter durch einen US-Sicherheitsbeauftragten, weil die Welt ohne den Kurznachrichtendienst nie vom Schicksal Neda Agha-Soltans erfahren hätte. (vgl. Pfeifle, 2009)

dien nicht.<sup>5</sup> Bezogen auf den Einfluss der Augenzeugenvideos bedeutet das, dass sie die Revolte der *Grünen Bewegung* offensichtlich weder ausgelöst haben, noch dass es diese Bewegung ohne sie nicht gegeben hätte. Sie synchronisieren allerdings die sozialen Zeiten von iranischer Zivilgesellschaft und transnationaler Netzöffentlichkeit und verleihen so strukturellen Homologien zwischen diesen unterschiedlichen sozialen Feldern eine mediale Form. (vgl. 10)

Und da sich im Fall der *Grünen Revolution* krisenhafte Dynamiken unterschiedlicher Kräftefelder gleichzeitig entladen, gewinnt die alte ästhetische Frage nach der Authentizität und Zeugenschaft medialer Darstellungen eine neue politische Brisanz. Denn der Konflikt um die Legitimität der iranischen Regierung wird nicht nur als Straßenkampf ausgetragen, sondern auch in der oben rekonstruierten Propagandaschlacht um die Authentizität der Neda-Videos. Nur wer diesen Videos glaubt, wird sie zum Anlass für Parteinahme oder gar Engagement nehmen. Die Reichweite und Kraft ihres mobilisierenden Appells hängt also von ihrer Glaubwürdigkeit ab. Und über letztere entscheiden neben qualitativen Faktoren wie den ästhetischen Merkmalen der Videos und der Beglaubigung durch diskursive beziehungsweise institutionelle Autoritäten zunehmend quantitative Faktoren, denn um überhaupt sichtbar zu werden, müssen die Videos die algorithmischen Kalkulationen der *Ranking*- und Empfehlungssysteme passieren. (vgl. 3.1, 11.4)

Zugleich verdeutlichen die Auseinandersetzungen um die Authentizität der Neda-Videos, dass die für die Deutungshoheit über politische oder historische Ereignisse so eminent wichtige Rolle des Zeugen gegenwärtig so umstritten ist wie lange nicht mehr – nicht zuletzt weil im Zuge einer tendenziell lückenlosen Mediatisierung des Alltags mehr Akteure als je zuvor um diese Rolle konkurrieren und zugleich etablierten (massenmedialen) Akteuren und Formen der Zeugenschaft zunehmend misstrauen. Die genannten und vergleichbare Videos politischer Konflikte oder der Enthüllung von Menschenrechtsverletzungen dokumentieren in diesem Sinn nicht lediglich ein situatives Geschehen wie den Tod einer Demonstrantin, sondern durch sie werden Interferenzen von medialem und sozialem Umbruch sinnlich vernehmbar. Ungeachtet der damit verbundenen persönlichen und kollektiven Tragödien veranschaulicht der Verlauf der (letztlich niedergeschlagenen) *Grünen Revolution* somit die Funktionsweise medialer Ereigniskonstruktion unter den Echtzeitkonditionen mobiler Internetnutzung. In Bezug auf ihre Zeugenschaft können die Neda-Videos insofern als Musterbeispiel für die vielfältigen Protestereignisse der Folgejahre gelten – vor allem natürlich für den

<sup>5</sup> Für eine differenzierte Sicht der oppositionellen Internetnutzung im Iran: vgl. Michaelsen, 2013, S. 303ff.

*Arabischen Frühling*, aber auch für die unterschiedlichen nord- und südamerikanischen sowie europäischen *Occupy*-Bewegungen.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Man könnte auch von einem Sündenfall sprechen, weil hier zugleich Konventionen der Web Video-Zeugenschaft entstehen, die den eigenen Authentizitätsanspruch spätestens dann untergraben, wenn sie bewusst instrumentalisiert werden. (vgl. [11.3](#)) In Anspielung auf Marx' lapidare Hegel-Interpretation ist daher zu befürchten, dass sich auch die Mediengeschichte zunächst als Tragödie und dann ein zweites Mal als Farce ereignet. (vgl. Marx, 2007 [1852], S. 9)



## ZUR EINFÜHRUNG

Bereits die Neda-Videos veranschaulichen eindrücklich, dass sich audiovisuelle Zeugenschaft und mediales Ereignis gegenseitig hervorbringen, dass dieses Zusammenspiel durch mediale Innovationen in Bewegung gerät und politische wie zeitgeschichtliche Konsequenzen zeigt. Sie fordern zugleich dazu heraus, die hier aufgeworfenen Fragestellungen (medien-)theoretisch zu durchdringen – und genau dieser Aufgabe stellen sich die folgenden Kapitel und insbesondere Teil [iii](#): Wie lässt sich die wechselseitige Einflussnahme von Medien, sozialer Dynamik und Ereignissen beschreiben? Was wird wann unter welchen (medialen) Bedingungen wie zum Ereignis? Wer hat die Deutungshoheit über dieses Ereignis und wie erlangt man sie? Gibt es privilegierte Formen der Zeugenschaft? Und unter welchen Umständen haben diese Zeugnisse eine politische Bedeutung?

## 2.1 KONZEPTIONELLER RAHMEN

Keine dieser Fragen ist neu. Und dennoch stellen sie sich in digitalen Kulturen mit neuer Dringlichkeit und Bedeutung, weil die gegenwärtigen sozio-technischen Bedingungen das Wechselspiel von Medienereignis und (audiovisueller) Zeugenschaft dynamisieren. Die offensichtliche Besonderheit und Differenz etwa zu klassischen TV-Ereignissen liegt im Fall der Online-Distribution im ungeklärten Hoheitsanspruch über das Bildmaterial, das nicht länger zentral inszeniert, verwaltet und gesendet, sondern durch eine weitgehend unkontrollierbare Schar privater Medienakteure vervielfältigt, modifiziert und kommentiert wird. Durch die Proliferation medialer Produktions- und Rezeptionspraktiken auf Web Video-Plattformen, *Blogs* und *Social Networks* multiplizieren sich auf diese Weise die ästhetischen, narrativen und institutionellen Kontextualisierungsprozesse von Ereignissen.

Dahinter steht die Hypothese, dass sich innerhalb der jüngeren Geschichte medialer Teilhabe drei Stufen ausmachen lassen. Zunächst wird die ästhetische Reproduktion um 1900 selbst technisch bestimmt, wie es Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz eindrücklich beschreibt. (vgl. Benjamin, 1963, S. 10ff.) Nach 1968 wächst dann das Bewusstsein dafür, dass die medialen Produktionsmittel in einem vorher ungekanntem Ausmaß verfügbar werden beziehungsweise verfügbar gemacht werden müssten. (vgl. 6, 7.1) Der nächste Schritt betrifft schließlich die Mediatisierung der Distribution, wie sie im *World Wide Web*

*Disponibile  
Distribution*

begonnen und mit dem *Social Web* weiter vorangetrieben wird. (vgl. 7.2, 7.3)

*Doppelte  
Repräsentationskrise*

Zugleich geht diese sukzessive Ausweitung medialer Partizipationsmöglichkeiten mit einem Glaubwürdigkeits- respektive Geltungsverlust herrschender sozialer Akteure und medialer Formen einher. (vgl. 10.6) Und diese medialen wie sozialen Repräsentationskrisen destabilisieren das Feld medialer Zeugenschaft, (vgl. 11) bilden aber zugleich auch einen Resonanzboden für Momente der Synchronisierung von sozialen und medialen Feldern, die im Titel dieser Arbeit als KRITISCHE MEDIENEREIGNISSE bezeichnet werden. Es handelt sich hierbei nicht deshalb um Medienereignisse, weil sie durch Medien repräsentiert werden, sondern vielmehr deshalb, weil sie der öffentlich sichtbare Ausdruck medialer Umbrüche sind, in denen die Neuaufteilung des Sinnlichen mit der des Sozialen zusammenfällt. (vgl. 10.3)

*Web Video-  
Zeugenschaft*

In diesem Zusammenhang spielen Web Videos deswegen eine privilegierte Rolle, weil sie als audiovisuelle und kommunikative Prothesen sowohl den Handlungsspielraum von Augenzeugen erweitern als auch das Publikum auf eine neue Art und Weise adressieren und einbinden: Man ist nicht länger nur distanzierter Beobachter einer Live-Berichterstattung, sondern wirkt aktiv mit am Geschehen und dessen Beglaubigung. Diese neuen, partizipativen Formen der Zeugenschaft stellen keine bloßen Dokumentationen dar, sondern fordern immer auch zur aktiven Auseinandersetzung und somit zur Teilnahme am jeweiligen Ereignis auf. Sie zeichnen sich dabei durch eine radikal subjektive Ästhetik der Authentizität aus, die mehr oder weniger bewusst mit dokumentarischen Objektivierungsstrategien bricht und stattdessen auf affektive Mobilisierung abzielt. (vgl. 11.2)

Ihr appellativer Charakter tritt explizit dann hervor, wenn Web Videos Widerspruch und Protest gegen die herrschenden Verhältnisse artikulieren. Web Videos haben in diesem Sinne ein grundsätzlich politisches Potential, das im kritischen Medienereignissen situativ aktualisiert und konkret beschreibbar wird. Sie machen ihre Betrachter somit in einem doppelten Sinne zu Zeugen dieser Ereignisse: Erstens dokumentieren sie ein Geschehen. Zweitens liefern sie jene medialen Formen, durch die die Synchronisation feldspezifischer Krisen des Sozialen und Medialen anschaulich werden, und katalysieren diesen Synchronisationsprozess zugleich.

*Grenzen*

Mit diesem konzeptionellen Rahmen sind zugleich die Grenzen der hier verfolgten theoretischen Überlegungen zu kritischem Medienereignis und der politischen Zeugenschaft von Web Videos gesteckt. So kommen etwa Praktiken der Überwachung vergleichsweise kurz, obwohl man sie mit einigem Recht als Kehrseite audiovisueller Zeugenschaft betrachten kann. Sehen und gesehen werden bilden demnach zwei Seiten der selben Medaille. Hierfür spricht zum Beispiel die Tatsache, dass ganz unterschiedliche videoaktivistische Ansätze auf gleiche Weise durch einen Impuls zur Gegenüberwachung moti-

viert sind. (vgl. 7.1, 11.2) Hierfür spricht aber (leider) auch die Tatsache, dass videographische Dokumentationen von Menschenrechtsverletzungen nicht nur über das Leid der Opfer aufklären, sondern von den Tätern auch zum Zwecke der Identifizierung, Verfolgung und Repressionen eingesetzt werden können. (vgl. 11.4) Die verteilte Gegenüberwachung von unten hält dementsprechend dem panoptischen Blick nicht einfach einen Spiegel vor, sondern wirkt eher wie ein Prisma, das diesen Blick zwar bricht, ihn allerdings zugleich in zuvor unbeobachtete Winkel lenkt. (vgl. Bauman u. a., 2013, S. 15ff.)

Dieser letzte Punkt weist aber auch schon darauf hin, warum diese Arbeit sich dem Komplex von Zeugenschaft und Überwachung mit Vorsicht nähert: Der Aspekt der Zeugenschaft läuft immer Gefahr, restlos vom Überwachungs-Diskurs absorbiert zu werden. (vgl. Frosh u. a., 2009b, S. 10f.) Wenn Zeugenschaft aber auf eine weitere Form der Überwachungs- oder Kontrollgesellschaft reduziert wird, gehen auch die hier präsentierten Einsichten in den Zusammenhang von Zeugenschaft und Ereignis verloren. Die hier verfolgte Analyse der (medienmorphologischen) Eigengesetzlichkeit audiovisueller Zeugenschaft stellt daher lediglich eine Vorarbeit für zukünftige Arbeiten dar, die sich auf den Aspekt der Überwachung konzentrieren.<sup>7</sup>

Unabhängig von dieser konzeptionellen Entscheidung für die Zeugenschaft und gegen Überwachung hat der in dieser Arbeit gewählte theoretische Zugang offensichtliche methodische und epistemologische Konsequenzen. Das in Teil iii entwickelte theoretische Modell beschränkt sich darauf, eine Entwicklungslogik medialer Formen der Zeugenschaft und des Ereignisses zu rekonstruieren und auf ihre sozialen Resonanzen zu befragen. Es kann streng genommen nichts über die Abläufe vor Ort aussagen, dementsprechend auch keine Prognosen hinsichtlich spezifischer politischer Entwicklungen abgeben oder konkrete Handlungsempfehlungen aussprechen. Auch Einschätzungen hinsichtlich der situativen Koordinations- und Kollektivierungsleistung vernetzter Mobilmedien müssen an anderen Orten gesucht werden.<sup>8</sup>

Ebensowenig kann Theorie Aufschluss darüber geben, ob ein bestimmtes Ereignis tatsächlich so oder so stattgefunden hat. Es kann allerdings auch nicht ihr Ziel sein, sich in (propagandistische) Grabenkämpfe wie zum Beispiel den um die Authentizität der Neda-Videos verwickeln zu lassen. Denn nur so – man könnte sagen: nur als Zeugin – (vgl. 11.1) kann sie derartige Auseinandersetzungen um die Geltung medialer Zeugnisse als (genuin politische) Reaktionen auf die kulturelle Unsicherheit im Umgang mit weit reichenden sozialen

<sup>7</sup> Ein aussichtsreicher Anhaltspunkt für derartige Analysen könnte darin bestehen, zu untersuchen, wie staatliche Organe der Exekutive den Zusammenhang von Medienereignis und Zeugenschaft vernetzter Augenzeugenvideos reflektieren und für ihre Zwecke nutzen. (vgl. Schug, 2012, S. 9ff., Dauber, 2009, S. Vff.)

<sup>8</sup> (vgl. Gerbaudo, 2012, S. 39ff., Nunes, 2014, S. 31ff., Stalder, 2013, S. 36ff., Leistert, 2013, S. 65ff.)

und medialen Veränderungen deuten, die sich im konkreten Geschehen realisieren und es zugleich übersteigen.

*Theoretische  
Nebenziele*

In dieser Perspektive offenbart die vergleichsweise große Distanz zum tatsächlichen Geschehen entscheidende Vorteile, weil der theoretische Zugang ob seiner Abstraktionshöhe nicht so leicht von den sich zum Teil überschlagenden Ereignissen überrollt wird und sich zudem als relativ unempfindlich gegenüber den kürzer werdenden Nachrichten- und Produktzyklen einer beschleunigten Mediengesellschaft erweist. Zudem erlaubt er dieser Arbeit auch, zwei bislang unerwähnte Nebenziele zu verfolgen.

Zum einen möchte sie zwischen Medien- und Sozialtheorie vermitteln, um auf diese Weise die theoretische Provokation digitaler Technologie ernst zu nehmen und die »Gretchenfrage der Techniksoziologie und Medienarchäologie – ›technischer Faktor oder sozialer Faktor?« mit einem ebenso entschiedenen wie begründeten ›sowohl als auch‹ zu beantworten. (J. D. Peters u. a., 2012, S. 15, vgl. 8, 9) Zum anderen möchte sie zu einer historisch informierten, differenzierten Beschreibung des digitalen Medienumbruchs und vernetzter Videokultur beitragen. (vgl. ii)

## 2.2 ZUM AUFBAU DER ARBEIT

*Forschungsstand*

Kapitel 3 bietet einen Überblick über den Stand der Web Video-Forschung und berücksichtigt sowohl allgemeine Zugänge zum Thema als auch solche, die explizit den Zusammenhang Web Videos, (politischer) Zeugenschaft und Ereignis thematisieren.

Wie oben argumentiert ist die theoretische Beurteilung dieses Komplexes angewiesen auf eine in der aktuellen Forschung oftmals vernachlässigte medienhistorische Kontextualisierung dieser neuen audiovisuellen Formen sowie auf eine politische Einordnung der damit verbundenen medialen Partizipationsmöglichkeiten. Beides ist Gegenstand von Teil ii.<sup>9</sup>

*Historische  
und politische  
Referenzen*

Kapitel 4 bettet Web Videos in den geschichtlichen Kontext audiovisueller Medien ein und deutet sie als historisch jüngste Form *fortgeschrittener Audiovisionen*. Diese Einschätzung beruft sich auf Siegfried Zielinskis medienarchäologisches Konzept des *audiovisuellen Diskurses*, das sich im Rückblick wie eine (prognostische) Diskursgeschichte der digitalen Gegenwart audiovisueller Medien liest, die sich nicht mehr ohne Weiteres mit dem begrifflichen Inventar der Film- und Fernsehtheorien fassen lässt.

Wie Kapitel 5 argumentiert, nimmt die Videotechnologie innerhalb dieser Geschichte eine Schlüsselposition im Übergang von analogen und digitalen Audiovisionen ein, unter anderem weil sie ihren Nut-

<sup>9</sup> Zur kontextspezifischen Orientierung findet man zusätzlich auf das Nötigste reduzierte Übersichten zu Beginn der Teile ii und iii sowie detaillierte Übersichten zu Beginn aller Kapitel.

zern erstmalig weit reichende Bearbeitungs- und Transformationsmöglichkeiten audiovisueller Formen bietet und die dispositive Geschlossenheit von Kinematographie und Fernsehen aufbricht. Diese Deutung wertet einerseits die oftmals zum televisuellen Supplement degradierte Videotechnologie auf. Zugleich bietet sie andererseits eine differenzierte Sicht auf den digitalen Medienumbruch, weil sie erlaubt, auch dessen medienhistorische Kontinuitäten zu erfassen. Video kann somit als maßgebliche bild- und medientheoretische Referenz für Web Videos angesehen werden.

Zugleich verlangen die neuen Möglichkeiten der Produktion, Aneignung und Verbreitung audiovisueller Formen nach einer politischen Einschätzung. Kapitel 6 widmet sich daher den historisch neuen Partizipationsmöglichkeiten der Videotechnologie. Die Argumentation bezieht sich dabei auf den für die jüngere Geschichte des Medienaktivismus prägenden Schlagabtausch zwischen Hans Magnus Enzensberger und Jean Baudrillard, um Gestaltungsspielräume und Grenzen audiovisueller Teilhabe bestimmen zu können.

In Kapitel 7 werden die Konfrontationslinien dieser Debatte mit der Frühgeschichte des Videoaktivismus abgeglichen, der ein wichtiges personales und konzeptionelles Reservoir für die Entstehung der *Tactical Media*-Bewegung darstellt. Der vergleichsweise reibungslose Übergang von Video- zu Netzaktivismus lässt dabei vermuten, dass bereits die Videokollektive der 1970er und 1980er Jahre durch Ideale einer vernetzten Öffentlichkeit geprägt sind. Zugleich stellt sich die Frage, ob und wie sich diese Ideale in der real existierenden Netzwerköffentlichkeit der Social Media-Plattformen verwirklichen (lassen). Denn bei allen Zweifeln ob der uneingelösten (sozialen) Versprechen von Social Media kommt ihnen aus zwei Gründen eine entscheidende Bedeutung für die hier rekonstruierte Entwicklung zu. Erstens verfügen Mediennutzer, wie bereits erwähnt, erstmalig nicht nur über die Mittel der (Re-)Produktion, sondern auch der Distribution medialer Formen. Und zweitens werden ästhetische Form und soziale Funktion in einem historisch neuartigen Ausmaß miteinander verschränkt.

Ausgehend von diesen medienhistorischen und medienpolitischen Referenzen wird der Komplex aus Zeugenschaft und Ereignis in Teil iii auf eine theoretische Grundlage gestellt. Denn ein Gegenstand, der mediale Form und soziale Funktion derart eng miteinander verschränkt wie Web Videos, verlangt nach einer theoretischen Perspektive, die Medien und Soziales gleichermaßen im Blick behält.

Um theoretisch angemessen auf diese medienhistorische Konstellation reagieren zu können, arbeiten die Kapitel 8 und 9 Analogien zwischen sozialen und medialen Formen sowie Strukturhomologien zwischen medialen Formen- und sozialen Kräftefeldern heraus. Im Vergleich von Rainer Leschkes Theorie medialer Formen mit Pierre Bourdieus Praxistheorie zeigt sich, dass *mediale und soziale Morpholo-*

gie mehr miteinander gemeinsam haben, als es die häufig unterstellte Unversöhnlichkeit von medialem und sozialem Apriori vermuten lässt.<sup>10</sup> Das heißt, *soziale Formen* sind schon medial gewesen und *mediale Formen* schon sozial, bevor diese gegenseitige Übersetzbarkeit durch die Entwicklung digitaler Technologie unübersehbar geworden ist.

Auf Basis der doppelten Gegenüberstellung von medialem Status Quo und theoretischem Entwurf einerseits sowie von Medien- und Sozialtheorie andererseits leitet Kapitel 10 die Grundrisse einer Theorie sozio-medialer Ereignisse ab, die weder Medien und Ereignis gegeneinander ausspielt noch das Ereignis zum massenmedialen Genre degradiert. Stattdessen erfasst sie soziale und ästhetische Dynamiken in einem gleichberechtigten Zusammenspiel und erweitert zu diesem Zweck Bourdieus Modell *kritischer Ereignisse*, das auf einer feldübergreifenden Synchronisierung sozialer Krisen beruht. Nach der hier vorgeschlagenen medienmorphologischen Bourdieu-Lektüre kann dann von *kritischen Medienereignissen* die Rede sein, wenn ähnlich gelagerte Krisen in sozialen Kräfte- und medialen Formenfeldern zeitgleich eskalieren – wie es gegenwärtig im doppelten Glaubwürdigkeitsverlust politischer Repräsentanten (Akteure) und medialer Repräsentationen (Formen) zu beobachten ist.

Das abschließende Kapitel 11 verbindet diese Theorie kritischer Medienereignisse in einer feldtheoretischen Perspektive mit epistemologischen, ethischen und politischen Dimensionen medialer Zeugenschaft. Web Videos fordern das etablierte Kräfteverhältnis im sozio-medialen Feld der Zeugenschaft heraus, weil sie dieses Feld für neue Formen und Akteure öffnen, die mehr oder weniger bewusst die hegemoniale Position massenmedialer Institutionen und Formen in Frage stellen. Im Zuge dieser Öffnung wächst die Bedeutung ästhetischer Authentizität und affektiver Zirkulation auf Kosten objektivierender Beglaubigungsroutinen, die bis dato das für den Zusammenhalt des

<sup>10</sup> Unter sozialer Morphologie wird hier und in der Folge gegen die ursprüngliche Bedeutung nicht die demographische Erfassung der Gesellschaft verstanden, sondern eine darüber hinausreichende Lehre sozialer Formen. Diese vergleichsweise weite Interpretation beruft sich auf Halbwachs, der die von Durkheim als sozialphysikalische Methode eingeführte Sozialmorphologie zu einer Theorie der Wechselwirkung von Materialität und kollektiver Psychologie ausweitet und somit die beiden von Durkheim getrennten Arbeitsbereiche der Soziologie wieder zusammenführt. (vgl. Halbwachs, 2002, S. 22, 72f., Egger, 2002, S. 93ff.) Nach Halbwachs werden materielle und ideelle Formen des Sozialen durch den praktischen Sinn eines kollektiven Bewusstseins zusammengehalten, der strikte Trennungen von Substrat und Struktur beziehungsweise Form und Funktion unterlaufe und somit konzeptionelle Parallelen zum hier unterstellten Zusammenspiel von medialen und sozialen Formen sowie insbesondere zu Bourdieus Habitus-Theorie offenbart: »Es gibt hier eine Art des kollektiven Denkens oder Wahrnehmens, das man als *dem sozialen Bewusstsein unmittelbar Gegebenes* bezeichnen könnte, ein Denken, das sich durch alle anderen Erfahrungen zieht, allerdings auch von der Soziologie, aus verschiedenen Gründen, bis heute kaum wahrgenommen wurde.« (Halbwachs, 2002, S. 88, vgl. Egger, 2002, S. 120, vgl. 9.2, 9.3, 10.5)

Feldes konstitutive Vertrauen vermittelt haben. Die Erschütterungen der sozio-ästhetischen Ordnung im Feld der Zeugenschaft offenbaren den politischen Gehalt von Web Videos, die zugleich Ausdruck wie Katalysatoren dieses Legitimitätsverlustes sind und deshalb gegenwärtig als ebenso umstrittene wie privilegierte Zeugnisse kritischer Medienereignisse angesehen werden können.



Wenn man die akademischen Diskussionen um Web Videos auf die hier avisierten Zusammenhänge hin durchsucht, fällt auf, dass zumindest die ersten Herausgeberbände, die den Anspruch erheben (können), das Forschungsfeld in seiner Breite abzubilden, diesen Fragen keine allzu große Aufmerksamkeit schenken.

So gliedern Pelle Snickars und Patrick Vonderau ihren YouTube READER in die Sektionen *Mediality, Usage, Form, Storage, Industry* und *Curatorship*. (vgl. Snickars u. a., 2009, S. 18) Nach *Politics* hingegen sucht man vergebens. Einzelne Aufsätze werfen zwar politische Fragestellungen auf wie z.B. die später berücksichtigten Texte von Andrejevic oder Hediger. (vgl. Andrejevic, 2009, Hediger, 2009) Die Herausgeber stellen sie aber nicht in einen systematischen Zusammenhang.

Ein ähnliches Bild bietet auch der von Geert Lovink und Sabine Niederer herausgegebene VIDEO VORTEX READER, der Beiträge der ersten drei *Video Vortex*-Konferenzen versammelt.<sup>11</sup> Zwar bietet die Zusammenstellung eine Rubrik zu *Society and Politics*, dezidiert politisch motivierte Texte aber findet man nicht dort, sondern unter der – für einen YouTube-Reader durchaus redundanten – Überschrift *YouTube Studies*. (vgl. Losh, 2008, Kambouri u. a., 2008) Sie werden hier ebenfalls im jeweils passenden Zusammenhang aufgegriffen.

Auch der zweite VIDEO VORTEX READER wirkt ähnlich willkürlich zusammengestellt, beinhaltet aber zwei Aufsätze von Elizabeth Losh und Sam Gregory, die unmittelbar auch den hier thematisierten Komplex vernetzter, audiovisueller Zeugenschaft adressieren. (vgl. Losh, 2011, Gregory, 2011) Insbesondere Gregorys Forderung nach einer neuen Ethik audiovisueller Zeugenschaft wird am Ende dieser Arbeit noch einmal ausführlich diskutiert. (vgl. 11.4)

### 3.1 ANNÄHERUNGEN AN EIN JUNGES MEDIUM

Der vergleichsweise geringe Stellenwert, der politischen Fragestellungen in diesen drei Bänden zukommt, ist dabei durchaus repräsentativ für ein noch junges Forschungsfeld, das sich zunächst vor allem an den Veränderungen abarbeitet, die Web Videos für das Gefüge audio-

<sup>11</sup> Unter diesem Namen haben sich Wissenschaftler, Künstler und Aktivisten informell zusammengeschlossen, um ihre Erfahrung und Erkenntnisse im Umgang mit Web Videos auszutauschen. Das auf Initiative des Amsterdamer *Institute for Network Cultures* gegründete Netzwerk teilt dabei personelle und konzeptionelle Gemeinsamkeiten mit der in Abschnitt 7.2 vorgestellten Tactical Media-Bewegung.

visueller Medien bedeuten,<sup>12</sup> um schließlich möglicherweise auf so etwas wie eine kohärente und eigenständige »YouTubeness« zu stoßen, wie es Jean Burgess and Joshua Green tun. (Burgess u. a., 2009a, S. 57) Die gegenwärtige theoretische Auseinandersetzung mit Web Videos bewegt sich somit noch auf der Schwelle zwischen der medienvergleichenden Differenz primärer Intermedialität und medienontologischen Wesenszuschreibungen auf Basis materieller und ästhetischer Merkmale und damit korrespondierenden sozialen und kulturellen Funktionen. (vgl. Leschke, 2003, S. 67ff.)

*Archiv und Distributionsplattform*

Um eine wie auch immer geartete mediale Eigenständigkeit von Web Videos rechtfertigen zu können, bedarf es also zunächst signifikanter materieller, ästhetischer und sozio-kultureller Unterschiede. Derartige Distinktionsmerkmale zu früheren audiovisuellen Medien werden vor allem in der netzförmigen Distributionsstruktur sowie dem Informationsmanagement in Datenbanken herangezogen, die erweiterte Möglichkeiten nicht-linearer Interaktionen sowie der Verarbeitung und Verwertung von Daten bieten.<sup>13</sup> Mit den technologischen Ordnungsmodellen Datenbank und Netzwerk werden zugleich zwei komplementäre Funktionszuschreibungen verbunden, die Web Videoplattformen wahlweise als *Archiv* respektive *Distributionsplattform* betrachten.

So gibt es eine Vielzahl von Texten, die sich mit den Möglichkeiten, aber auch den Herausforderungen – zum Beispiel in Bezug auf kuratorische Verantwortung oder Nachhaltigkeit – der Archivierung audiovisueller Formen auf Web Videoplattformen auseinandersetzen.<sup>14</sup> So unerlässlich diese Auseinandersetzungen sind, um das mediale und kulturelle Phänomen Web Video ganzheitlich zu verstehen, spielt die Funktion des Archivs allerdings für diese Arbeit eine geringere Rolle als die der Distribution. Denn die in der Folge vertretene These lautet, dass die bereits erwähnten erweiterten Verbreitungsmöglichkeiten audiovisueller Formen nicht nur eine irreduzible Wegmarke für die Geschichte aktivistischer Mediennutzung darstellen, (vgl. 7.3) sondern zugleich für maßgebliche Veränderungen im Feld medialer Zeugenschaft sorgen und neue Arten medialer Ereignisse ermöglichen. (vgl. 11.5)

Diese Aufmerksamkeitsverlagerung wird praktisch dadurch flankiert, dass Branchenführer YouTube seinen ursprünglichen *Claim* »Your Personal Video Storage« nach der Akquisition durch Google durch das noch heute gültige »Broadcast Yourself« ersetzt hat.

<sup>12</sup> Dies betrifft Vergleiche mit der Frühgeschichte des Films, (vgl. Jenkins, 2006b, Broeren, 2009, S. 158f., vgl. 4.1) vor allem aber die Beziehung zum Fernsehen. (vgl. Uricchio, 2009, S. 31ff., Greif, 2011, S. 165ff., Dijck, 2013, S. 110ff., Stauff, 2014, S. 315, vgl. 4.2)

<sup>13</sup> (vgl. Dijck, 2013, S. 112, Burgess u. a., 2009b, S. 2ff., Kessler u. a., 2009, S. 280, Lovink, 2008, S. 9)

<sup>14</sup> (vgl. Burgess u. a., 2009b, S. 88ff., Kessler u. a., 2009, S. 275ff., Prelinger, 2009, S. 272ff., Schröter, 2009b, S. 339ff., Greif, 2011, S. 166ff., Knörer, 2011, S. 163ff.)

»This shift from the idea of the website as a personal storage facility for video content to a platform for public self-expression matches YouTube to the ideas about a user-led revolution that characterizes rhetoric around ›Web 2.0‹.« (Burgess u. a., 2009b, S. 4)

»Broadcast Yourself«

YouTube tritt dabei passenderweise nicht selbst als Produzent auf, sondern beschränkt sich (zumindest in der Frühzeit) explizit darauf, die Infrastruktur für den Austausch von *User-generated Content*, aber auch alternative Verbreitungsmöglichkeiten für traditionelle Rundfunkprodukte zur Verfügung zu stellen. Gegen sein Image als (soziales) Netzwerk habe YouTube selbst allerdings immer schon wie ein zentraler Server fungiert, wie José van Dijck feststellt.<sup>15</sup> Und spätestens die Generalüberholung des YouTube-Interface von 2011 zeige unabweisbar, dass »Homecasting« und *Broadcasting* mehr miteinander gemein haben, als es die Selbstbeschreibungen der *Video Sharing Communities* und des YouTube-Marketings vermuten lassen.

»The presentation of the new YouTube interface on December 11, 2011, might as well have been a wedding announcement: the site's home page definitely took over the look and feel of television. For one thing, the site was organized by means of channels rather than presenting itself as a collection of videos. Channels for entertainment, sports, music, news, politics, and so on, direct the user's navigation as if the home page interface were a remote control giving access to 500 narrowcast channels provided by cable. [...] From now on, the user was definitely to be treated as a viewer.« (Dijck, 2013, S. 114f.)

Diese Einschätzung deckt sich auch mit der Analyse von Burgess und Green, wonach *Streaming*- und Verbreitungsfunktionen und eben nicht Kollaborations- und Manipulationsmöglichkeiten kollaborativer Bearbeitung das Design von YouTube dominieren, an dem sich auch das Gros der anderen Web Video-Plattformen orientiere. (vgl. Burgess u. a., 2009b, S. 63f.)

Die akademische Auseinandersetzung mit Web Videos beschränkt sich aber nicht auf die Distributions- und Organisationsform von Web Videos, sondern umfasst auch ästhetische Standortbestimmungen prägnanter Web Video-Formate.<sup>16</sup> Ein besonderes Augenmerk

<sup>15</sup> Losh vertritt ein ähnliches Argument mit Blick auf das Geschäftsmodell von YouTube: »Despite the fact that it seems to battle entertainment conglomerates nobly in American courtrooms on the side of liberalising copyright regulations, YouTube cannot be called a distributed network, based on its highly centralised business plan, structure of ownership, and corporate branding of product.« (Losh, 2008, S. 111)

<sup>16</sup> Hierunter fallen zum Beispiel Performance-Videos, (vgl. K. Peters u. a., 2009, S. 192ff., Greif, 2011, S. 156ff.) *Tutorials*, (vgl. Reichert, 2013, S. 82ff., Müller, 2009, S. 130ff.) *Remixes und Mash-ups*, (vgl. Marek, 2013, S. 145ff., Stuhlmann, 2011, S. 110ff., Voigts, 2015, S. 147ff., Askanius, 2013, S. 9ff., Richard u. a., 2010, S. 259ff.), *Virals* und *Memes*,

gilt dabei so genannten Vlogs, die ohne großen Aufwand nach dem Vorbild videographischer Tagebücher produziert werden können.<sup>17</sup>

Sie gelten aber nicht nur aus dem Grund als paradigmatisches Web Video-Format, (vgl. Burgess u. a., 2009b, S. 53) weil sie das am gründlichsten erforschte darstellen. In Vlogs werden die sozialen Interaktionsmöglichkeiten digitaler Netzwerke dominantes Gestaltungsmerkmal: sowohl der Videos selbst, die sich vor allem durch eine direkte Adressierung von Kamera und Publikum auszeichnen, als auch der übrigen Interfacelemente wie Abonnement-, Bewertungs- und Verbreitungsmöglichkeiten, um deren Nutzung mehr oder weniger penetrant gebeten wird. (vgl. ebd., S. 68) Anhand von Vlogs lässt sich daher besonders gut beobachten, wie soziale Bindungen auf Web Video-Plattformen gepflegt werden und mittelbar auch die Identität. (vgl. Lange, 2007a, S. 366ff., Lange, 2007b, Lange, 2009, S. 83ff., Wesch, 2009, S. 26ff.) Ein Ziel ist dabei nicht zuletzt die Suggestion von Authentizität, die in Abschnitt 11.2 als ästhetische Beglaubigungsstrategie von Zeugenvideos diskutiert wird.

Ferner lässt ihre Entwicklung Rückschlüsse auf eine zunehmende Kommodifizierung dieser Formen mediatisierter Nähe zu, die nicht länger als Selbstzweck beziehungsweise Selbsttechnologie der Identitäts- und Beziehungspflege dienen, sondern verstärkt in den Dienst kommerzieller Interessen gestellt werden. (vgl. Burgess u. a., 2009a, S. 54) Denn selbst wenn die arbeitsteilig produzierten Produktplatzierungen der Gegenwart inhaltlich nur noch wenig mit früheren Video-Tagebüchern gemein haben mögen, ist ihre ästhetische Abstammung unverkennbar, weil sie sich nach wie vor und ganz bewusst der Formensprache der Vlogs bedienen.<sup>18</sup> Unter diesen Vorzeichen rücken Vlogs ins Zentrum der Auseinandersetzungen darüber, wer die neuen Möglichkeiten digitaler Medien in welchem Umfang nutzen kann und vor allem wer an ihnen – sozial und ökonomisch – profitiert.

Web Videos gelten den Verkündern einer digitalen Partizipationskultur dementsprechend als Avantgarde der »post-broadcast media logics«, (Burgess u. a., 2009b, S. 35) weil sie einen erweiterten Zugang zu medialen Distributionsmöglichkeiten bieten und die Hierarchien zwischen Amateuren und professionellen Produzenten einebnen. (vgl. 7.2) Im Verlauf dieser Transition entstehen entlang der Schnittstelle zwischen *Top Down*- und *Bottom Up*-Distribution Widersprüche und Konflikte, die Burgess und Green am Beispiel von Auseinandersetzungen um Urheberrechtsverletzungen beobachten.

Die duale Identität von YouTube als Geschäftsmodell einerseits und andererseits als kulturelle Ressource für die spielerische und kreative

Participatory  
Video Culture

(vgl. Shifman, 2012, S. 192ff., Burgess, 2008, S. 103ff., Wellgraf, 2013) fiktionale Serien, (vgl. Kuhn, 2011, S. 121ff.) *Machinimas* und *Let's Play*-Videos. (vgl. Reichert, 2008, S. 190ff., vgl. Venus, 2012, S. 43ff., Ackermann, 2017)

17 (vgl. Strangelove, 2010, S. 64ff., Traue, 2013, S. 292ff., Hillrichs, 2016, S. 46ff.)

18 Der fiktionale Vlog LONELYGIRL15 kann dabei als Paradebeispiel für diese formästhetische Verselbstständigung angesehen werden. (vgl. 11.2)

Aneignung und den Austausch medialer Inhalte biete ein Paradebeispiel für die »problematische Koexistenz alter und neuer medialer Industrien, Formen und Praktiken«. (ebd., S. 14 [übers. v. Sa.S.]). Dabei stehe nicht zwingend der Aspekt einer größtmöglichen Verbreitung der Videos und eines größtmöglichen Ruhmes ihrer Urheber im Vordergrund, sondern vor allem der Aufbau und die Pflege sozialer Netzwerke.

»This requires us to understand all those who upload, view, comment on, or create content for YouTube, whether they are businesses, organizations, or private individuals, as *participants*. [...] All contributors of content to YouTube are potential participants in a common space; one that supports a diverse range of uses and motivations, but that has a coherent cultural logic – what we refer to as the YouTube-ness of YouTube.« (ebd., S. 57f., vgl. 29ff.)

Insofern dürfe man Web Video Plattformen nicht als reine Verbreitungskanäle betrachten, sondern Interaktionsräume kollaborativer Gemeinschaften, denen die Videos als Mittel ko-kreativer Kommunikation und sozialer Selbstvergewisserung dienen.

Mark Andrejevic teilt diesen Optimismus nicht. Er wendet ein, dass dieser gemeinsame Raum Eigentümer hat, die wenig Interesse an einer gleichberechtigten Verteilung der Handlungs- und, vor allem, Profitoptionen haben. Die Kohärenz der kulturellen Logik von YouTube wäre dementsprechend vor allem ökonomischen Notwendigkeiten geschuldet.

In dieser Interpretation machen sich große Plattformanbieter wie Facebook oder YouTube eine *ursprüngliche Akkumulation* zu Nutze, wie sie Marx als »Vorgeschichte des Kapitals und der ihm entsprechenden Produktionsweise« beschrieben hat. (Marx, 1962 [1867], S. 742, vgl. 7.2) Ähnlich wie englische Gemeindeländereien im 15. und 16. Jahrhundert, deren gewaltsame Ursupation der Allgemeinheit das Land entrissen und den »historische[n] Scheidungsprozeß von Produzenten und Produktionsmittel« eingeleitet habe, (ebd., S. 742) werde nun der öffentliche Raum des Internets in Parzellen privater Kommunikationsplattformen unterteilt. (vgl. Andrejevic, 2011, S. 43ff.) Auch wenn diese Plattformen eine Anteilnahme der Nutzer vorsehen oder gar voraussetzen, bestimmen ihre in der Regel kommerziell motivierten Betreiber mit den Zugangsrechten zugleich über die Verwendung der während der Nutzung entstehenden Daten. (vgl. Andrejevic, 2009, S. 418)

Und wie Frank Kessler und Mirko Tobias Schäfer betonen, bilden diese Daten das eigentliche Rückrat aller mit Web Videos verbundenen medialen Praktiken, weil diese Videos erst durch die Verknüpfung mit maschinenlesbaren Daten geordnet sichtbar werden. Sie beschränken sich dabei nicht auf aktiv beigesteuerte Informationen wie Titel, Beschreibungen, Tags oder Kommentare, sondern bestehen zu

Web Video  
Exploitation

großen Teilen aus automatisch erhobenen Metadaten wie Nutzungshäufigkeit und -dauer, Browser- oder Geo-Informationen, die von Kessler und Schäfer als Formen impliziter Partizipation behandelt werden und das eigentliche Rückrat aller Social Web-Praktiken bilden.

»Meta-information [...] is crucial for the information management on Web platforms that host non-machine-readable content such as videos or images. In order to function, YouTube, and also Flickr and other services of that type, in fact ›crowdsource‹ the labor that is necessary to supply the meta-information, benefiting from the various ways in which users willingly or unwillingly, explicitly or implicitly provide them with input.«<sup>19</sup>

Burgess und Green unterschätzen demnach, dass *User-generated Content* auch immer *User-generated Data* beinhaltet. Einer einseitigen Betonung der neuen Partizipationsmöglichkeiten entgeht, dass die Aneignung medialer Inhalte durch die Nutzer in der Regel mit einer Enteignung ihrer Nutzungsdaten einhergeht, die weit reichende soziale Klassifizierungen zum Zwecke von Marketing- oder Überwachungsmaßnahmen erlaubt.<sup>20</sup>

Andrejevic beschreibt diesen Tausch von Zugangsberechtigung gegen Nutzungsdaten in post-operaistischen Terminologie als entfremdende Ausbeutung immaterieller Arbeit, die durch die Besitzverhältnisse der materiellen Mittel immaterieller Arbeit diktiert werde.

»The offer of control over productive activity is redoubled online as a form of exploitation – except in this case, the captured product is rendered in commodity form: that of the data captured by marketers. [...] This data is captured in order to be returned to its producers in the form of an external influence: the congealed result of their own activity used to channel their behavior and induce their desires.« (Andrejevic, 2009, S. 421, vgl. 7.2)

Die interaktiven Partizipationsmöglichkeiten digitaler Medien bedrohen zwar die industrielle Distributionshoheit, schaffen aber zugleich neue datengestützte Formen ökonomischer Kontrolle.

Das bedeutet zugleich, dass der kreativen Entfaltung der Nutzer engere Grenzen gesetzt sind, als es die Darstellung von Burgess und

<sup>19</sup> (Kessler u. a., 2009, S. 281) Kessler und Schäfer unterfüttern hier Lovinks Feststellung, dass eigentlich weniger Videos angeschaut werden als Datenbanken. (vgl. Lovink, 2008, S. 9ff., vgl. 4.2)

<sup>20</sup> (vgl. Bauman u. a., 2013, S. 154ff.) Für Andrejevic steht dabei allerdings außer Frage, dass es zumindest der Werbewirtschaft lieber wäre, die Daten auch ohne Inhalte zu bekommen, weil sie so das Umfeld ihrer Anzeigen besser kontrollieren könnten. (vgl. Andrejevic, 2009, S. 421) Tatsächlich haben Werbetreibende verschiedentlich beklagt, dass YouTube ihre Anzeigen zum Beispiel im Umfeld von extremistischen Inhalten oder Gewaltdarstellungen platziert. (vgl. Kleinz, 2017)

Green vermuten lässt. Zu großen Teilen sind diese Grenzen dem Handlungs- und Wahrnehmungsraum der Nutzer ebenso entzogen wie ihre Daten. Man könnte sagen: Sie liegen im *Back End* der Nutzung. Es bedarf dementsprechend externer Hinweise wie die Snowden-Enthüllungen oder andere Insider-Berichte, (vgl. Frank, 2011, S. 75ff.) um ihrer gewahr zu werden. Indizien auf ihren Einfluss können den *Front Ends* lediglich insofern genommen werden, als personalisierte Produkt- oder Inhaltsempfehlungen auch zur thematischen und ästhetischen Homogenisierung der *Filter Bubbles* beitragen. Die Spuren, die die Interaktionen auf und mit Web Video Plattformen hinterlassen, prägen somit mittelbar auch die dort sichtbaren Videos. Ferner werden einige Nutzungsdaten auch in Form von Rankings sichtbar, die einen permanenten Wettbewerb und Anpassungsdruck erzeugen. (vgl. Kessler u. a., 2009, S. 285) Im Verbund leisten das von Kessler und Schäfer analysierte Handeln mit Daten und der von Andrejevic angeprangerte Handel von Daten eine kybernetische, postdisziplinäre Kontrolle sanfter Adaption im Sinne von Jürgen Link *flexiblem Normalismus*. (vgl. Reichert, 2008, S. 130, Link, 1996, S. 79ff.)

Unter diesem Eindruck haben Kathrin Peters und Andrea Seier *Home Dance Videos* als mediale Formen einer gouvernementalen Selbst-Praxis untersucht, deren transgressive Züge einer unausgesetzten Beurteilung und Normierung ausgesetzt sind. (vgl. K. Peters u. a., 2009, S. 196ff.) Auch wenn sich Peters und Seier am Ende weder der These einer Selbstermächtigung noch der einer affirmativen Selbstregierung vorbehaltlos anschließen, markieren sie dennoch Kontrollmechanismen, denen die Nutzer von Web Videoplattformen unwiderruflich ausgesetzt werden.

*Kontrolle und  
Gouvernementalität*

### 3.2 ANNÄHERUNGEN AN EIN POLITISCHES MEDIUM

Diese Ambivalenz digitaler Kulturen erkennt auch Hito Steyerl. Nichtsdestotrotz plädiert sie für eine agitatorische Politik digitaler Bilder, die auf die Eskalation genau der Konflikte hinarbeitet, die die Reform-Agenda der Participatory Culture gerade befrieden möchte. (vgl. Jenkins u. a., 2013, S. XII) Dadurch schärft sie den Blick für eine politische Relevanz von Web Videos, die sich nicht in parteipolitischen Wahlkampf- oder staatlichen Regierungsbotschaften erschöpft. (vgl. Losh, 2008, S. 112ff., Strangelove, 2010, S. 137ff., Hillrichs, 2012, S. 72f.) Steyerls Manifest *IN DEFENSE OF THE POOR IMAGE* entwirft das Panorama einer visuellen Klassengesellschaft (»class society of images«), die durch die digitale Bilderkompression und -zirkulation in ihren Grundfesten erschüttert wird.

*Audiovisueller  
Klassenkampf*

»The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletarian in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformat-

ted, and reedited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction.« (Steyerl, 2009)

Kompressionsraten und Dateiformate dienen Steyerl nicht nur als Chiffre für die (geringere) Bildqualität der *armen Bilder*, sondern weisen zugleich auf die Verbreitungs- und Rezeptionsbedingungen ihrer Marginalisierung. Sie korreliert hier ästhetische Form mit sozialem Status und argumentiert somit ganz im Sinne einer *sozialen Ordnung medialer Formen*,<sup>21</sup> wie sie in Abschnitt 10.5 vorgestellt wird. Zugleich zeigt sie, wie diese Ordnung durch die Einführung neuer Werte unterwandert wird.

»In this light, perhaps one has to redefine the value of the image, or, more precisely, to create a new perspective for it. Apart from resolution and exchange value, one might imagine another form of value defined by velocity, intensity, and spread.« (ebd.)

Wenn Verbreitungsgeschwindigkeit und -grad auf diese Weise Qualitätseinbußen kompensieren, wird die Distributionsfähigkeit zu einem entscheidenden ästhetischen Kriterium, anhand dessen sich der Stellenwert medialer Produkte misst.<sup>22</sup>

Die digitale Vervielfältigung und Verbreitung entziehen das audiovisuelle Material zentralisierenden Zugriffen und knüpfen neue soziale Verbindungen.

»By drifting away from the vaults of cinema, it is propelled onto new and ephemeral screens stitched together by the desires of dispersed spectators. [...] But there is also the circulation and production of poor images based on cell phone cameras, home computers, and unconventional forms of distribution. Its optical connections – collective editing, file sharing, or grassroots distribution circuits – reveal erratic and coincidental links between producers everywhere, which simultaneously constitute dispersed audiences.« (ebd.)

21 (vgl. 10.5) Noch konsequenter – aber letztlich auch nebulöser – vertritt Andreas Treske diese Sichtweise einer vorrangig sozialen Medialität von Web Videos mit seiner von Peter Sloterdijk inspirierten Idee der Video Sphere: »Video is ultimately about building relationships and acting as an artificial companion in a sphere of being together. Once located or perceived as a sphere, video becomes more about relations, rather than representations of relations; it is both spatial and social. We could also describe all the video we see and experience as linked, connected, neighboring or near us in the same spatial condition. Video is just as social as we are. This is not a physical condition, but a virtual touch, a togetherness.« (Treske, 2013, S. 34)

22 Steyerls Überlegungen sind somit hochgradig anschlussfähig an die hier vertretene medienmorphologische Lesart von Bourdieus Feld- bzw. Kapitaltheorie: Eine ähnliche Aufwertung von Reproduktion respektive Distribution (zum symbolischen Kapital) audiovisueller Formen prägt auch die in Abschnitt 11.4 geschilderten Umwälzungen im Feld medialer Zeugenschaft.

Wenn Steyerl in diesem Zusammenhang die Aura der digitalen Kopie beschwört, erinnert nicht nur die Begriffswahl an Walter Benjamins Apologie medialer Reproduktionstechnik. Ihre Vision eines audiovisuellen Klassenkampfes kann dementsprechend als Fortschreibung von Benjamins Programm einer »Politisierung der Kunst« interpretiert werden. (Benjamin, 1963 [1936], S. 44) So sind die digital vervielfältigten und verbreiteten Audiovisionen für Steyerl Bilder der Masse – genau wie es die kinematografischen Reproduktionen es für Benjamin waren.

»They express all the contradictions of the contemporary crowd: its opportunism, narcissism, desire for autonomy and creation, its inability to focus or make up its mind, its constant readiness for transgression and simultaneous submission. Altogether, poor images present a snapshot of the affective condition of the crowd, its neurosis, paranoia, and fear, as well as its craving for intensity, fun, and distraction.« (Steyerl, 2009)

Wenn man aber mit Steyerl (und Benjamin) davon ausgeht, dass mediale Formen immer auch von ihren sozialen Bedingungen zeugen, dann provoziert jede mediale Irritation soziale Resonanzen und stiftet einen Möglichkeitsraum für neue politische Allianzen. Das bedeutet: Wenn die *armen Bilder* Bilder der Masse sind, dann ist es nur ein kleiner Schritt, bis sich die Massen auch über diese Bilder repräsentieren und mobilisieren. Für Steyerl besetzen sie daher einen festen Platz in der historischen Erbfolge agitatorischer Medien.

»The poor image – ambivalent as its status may be – thus takes its place in the genealogy of carbon copied pamphlets, cine-train agit-prop films, underground video magazines and other nonconformist materials, which aesthetically often used poor materials.« (ebd.)

Die Verortung vernetzter Videos in die Geschichte des Medienaktivismus wird in Kapitel 7 aufgegriffen. Schon jetzt kann festgehalten werden, dass sie eine politische Wirkmächtigkeit unterstellt, die sich unabhängig von den Inhalten der Videos aufgrund digitaler Reproduktions- und Distributionsexzesse entfaltet. (vgl. 7.3)

Ähnlich sieht das auch Roman Marek, dessen Buch UNDERSTANDING YOUTUBE die »ungeheure Faszination« von Web Videos mit deren erweiterter Zirkulationsfähigkeit erklärt.<sup>23</sup> In Anlehnung an Jac-

<sup>23</sup> (Marek, 2013, S. 25) Die Zirkulation selbst steuern wiederum »Automatismen der Wiederholung«, die Marek als alternierende Abfolge von Redundanz und Varianz beschreibt. (ebd., S. 310) Einen ähnlichen Vorschlag machen auch Kambouri und Pavlos, die im Wechselspiel von Differenz und Wiederholung zusätzlich ein immanentes widerständiges Moment erkennen. (Kambouri u. a., 2008, S. 125) Wie die Abschnitte 8.5 und 9.3 zeigen, kennzeichnet diese *kontrollierte Varianz* aber keineswegs exklusiv die Zirkulation von Web Videos, sondern vielmehr eine allgemeine Entwicklungslogik (medien-)ästhetischer Formen.

ques Rancière sind Web Videos für ihn gleichbedeutend mit einer »Revision der Aufteilung des Sinnlichen« – (Marek, 2013, S. 306, vgl. 212ff.) ein Gedanke, den auch Boris Traue teilt, für den »online Videohosting [...] das Verhältnis zwischen Verbreitungsmedium, Video und Publikum grundlegend verändert« hat. (Traue, 2013, S. 293, vgl. 299)

Ebenfalls auf Rancières Konzept des politischen Dissens bezieht sich Vinzenz Hedigers Annäherung an politische Web Videos. (vgl. Rancière, 2008c, S. 32) Hediger schildert eine durch das so genannte »Macaca«-Video publik gewordene rassistische Entgleisung des ehemaligen republikanischen Gouverneurs von Virginia, George Allen, als Beispiel für eine neue politische Ästhetik der Verantwortlichkeit. (Hediger, 2009, S. 261f.) Hier wird offenkundig, dass Web Videos Diskriminierungen entlarven können, die sonst unterhalb der öffentlichen Wahrnehmungsschwelle geblieben wären. Für Hediger werden Web Videos auf diese Weise nicht einfach zu Medien für politische Botschaften beziehungsweise die Botschaften politischer Akteure (was nicht zwingend das gleiche ist), sondern zu einem Archiv oder Monument für genuin politische Momente im Sinne Rancières.

Die an Rancière geschulten Positionen lassen sich wie folgt zusammenfassen: In dem Maße, in dem Social Media-Dienste die Sphären medialer Produktion und Distribution erschließen, (vgl. 7.4) sorgen sie für Irritationen in der Verteilung des Sinnlichen, die die Bedingung der Möglichkeit eines artikulierten Dissens und somit der Politik darstellen. Diese Sichtweise ist durchaus instruktiv für die in Kapitel 10 entworfene Theorie kritischer Medienereignisse, die ihren Ausgang ebenfalls von einer gleichermaßen ästhetischen wie sozialen Umverteilung nimmt, sich dabei aber nicht auf Rancière, sondern auf Bourdieu bezieht.<sup>24</sup>

Unabhängig davon, ob man die Idee eines politischen Moments von Rancière oder Bourdieu protegieren lässt, muss man ihre medialen Bedingungen im Blick behalten. In diesem Sinne betont Matthias Thiele, wie Mobilität und Ubiquität der Mediennutzung die sozio-ästhetische Umverteilung zusätzlich verschärfen.

»Die Brisanz der gegenwärtigen Konstellation entspringt daher insbesondere der Verbindung von portablem Mehrzwecktelefon, Mobilfunknetz und Internet, die neue Distributions- und schnelle Publikationsmöglichkeiten des heimlich Beobachteten und versteckt Aufgezeichneten eröffnet.« (Thiele, 2010, S. 302)

<sup>24</sup> Wie Abschnitt 10.3 zeigt, kommen die beiden trotz axiomatischer Differenzen durchaus zu vergleichbaren Schlüssen – wenn auch aus unterschiedlichen Richtungen, weil Rancière eine fundamentale Gleichheit unterstellt und Bourdieu von einem Apriori sozialer Differenz ausgeht. Ohnehin verfolgen die hier vorgestellten Bezugnahmen auf Rancière dessen Argumentation nicht bis zu den grundlegenden Annahmen, mit denen er sich wortmächtig von Bourdieu abgrenzt.

Und Florian Krautkrämer berücksichtigt sowohl Rancières Slogan von der Aufteilung des Sinnlichen als auch die Rolle mobiler Medien, um zu beurteilen, wie dokumentarische Web Videos »Sichtbarkeit in einem gemeinsamen Raum« herstellen. (Krautkrämer, 2014, S. 116) Handyaufnahmen aus dem Arabischen Frühling und syrischen Bürgerkrieg verschieben für ihn die Grenzen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem und werfen die filmtheoretische Frage nach der Trennung von champ (Bild), hors-champ (diegetisches Off) und hors-cadre (extradiegetisches Off) erneut auf. (vgl. *ebd.*, S. 126) Insbesondere der Bereich des hors-cadre könne nicht länger im dem Bild entzogenen Umfeld der Aufnahme lokalisiert werden, weil sich dieser Kontext den Videos unweigerlich einschreibe.

*Audiovisuelle  
Prothesen*

»Denn das Handyformat thematisiert durch Perspektive, Auflösung und (wackelige) Kameraführung nicht nur eine Aufnahmesituation innerhalb des Bildes (inklusive seines Off), sondern ebenso im Publikum des Films vor der Leinwand. Eine Aufnahmesituation, die von den Zuschauerinnen und Zuschauern nun in viel stärkerem Maße nachvollzogen werden kann, da das Drehen eines Handyfilmes für viele Bestandteil der eigenen Alltagsrealität ist. Dem Bild der Handycamera ist ein *fait énonciatif*, eine Aussage eingeschrieben, auch weil man die Praxis des Filmens mit dem Handy kennt und daher weiß, wie solche Momente aussehen.« (vgl. *ebd.*, S. 119f.)

Der extradiegetische Raum müsse daher auf die Sphäre der Rezeption und Weiterverarbeitung ausgedehnt werden. Das ethische Regime der Videobilder, die durch sie gezogene Aufteilung des Sinnlichen, beziehe daher sowohl den zur Disposition gestellten Gebrauch der Videos ein als auch ihren dokumentarischen Gehalt.

Den Ausgangspunkt von Krautkrämers Überlegungen bildet Rabih Mroués Beitrag für die DOCUMENTA 13. In der Installation THE PIXELATED REVOLUTION montiert der libanesischer Künstler Handyclips, die die Ermordung syrischer Aufständischer aus deren Perspektive aufgezeichnet haben. Die Videos sind ins Netz gestellt worden, um das brutale Vorgehen gegen die protestierende Bevölkerung zu dokumentieren und gegebenenfalls eine strafrechtliche Verfolgung der Schützen zu ermöglichen. Mroué wiederum interessiert sich stärker für die filmenden Opfer, die den Videos selbst insofern äußerlich bleiben als sie keine bildliche Repräsentation erfahren. Mittels Einzelbildanalysen, Montagen oder Ausschnittsvergrößerungen sucht er nach anderen sinnlichen Evidenzen für die (abwesende) Anwesenheit der Filmenden, die die Zuschauer zu Zeugen ihres Todes machen, selbst aber zwangsläufig unsichtbar bleiben. (vgl. *ebd.*, S. 114)

Mroué macht sich dabei zu Nutze, dass sich das Verhältnis von Kamera und Körper verändert, wenn die Filmenden ihre Gegenstände nicht mehr durch einen optischen Sucher avisieren. Das elektronische

oder digitale Display, das nunmehr eine ebenso visuelle wie haptische Schnittstelle zwischen Apparat und Operator bildet, entkoppelt zum einen den physiologischen Blick vom technischen Okular, (vgl. Thiele, 2010, S. 300f., Thielmann, 2006, S. 24) ermöglicht eine größere Bewegungsfreiheit bei der Aufnahme und stärkt somit umgekehrt die Bindung zwischen Körper und Kamera.

»It is as if the camera and the eye have become united in the same body, I mean the camera has become an integral part of the body. Its lens and its memory have replaced the retina of the eye and the brain. In other words, their cameras are not cameras, but eyes implanted in their hands – an optical prosthesis.« (Mroué, 2012, S. 29f.)

Die damit einhergehende Subjektivierung der Kamerahandlungen provoziert nicht nur den von Krautkrämer beschriebenen Effekt des *fait énonciatif*, sondern bietet den Betrachtern in der Folge eine ästhetische Identifikationsfläche, deren suggestiver Kraft man sich nur schwer entziehen kann. Auch Mroué erliegt ihr:

»This means that our eyes are an extension of the cameraman's eyes and [...] his eyes are an extension of his mobile phone's lens. This leads us to the logic that when the bullet hits the lens, then logically it should hit the cameraman's eye and should hit our eyes as well.« (ebd., S. 35)

Mroué lässt aus diesem Grund gar den alten Traum der Optographie wieder aufleben.<sup>25</sup> Seine künstlerischen Analysen nehmen daher nicht von ungefähr forensische Züge an und werfen die Fragen auf, ob und wie solche Videos Zeugnis von einem verbrecherischen Geschehen ablegen können und ihre Betrachter somit gleichermaßen zu Zeugen machen.

Mroué trägt dabei dem ungeklärten Urprung seines Materials Rechnung, lässt aber keinen Zweifel daran, dass seine Sympathien den Regimegegnern gehören. Und diese Revolutionäre haben nicht nur eine andere politische, sondern auch eine andere ästhetische Haltung als die staatlich kontrollierten, die sich klar ersichtlich von der Berichterstattung der syrischen Rundfunkanstalten absetzt:

»This regime wants to inform us that it is as strong as its image; it is demonstrating to us the clarity of its vision and its purity. Pictures that are taken with the three-legged tripod are a symbol of the system's strength and its power and permanence... [...] The Syrian revolutionaries have

25 (vgl. Mroué, 2012, S. 30) Unter dem Namen Optographie entwickelt sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert eine kriminalistische Spielart der Physiologie, die danach strebt, die Wahrnehmung der menschlichen Netzhaut im Moment des Todes in einem so genannten Optogramm abzubilden.

adopted the opposite attitude. They realize that a ›clear‹ image, whether supportive of or antagonistic to their cause, can only corrupt the revolution. The protesters are aware that the revolution cannot and should not be televised.« (ebd., S. 32f.)

Die unterschiedliche Gestaltung der Bilder markiert eine ästhetische Front zwischen den verfeindeten Parteien, die den Bürgerkrieg auch mit Kameras austragen – solchen mit Stativ und solchen ohne. Während sich das Regime das Stativ als Metapher für politische Stabilität und Stärke zu nutze mache, verdanken die Bilder – oder sollte man sagen: die *Poor Images* – der Oppositionellen ihre suggestive Kraft hingegen gerade dem Umstand, dass man ihnen ansieht, dass sie außerhalb der staatlich kontrollierten Institutionen entstanden sind. (vgl. ebd., S. 25f.)

»They shoot spontaneously, without any reservation, any editing, or any add-ons. Theirs are not journalistic images. These images do not hide any ideological discourse or subliminal messages; simple images, yet strong in spite of their technical fragility. [...] Their only concern is to record the event, as it is experienced in real time, in order to report to the world what they are going through over ›there.« (ebd., S. 31)

Für Mroué bürgen ästhetische Spontaneität und stilistische Mängel für weltanschauliche Unbekümmertheit und Aufrichtigkeit der Darstellung.<sup>26</sup> Der Kurzschluss von ästhetischer Form und politischem Konflikt konfrontiert ihn hier erneut mit der Frage nach dem dokumentarischen Status der Videos.

Und das ist kein Zufall: Auch Losh kommt in ihrer Rekonstruktion einer via YouTube und Flickr geführten Propagandaschlacht zwischen israelischem Militär und der islamischen NGO *Insani Yardim Vakfi (IHH)* an diesen Punkt. Dieser Bilderstreit dreht sich um die öffentliche Dokumentation und Deutung eines gewalttätigen Zwischenfalls zwischen der israelischen Marine und einem Schiff der so genannten *Gaza Freedom Flotilla*.<sup>27</sup> Auch hier buhlen die verfeindeten

<sup>26</sup> Dieses Zusammenspiel von oppositioneller Haltung, Stillosigkeit und Glaubwürdigkeit wird in Abschnitt 11.2 im Kontext einer medienmorphologischen Einordnung ästhetischer Authentizität verallgemeinert. Ästhetische Authentizitätseffekte verdanken sich demnach morphologischer Konventionsbrüchen und verbrauchen sich im Zuge einer unvermeidlichen Konventionalisierung. Mroués Schilderungen sind insofern ein gutes Beispiel für dieses morphologische Wechselspiel von authentisierendem Konventionsbruch und Konventionalisierung, weil er zwar die Spontaneität der Zeugenvideos betont, zugleich aber auch mit quasi-poetologischen Anweisungen definiert, wie sie produziert werden sollen – und somit sein erstes Argument unbewusst entkräftet. (vgl. ebd., S. 26f.)

<sup>27</sup> Beim Versuch, die Seeblockade des Gaza-Streifens zu durchbrechen, um das isolierte Territorium mit Hilfsgütern – so die Aktivisten – bzw. Waffen – so die israelischen Offiziellen – zu versorgen, wurde die *Marvi Marmara* am 31. Mai 2010 von israelischen

Parteien mit unterschiedlichen ästhetischen Dokumentationsstrategien um die Gunst der Öffentlichkeit.

»Competing campaigns by pro-Palestinian activists and Israeli public relations specialists in the wake of the *Mavi Marmara* shootings attempted to use video and photo-sharing sites as platforms from which to persuade a transnational public. In the Turkish case, the rhetorical claims focused on testimony, in which a particular political subject can bear witness as an individual agent. In the Israeli case, claims emphasized the presentation of evidence in a seemingly neutral, technocratic display of disembodied objects, traces, and signs.« (Losh, 2011, S. 283)

Wie für Mroué besteht auch für Losh kein Zweifel daran, dass das Modell der Zeugenschaft angemessener ist, um eine digitale Öffentlichkeit zu überzeugen, als das des Beweises.

»Ironically, the internet may be a site in which testimony is less likely to be challenged than evidence. Online presentations of evidence often inspire nitpicking and the search for contradictory clues, while the mere words of an autistic person or a schizophrenic inspire admiration. [...] With their onslaught of YouTube videos, the Israeli Defense Forces had hoped to bolster their case about the boarding of the *Mavi Marmara*. But the Israeli government made a fundamental mistake by assuming that pictures speak for themselves... or more specifically, that governments can speak for pictures.« (vgl. ebd., S. 291)

Neben den von Losh aufgeführten Gründen kann man unter Berücksichtigung der Positionen von Steyerl und Mroué aber auch annehmen, dass die stärker subjektive Zeugenschaft der angemessener Überzeugungsmodus ist, weil sie die latente politische Sprengkraft der Poor Images entfesselt.

Dies ist auch der Ausgangspunkt von Kari Andén-Papadopoulos, die die digitale Umverteilung der medialen Handlungsoptionen ebenfalls mit der dokumentarischen Zeugenschaft von Handyvideos verbindet. Auch sie spricht dabei im Duktus McLuhans von Erweiterungen des Selbst: Mobile Kameras fungieren für sie aber nicht nur als visuelle, sondern auch als kommunikative Prothesen, insofern ihre Web-Anbindung alternative Verbreitungswege für die Aufnahmen biete.

»Hence, ›ordinary‹ people – including local residents, holiday makers, soldiers, democratic activists, insurgents and

---

Marinesoldaten aufgebracht. Dem anschließenden Gefecht um das Schiff fallen neun Aktivisten zum Opfer.

terrorists – are now enabled to bypass established editorial and censorial filters and turn their personal record of an event into a public testimony that might disrupt ›official‹ perspectives carefully crafted and provided to the mainstream news media.«<sup>28</sup>

Die Aufnahmen dieser *Citizen Camera Witnesses* bestimmen auf diese Weise, welchen Ereignissen mediale Aufmerksamkeit zuteil wird. (vgl. Andén-Papadopoulos, 2014, S. 759) Die (Omni-)Präsenz tragbarer, vernetzter Kameras beeinflusse aber darüber hinaus auch den Verlauf der durch sie dokumentierten Ereignisse.

*Ubiquitous Video*

»This is also to say that the mere presence of cameras may influence the course of events, or even produce events and actions that otherwise would not have taken place. Activists and protestors are performing not only in front of, but for the camera which, in turn, is suggestive of the increasing extent to which ›ordinary‹ people are now socialized into crisis recording and reporting.«<sup>29</sup>

Die permanente Verfügbarkeit bzw. die *Zuhandenheit* der Kamera, verführe dazu, zu filmen, sobald etwas mehr oder weniger Außergewöhnliches passiert. Es scheint schlicht nichts zu geben, das nicht wert sei, aufgenommen und ver- bzw. geteilt zu werden. Die Rolle des medialen Zeugen werde dementsprechend zum standardisierten Handlungsmodell in Ausnahme- und Krisensituationen und erzeuge eine »perpetual crisis awareness«. (Frosh u. a., 2009a, S. 295) Andén-Papadopoulos greift hier einen Gedanken von Paul Frosh und Amit Pinchevski auf, wonach die Allgegenwart medialer Zeugen Krisen von der Ausnahme zum Alltag mache. Krisenhafte oder nachrichtentaugliche Ereignisse können demnach nicht mehr als Unterbrechung der Routine verstanden werden, sondern diese Routine bestehe umgekehrt in einer unausgesetzten und gespannten Erwartung beschleunigter Krisenabfolgen.

»In highly complex and over-determined social structures, virtually every moment thus becomes potentially crucial – critical, to return to our original etymology – to the future

28 (Andén-Papadopoulos, 2014, S. 754, Kluitenberg, 2011b, S. 7) Diese Betonung der Verbreitung trägt einer Bedeutungsverschiebung von der Produktion audiovisuellen Materials hin zu dessen Distribution Rechnung, die in Abschnitt 7.3 als wichtige Weichenstellung für die Geschichte des medialen Aktivismus gedeutet wird. Die Emanzipation von etablierten Vermittlungsinstanzen wird in Kapitel 11 in den Rahmen einer feldtheoretischen Analyse medialer Zeugenschaft gestellt.

29 (Andén-Papadopoulos, 2014, S. 764) Die Einsicht, dass Medien Ereignisse entscheidend prägen, ist alles andere als neu. Sie liegt auch den in Abschnitt 10.4 dargelegten Konzepten des Medienereignisses zu Grunde. Mit stärkerem Bezug zur Thematik medialer Zeugenschaft (von Gewalt) weist z.B. Angela Keppler auf eine ähnliche Verschiebung im Verhältnis von Tätern, Opfern und Zuschauern hin. (vgl. Keppler, 2006, S. 147f.)

well-being of political, social, and economic systems. Modern audiovisual technologies that render reality in new units of time (the freeze frame and the slow motion, for instance) which can be given sudden, decisive significance, and whose indexical recording of incidentals escapes the particular intentionality of those deploying them, are particularly suited to this sense of the pregnancy of any moment as the harbinger of crisis.« (Frosh u. a., 2009a, S. 298)

Frosh und Pinchevski verbinden hier streng genommen zwei Ebenen: Indem die omnipräsenten Objektive von Handkameras und Mobiltelefonen eine mediale Aufmerksamkeit für jedes, vordergründig noch so beliebige Ereignis stiften, fungieren sie analog zur jedes Detail gleichermaßen aufzeichnenden apparativen Objektivität der Kamera. Wenn nach einer richtungsweisenden These Benjamins Photographie und Kinematographie das optisch Unbewusste entdeckt haben, so wie die Psychoanalyse kurz zuvor auf das triebhaft Unbewusste gestoßen war, (vgl. Benjamin, 1963 [1936], S. 36) gewähren die erweiterten Möglichkeiten audiovisueller Zeugenschaft Einblicke in ein zuvor verschlossenes Unbewusstes sozialer Relationen und Dynamiken.<sup>30</sup>

Die Videos können aber auch aus einem weiteren Grund nicht als bloße Dokumentationen eines vorgängigen und vorgefundenen Geschehens gelten. Neben einem bestimmten Ereignis sollen sie nämlich auch bezeugen, dass die Filmenden diesem nicht nur als passive Beobachter beigewohnt haben, sondern einen aktiven Anteil an diesem haben und so bestenfalls Geschichte schreiben. (vgl. Andén-Papadopoulos, 2014, S. 759ff.) Die Videos würden den Filmenden somit auch immer der Selbstvergewisserung dienen, die die Nutzung so vieler Social Media-Dienste motiviert.

»In some cases, then, citizen camera-witnessing suspends the intelligible in favour of the sensible: it provides proof of the simple actuality that ›I was there‹. This actuality, then, is as unassailable as it is ambiguous.« (ebd., S. 766)

Wenn sich audiovisuelle Zeugnisse aber weniger dem Geschehen als vielmehr der Erfahrung der Filmenden verschreiben, dann bergen sie nicht nur ein demokratisches Versprechen, sondern auch eine außergewöhnliche moralische Verantwortung.

Diese Verantwortung betont stellvertretend für die Menschenrechtsorganisation WITNESS auch Sam Gregory.<sup>31</sup> Zwar begrüßt auch er ausdrücklich, dass die Zahl potentieller Menschenrechtsaktivisten dank

<sup>30</sup> Dieses Argument wird ganz am Ende wieder aufgegriffen. (vgl. 11.5)

<sup>31</sup> Der Pop-Musiker Peter Gabriel hat WITNESS 1992 als Reaktion auf den Rodney King-Prozess gegründet, (vgl. 7.1) um videographische Dokumentationen von Menschenrechtsverletzungen zu unterstützen. Nachdem die Organisation zunächst darauf vertraut hat, dass man hierzu vor allem Kameras an die richtigen Leute verteilen müsse, hat sie diesen technikedeterministischen Ansatz im Laufe der 2000er Jahre revidiert

der digitalen Partizipations- und Distributionsmöglichkeiten einen historischen Höchstwert erreicht hat. (vgl. Gregory, 2011, S. 270f., Jenkins, 2009, S. 121ff.) Allerdings erschwere es die ungezügeltere Zirkulation von Zeugenvideos, Opfer vor öffentlicher Bloßstellung und weiterer Verfolgung zu schützen, weswegen WITNESS die Integrität der Gefilmten ins Zentrum seiner zivilgesellschaftlichen Bemühungen um eine *neue Ethik allgegenwärtiger Zeugenschaft* (»a new ethics of ubiquitous video«) stelle. (Gregory, 2011, S. 276ff.)

*Ethische und  
strategische  
Zeugenschaft*

»At this stage in the movement towards ubiquitous video, it is vitally important to support emerging norms in online culture that promote respect, tolerance and an understanding of risks, as well as to think about how we take proactive educational steps to provide the next generation of digital natives with experience and understanding on these issues.« (ebd., S. 281, vgl. 11.4)

Und diese moralische Verantwortung wiegt um so schwerer angesichts des politischen Kalküls, das diesen vernetzten Formen audiovisueller Zeugenschaft oftmals zu Grunde liege.

»This, then, is what defines citizen camera-witnessing: the ritualized employment of the mobile camera as a personal witnessing device to provide a public record of embodied actions of political dissent for the purpose of persuasion.« (Andén-Papadopoulos, 2014, S. 756)

Citizen Camera Witnesses machen sich dementsprechend nicht nur Zeugen *von etwas*, sondern auch zu Zeugen *für jemanden*, um dessen Unterstützung und Solidarität sie werben. Mediale oder – wie Sandra Ristovka diesen instrumentalisierten Einsatz nennt – *strategische Zeugenschaft* wird zur kalkulierten und bewusst vollzogenen politischen Handlung. (vgl. Ristovka, 2016, S. 1041, vgl. 11.3)

»Indeed, the very presence of mobile cameras at the scene of political conflict has become a pronounced and potentially intimidating sign not only of protest but, crucially, of *public-ness* [sic]. [...] The somewhat synchronized movements of protesters en masse holding up their smartphones in a now-globally stylized gesture of dissent form a ›mass ornament‹ of sorts: a telling formation of bodies on the street that signals a rival gaze to that of the state.« (Andén-Papadopoulos, 2014, S. 765)

Eine Frage, die sich hier stellt, ist, inwiefern diese audiovisuellen Zeugnisse ihre Betrachter am Geschehen teilhaben lassen und damit

---

und um vielfältige juristische, ethische und dramaturgische Beratungs- und Weiterbildungsangebote ergänzt. (vgl. Gregory, 2011, S. 268ff., Ristovka, 2016, S. 1042, Jenkins, 2009, S. 120ff.)

ebenso zu medialen Zeugen machen. Und die Vermutung liegt nahe, dass sich auch diese mediale Zeugenschaft zweiter Hand weniger durch objektive Distanz als durch affektives Engagement auszeichnet. Es würde somit nicht in erster Linie um Informationsvermittlung gehen, sondern um Überzeugung und Mobilisierung. In jedem Fall aber verbinden die audiovisuellen Zeugnisse Augen- und Bildschirmzeugen miteinander und vereinen somit physisch versammelte Protestmassen mit den virtuellen Massen medialer Publika zu einem verstreuten politischen Kollektiv.<sup>32</sup>

*Politische  
Dimension  
von Web Videos*

Zusammenfassend kann man sagen, dass die hier rekonstruierten Positionen die politische Dimension von Web Videos im Spannungsfeld zwischen Partizipation, Exploitation und Kontrolle verorten. Diese Pole dürfen dabei gerade nicht ausschließend gedacht werden, sondern sie sind in vielen Hinsichten miteinander verflochten und ordnen sich von Fall zu Fall in unterschiedlichen Graden der Opposition bzw. Affinität zueinander an. Die Dynamik dieser Konstellation verdankt sich zu großen Teilen der digitalen Ausweitung und Umverteilung der Distributionskompetenz, an der Web Videos einen wesentlichen Anteil haben. Indem sie zuvor indisponible Zugänge zur Vervielfältigung und Verbreitung audiovisueller Formen erschließen, öffnen sie neue Spiel- und Möglichkeitsräume für politische Praktiken und Kollektive und setzen somit das uneingelöste Versprechen des Videoaktivismus erneut auf die Tagesordnung. (vgl. 7) Eine konkrete politische Wirkung lässt sich vor allem dann beobachten, wenn Web Videos als audiovisuelle Zeugnisse politischer Konfliktereignisse eingesetzt werden, die diese Ereignisse nicht lediglich dokumentieren, sondern in einem aktiven und produktiven Sinn legitimieren oder gar provozieren. (vgl. 10.6, 11.5)

*Meta-Zeugenschaft*

Die Sensibilität der audiovisuellen Zeugen für die eigene Rolle und den eigenen Einfluss verändert aber nicht nur den Ablauf von Ereignissen, sondern auch den Status medialer Zeugenschaft. Zumindest verträgt es sich schlecht mit medientheoretischen Konzepten wie sie etwa Sybille Krämer und John Durham Peters vertreten. Demnach ist Zeugenschaft keine soziale Rolle, die man aus eigenen Stücken einnimmt, noch dazu, um einen bestimmten Zweck zu erzielen, sondern eine Verpflichtung, die einem rückwirkend angetragen wird. (vgl. J. D. Peters, 2009 [2001], S. 40, vgl. 11.1) In dieser klassischen Interpretation gibt es zunächst ein Ereignis und dann den Zeugen, der sich dazu verpflichtet, objektiv von diesem Ereignis zu berichten – oder noch genauer: der von diesem Ereignis dazu verpflichtet wird.<sup>33</sup>

32 Die Deutung des »Publikum[s] als eine virtuelle Masse« geht auf Tarde zurück. (Tarde, 2015 [1901], S. 18, ) Zur Form des Massenornaments im Social Web im Anschluss an Tarde und Kracauer: vgl. Simons, 2014, S. 256ff.

33 Diese Vorstellung entspricht einer emphatischen Auffassung vom Ereignis als Widerfahrnis, die in Abschnitt 10.2 relativiert wird.

Das von Andén-Papadopoulos, Ristovka und Mroué skizzierte Szenario sieht hingegen auch die gegenteilige Reihenfolge vor, wonach selbsterklärte Zeugen Ereignisse nicht nur be- sondern zugleich erzeugen. Und dieses neue politische Selbstbewusstsein vernetzter Videozeugen verlangt nach einem Perspektivenwechsel in der medientheoretischen Auseinandersetzung mit Zeugenschaft.

»It follows that citizen camera-witnessing fundamentally constitutes a form ›metawitnessing‹, meaning that it is strongly self-referential: the gesture of raising the camera to record at the scene of mass protests – where censorship or violence are directed not only at those bodies in dissent but also precisely at their access to potentially subversive media – is an active, self-conscious one whereby the photographer displays an awareness of him or herself as a designated witness. The citizen-photographer thus inevitably thematizes – or, as it were, provides a second-order discourse that invites us to reflect on – the very performance of witnessing.« (vgl. Andén-Papadopoulos, 2014, S. 765)

Und genau diese Einladung soll in dieser Arbeit angenommen werden. (vgl. 11)

Zunächst ist es allerdings notwendig, mehr über die Geschichte von Web Videos zu erfahren. Dies ist wichtig, weil sich der Großteil der hier vorgestellten Forschung stark auf die Beschreibung gegenwärtiger Formen und Funktionen konzentriert und auf diese Weise bestens mit Vermarktungsstrategien harmoniert, die sich hauptsächlich auf den innovativen Charakter von Web-Diensten stützen. Analysen ohne medienhistorisches Bewusstsein laufen daher Gefahr, sich einer industriellen Selbstbeschreibung auszuliefern, deren Revolutionsrhetorik der Medientheorie ohnehin alles andere als fremd ist. (vgl. Leschke, 2008, S. 143)



## Teil II

### HISTORISCHE UND POLITISCHE REFERENZEN

Deswegen setzt Kapitel 4 Web Videos und historische Referenzmedien in ein Verhältnis, das Kontinuitäten und Brüchen der jüngeren Mediengeschichte gleichermaßen zu ihrem Recht verhilft. Insbesondere ein Verständnis von Video als technologischem und kulturellem Übungsfeld des Digitalen hält wertvolle Einsichten für eine Zeit, (vgl. 5) in der altbekannte medienpolitische Hoffnungen in neuem Glanz strahlen. (vgl. 6) Zugleich öffnet sich hier eine Fluchtlinie, um den politischen Einsatz von Web Videos in die jüngere Geschichte medialen Aktivismus einzuordnen. (vgl. 7)



## ZWISCHENSPIELE DES AUDIOVISUELLEN DISKURSES

---

Aber was überhaupt sind Web Videos? Vorläufig und vereinfacht sollen hierunter bis auf Weiteres über das Internet, das heißt vermittelt des unter dem Kürzel TCP/IP bekannten *Transmission Control Program and Internet Protocol*, verbreitete Bewegtbilder verstanden werden. Und die sind im Netz in einer unübersichtlichen Menge und Mannigfaltigkeit zu finden: Neben Heimaufnahmen schlafender Katzen gesellen sich Mitschnitte oder gleich Vollversionen aktueller *Blockbuster* oder Sportveranstaltungen, selbstverständlich Pornographie und eben auch videographische Dokumente politischer Ereignisse, auf die sich diese Arbeit konzentriert.

Und damit ist nur ein Bruchstück dessen genannt, was auf den Bildschirmen vernetzter Computer, aber nicht nur dort, zu sehen ist.<sup>34</sup> Denn der Unübersichtlichkeit der Formate korrespondiert eine Vielfalt der Geräte. Videos lassen sich mit jedem gängigen *Smartphone* aufzeichnen, vertreiben und ansehen. Sieht man vorläufig von der enormen Infrastruktur ab, die all dies erst ermöglicht, konvergieren hier auf einer technischen Plattform die im Zeitalter der Massenmedien nicht nur funktional und institutionell, sondern auch räumlich und zeitlich getrennten Phasen von Produktion, Distribution und Rezeption in der Hand einzelner, beweglicher Nutzer. (vgl. Leschke, 2010, S. 185, vgl. 8.1)

Stabile Situationen medialer Erzeugung und Nutzung sind damit zwar nicht ausgeschlossen, aber von der Standardeinstellung zu einer Option unter Vielen degradiert – etwa als Vollbildfunktion, die im Interface aktiv ausgewählt werden muss und jederzeit beendet werden kann.<sup>35</sup> Permanente Erreichbarkeit bedingt eben auch die Bereit-

*Unübersichtlichkeit  
und Unterbrechung*

<sup>34</sup> Hier deutet sich bereits an, dass mit dem Vertriebsprotokoll ein notwendiges Bestimmungskriterium zwar recht schnell bei der Hand ist, aber für die Zwecke dieser Arbeit nicht mehr als eine Starthilfe geben kann. Um die Mannigfaltigkeit audiovisueller Netzinhalte zwischen zwei Buchdeckel stecken zu können, muss der Beschreibungsumfang der Untersuchung weiter reduziert werden. Diese Arbeit interessiert sich dementsprechend vor allem für Augenzeugenvideos, deren Gestalt durch die neuen Vertriebsmöglichkeiten im Netz sicht- und hörbar geprägt ist. (vgl. 11)

<sup>35</sup> Dabei muss berücksichtigt werden, dass Stabilität ein relativer und vor allem durch mediale Entwicklungen relativierter Wert ist, wie stellvertretend für ähnliche Studien z.B. auch bereits David Riesmans, Nathan Glazers und Reuel Denneys Diagnose über die destabilisierte Rezeption früher Druckerzeugnisse nahegelegt hat. (vgl. Riesman u. a., 1956, S. 87ff.) Demnach initiieren zurückgezogenes und privates Lesen einen Kontroll- und Autoritätsverlust und gehen einher mit einem tief greifenden Wandel gesellschaftlicher Konformitätserzeugung vom traditionsgeleiteten Typus oraler Kulturen zum innengeleiteten Typus industrieller Schriftkulturen. In umgekehrter Perspektive sieht Walter Benjamin »die archaische Stille des Buches«

schaft, sich permanent unterbrechen zu lassen. Diese Norm geteilter Aufmerksamkeit bestimmt das Design von Hard- und Software, mit deren Hilfe Audiovisuelles im Netz sicht- und hörbar wird, und führt etablierte Kino- und Fernsehtheorie an ihre Grenzen. Auch wenn es naheliegend scheint, digital vernetzte Bewegtbilder in diesen Traditionen zu beschreiben, gliedern sie sich nicht bruchlos hier ein, wie das Beispiel zweier maßgeblicher Fachvertreter stellvertretend zeigt.

Auf den kommenden Seiten sollen dabei gleich mehrere Fliegen mit einer Klatsche geschlagen werden. Denn die Exkurse zu Jean-Louis Baudry (vgl. 4.1) und Raymond Williams (vgl. 4.2) sollen nicht nur stellvertretend für die Beschäftigung mit Dispositiven des Audiovisuellen in Film- und Fernsehtheorien stehen, sondern darüber hinaus auf die Grenzen von Einzelmedientheorien im Allgemeinen hinweisen. Sie zielen dabei keineswegs auf eine umfassende Darstellung oder Kritik dieser kanonischen Texte, die beide Gegenstand zahlreicher Analysen waren und sind. Um eine vorschnelle Identifikation zu vermeiden, sollen sie allerdings auf Differenzen zwischen historischen Theorieständen und gegenwärtigen Medienphänomenen hinweisen, die sich nicht ohne weiteres überbrücken lassen.

Es wird also auf den nächsten Seiten vordergründig um historische Referenzmedien von Web Videos gehen. Zugleich aber wird sich diese kritische Bestandsaufnahme der Frage annehmen, über welche Relevanz Theorien medialer Dispositive noch verfügen, wenn die fortgeschrittene Medienkonvergenz nicht länger erlaubt, Einzelmedien selbstverständlich als analytische Ausgangspunkte vorauszusetzen. Diese Entwicklung hat Zielinskis »integrierte Mediengeschichte« technischer Audiovisualität nachgezeichnet, die gleichermaßen von Kritischer Theorie, Diskursanalyse, Systemtheorie und Cultural Studies inspiriert ist. (Zielinski, 1989, S. 15) Sie wird in Abschnitt 4.3 aus drei Gründen gewürdigt.

*Erstens* führt Zielinski die Dispositivanalyse mit den Mitteln der Dispositivanalyse an ihre historischen und konzeptionellen Grenzen. (vgl. Zielinski, 2003, S. 160) Seine Studie leistet somit auch über 25 Jahre nach ihrer Veröffentlichung einen wichtigen Beitrag zur Genealogie der medialen und in diesem Fall audiovisuellen Gegenwart und stiftet somit *zweitens* eine mediengeschichtliche Vergleichsfolie für die Argumentation dieser Studie. Wenn dieses Kapitel auch lediglich eine äußerst kurze Vorgeschichte von Web Videos leisten kann, so weist diese Vorgeschichte nichtsdestotrotz auf die umfassendere medienhistorische Konstellation der Einführung und massenmedialen

*Dispositive des  
audiovisuellen  
Diskurses*

---

im frühen 20. Jahrhundert empfindlich durch wachsende »Heuschreckenschwärme von Schrift« gestört, die er etwa in großstädtischer Reklame erkennt. (Benjamin, 1928, S. 29) Im Gegensatz zur gegenwärtigen Konstellation beziehen sich die hier beschriebenen temporären Stabilitätsverluste allerdings vorrangig auf die jeweilige Rezeptionssituation und trennen diese weiterhin eindeutig von Produktion und Distribution. Zum dynamischen Verhältnis von öffentlichem und privatem typographischem Wissen: vgl. Giesecke, 2006, S. 659.

Durchdringung digitaler Technologie. Denn dies ist der (implizite) Fluchtpunkt, auf den Zielinskis Rekonstruktion audiovisueller Mediengeschichte zuläuft. Sie kann somit ein hinreichends historisches Bewusstsein stiften, um den digitalen Medienumbruch nicht als unhinterfragten Mythos hinnehmen zu müssen.<sup>36</sup> *Drittens* spielt Video eine entscheidende Rolle für das, was Zielinski die »fortgeschrittene Audiovision« nennt. (Zielinski, 1989, S. 14) Und Video, das im Schatten von Film und Fernsehen vergleichsweise wenig theoretische Beachtung gefunden hat, stellt für Web Videos ein um so wichtigeres Referenzmedium dar, insbesondere weil es wie keine andere analoge Bildtechnik die Verfahrensweisen digitaler Informationsverarbeitung vorwegnimmt. Es wird daher auch im Zentrum des Folgekapitels 5 stehen, der sich im Dialog der Videotheorien von Sean Cubitt und Yvonne Spielmann den technischen Verfahrensweisen von Videobildern widmet.

#### 4.1 ZUM KINEMATOGRAFISCHEN DISPOSITIV

Doch zunächst zum Film: Baudry hat zu Beginn der 1970er Jahre den Dispositivbegriff Michel Foucaults sowie Louis Althusser's Ideologiekonzept für die Analyse kinematographischer Technologie erschlossen und somit einen viel zitierten Beitrag zur poststrukturalistisch, psychoanalytischen Reformulierung der Filmtheorie geleistet. Anstatt einzelne Filme auf ihren Gehalt oder ihren sozialen und historischen Entstehungskontext zu befragen, sollte der Film von nun an als Gesamtheit aus Technik, Ästhetik, Semantik und sozialer Struktur betrachtet werden, deren wechselseitige Einschreibungen Baudry stellvertretend anhand der dynamischen, zentralperspektivischen Raumkonstruktion auf der Leinwand sowie der statischen, räumlichen Projektionsanordnung vor der Leinwand beschrieben hat. Letztere habe die Zuschauer wie die Gefangenen in Platons Höhlengleichnis »an die Projektionsfläche gebunden, gefesselt, angekettet« und verwehre ihnen jede Einsicht in den illusorischen und ideologischen Charakter der medialen Apparatur.

*Höhlen und Träume*

»In any case this ›reality‹ comes from behind the spectator's head and if he looked at it directly he would see

<sup>36</sup> An dieser Stelle sollte deutlich werden, dass es unmöglich ist, der relativierenden Diskussion solcher mediengeschichtlichen Dogmen vollends aus dem Weg zu gehen. Und in diesem Fall um so weniger, als es laut Pias in der Mitte der 1980er Jahre vor allem die neuen »digitalen Medien [...] [waren], die die Medientheorie vor neue Herausforderungen stellten« und somit die »*unmögliche Disziplin*« Medienwissenschaft (institutionell) möglich oder gar (epistemologisch) notwendig erscheinen ließen. (Pias, 2011a, S. 28, 15) Dies verweist offensichtlich auf den ebenso systematischen wie paradoxen Zusammenhang zwischen institutionalisierten Medienwissenschaften und dessen, »was sie als ›Medien‹ zugleich voraussetzen und erfinden.« (ebd., S. 30) Gerade deshalb aber würde eine konsequente Reflexion der hier skizzierten Entwicklungs- und Konfliktlinien den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

nothing except the moving beams from an already veiled light source.« (Baudry, 1975, S. 45, vgl. Baudry, 1999 [1975], S. 387)

Baudry kombiniert diesen Gedanken mit Jacques Lacans Deutung des Spiegelstadiums und schließt auf eine Analogie zwischen psychischem und filmischem Dispositiv, die ihm auch als Fundament seiner metapsychologischen Traumdeutung des filmischen Realitätseffekt dient. (vgl. *ebd.*, S. 393ff.) Er unterlegt somit dem bis in die Frühphase des Films zurückweisenden Vergleich mit dem Traum eine psychoanalytischen Grundierung. (vgl. Hofmannsthal, 1978 [1921], S. 149ff., Balázs, 1972 [1930], S. 75)

Realität und  
Ideologie

Die Entdeckung der imaginären Funktion des Ich im Spiegelbild und das kinematographische Begehren setzen demzufolge beide ein unbewegliches, aber sehendes Subjekt an Ort und Stelle ein beziehungsweise voraus. Die Exklusivität des Sehens und die unbewegliche Passivität der Kinoszahler bedingen deren »Abtrennung von der Außenwelt«, deren regressiver Charakter dem des Traumes verwandt ist.<sup>37</sup> Sie stellen somit zuallererst sicher, dass der »filmische Simulationsapparat« seinen halluzinatorischen Realitätseindruck erzeugen kann. (vgl. Baudry, 1999 [1975], S. 402)

»Das kinematographische Dispositiv hat die Eigentümlichkeit, dem Subjekt Wahrnehmungen ›einer Realität‹ darzubieten, deren Status dem jener Vorstellungen nahekommt, die sich als Wahrnehmungen darbieten.« (vgl. *ebd.*, S. 400)

Das impliziert aber, dass Baudry die Realität des Films nicht als eine im strengen oder auch naiven Sinne objektive auffasst, wie es der auf die vermeintlich neutrale Technik vertrauende wissenschaftliche Einsatz optischer Instrumente nahelegen könnte. (vgl. Baudry, 1975, S. 40, Baudry, 1999 [1975], S. 398f.) Stattdessen handle es sich bei der filmischen Wirklichkeit zuallererst »um die Simulation eines Subjektzustands, einer Subjektposition, einer Subjektwirkung, und nicht der Realität.« (vgl. *ebd.*, S. 403) Kurz: »The ›reality‹ mimed by the cinema is thus first of all that of a ›self‹.« (Baudry, 1975, S. 45)

Die Beziehung zwischen Kamera und Objekt ist der zwischen Kamera und Subjekt stets nachgelagert. Und für Baudry macht letztere insofern den ideologischen Kern der Filmtechnik aus, als die Kamera gleichsam zum entfesselten, prothetischen Auge des transzendentalen Subjekts wird, dessen Ideologie sich als technologisch Un-

37 Ganz ähnlich, aber mit dem nachsichtigeren Vokabular des Cinephilen hat zeitgleich auch Roland Barthes die gleichermaßen hypnotische wie erotische Erfahrung im »schwarzen, anonymen, indifferenten Würfel« der Lichtspielhäuser beschrieben. (Barthes, 2006 [1975], S. 377) Auch er weist auf die räumliche Distanz und psychologische Spannung zwischen bewegtem Bild und unbewegtem Zuschauer hin. Auch für ihn bildet die Leinwand das Spiegelbild einer narzistischen Identifizierung mit dem imaginären *Anderen*. (vgl. *ebd.*, S. 379)

bewusstes buchstäblich hinter dem Rücken der Zuschauer fest- und fortschreibt.

Selbst wenn man dem aufklärerischen Impetus der Ideologiekritik mit Skepsis begegnet, wie sie unter anderem in zentralen Texten der deutschsprachigen Medientheorie markant formuliert wird, (vgl. Winkler, 2003a, S. 233ff., Schröter u. a., 2016, S. 8ff.) stellt Baudrys Schlussfolgerung eine wichtige Weiche für die Argumentation dieser Arbeit. Sie begründet nämlich eine im Vergleich zu realistischen Filmontologien notwendige Komplexitätssteigerung, da auf ihren Grundlagen von einer simplen Verdoppelung oder gar Rettung der äußeren Wirklichkeit nicht oder lediglich als sekundärer Effekt die Rede sein kann.<sup>38</sup> Vollzieht man Baudrys metapsychologischen Perspektivwechsel mit, können auch die Authentizitätseffekte von Zeugenvideos nicht auf der Grundlage eines solchen Abbildverhältnisses begründet werden, (vgl. 11.2) obgleich sie vom Glauben daran zehren und somit als spätes Echo des von Baudry beschriebenen kinematographischen Begehrens nachhallen.

Eine Analyse der Zeugenschaft von Web Videos nach dem Vorbild des kinematographischen Apparats würde allerdings einer räumlichen Anordnung nicht gerecht, deren Beteiligte nicht länger in einem dunklen Raum gesperrt sind, der »keine Zirkulation, kein Austausch, keine Übertragung mit einem Draußen« zulässt. (Baudry, 1975, S. 36) Wie oben geschildert verabsolutiert die gegenwärtige Medienlage ja geradezu Austausch, Zirkulation und Kommunikation. Neben anderen hat dies Michel Serres in seiner LIEBESERKLÄRUNG AN DIE VERNETZTE GENERATION auf den Punkt gebracht. Zwar spricht er nicht vom Kino, sondern von Universtitätshörsälen, bemüht aber wie Baudry die Metapher einer Höhle, der die – von ihm Däumlinge getauften – Smartphonebesitzer entronnen seien.

»Die Körper geraten jetzt in Bewegung, laufen herum, gestikulieren, rufen einander, pöbeln, wollen zeigen, was sie gerade auf ihren Taschencomputern entdeckt haben. [...] Die Kleinen Däumlinge, die Gefangenen von einst, befreien sich von den Ketten, die sie in der jahrtausendealten Höhle auf ihren Sitzen gehalten hatten, still und stumm,

*Grenzen und  
Ausgang der Höhle*

<sup>38</sup> Ironischerweise überwindet für Siegfried Kracauer, dessen THEORIE DES FILMS die ERRETTUNG DER ÄUSSEREN WIRKLICHKEIT im Untertitel trägt, ausgerechnet der Film eine mit dem Fortschreiten wissenschaftlicher Abstraktion einhergehende »Fremdheit physischer Realität« zugunsten deren unmittelbarer Erfahrbarkeit. (Kracauer, 1973, S. 389) Baudry hingegen stellt klar, dass Erfindung und Entwicklung der kinematographischen Technik aufs Engste mit der seinerzeit vorherrschenden »positivistischen Optik der wissenschaftlichen Rationalität« verbunden sind. (Baudry, 1999 [1975], S. 398) Baudry könnte auch unmöglich Kracauers Diagnose zustimmen, wonach der Film das adäquate Medium eines postideologischen Zeitgeists ist, weil er einen unverstellten Blick auf die nunmehr fragmentierte Materialität der Welt freigibt. Ganz im Gegenteil verlängert das Kino für Baudry genau die Geltungsdauer jener unbewusst wirkenden idealistischen Kontinuitäts- und Ganzheitsvorstellungen, die Kracauer bereits überwunden wähnt.

mit festgewachsenen Hintern und versiegelten Lippen.«  
(Serres, 2013, S. 38)

Aber selbstverständlich ist Höhle nicht gleich Höhle. Vor dem Einzug der Smartphones in die akademischen Räumlichkeiten wurde die Aufmerksamkeit der Studierenden nicht auf die gleiche Weise konditioniert wie im Kino. Zum Beispiel verdankt sich ihre Bündelung weniger einer intrinsischen »Faszination der Gefangenen«, (vgl. Baudry, 1999 [1975], S. 390) die dem kinematographischen Zerstreungskult ohne sichtbaren äußeren Zwang beiwohnen und ihre eigene relative Ohnmacht gegenüber dessen Bann gar als lustvoll erleben, sondern vielmehr den Sanktionen der Lehrenden, die traumähnliche Zustände bereits im Keim ersticken. Der Vergleich hat also eine begrenzte Reichweite und verdeutlicht dennoch eine generelle Unvereinbarkeit mobil vernetzter und kinematographischer Audiovisionen. So wird jeder regelmäßige Kinobesucher von Situationen berichten können, in denen so genannte *Second Screen*-Praktiken den eigentümlichen Bann der Filmprojektion empfindlich gestört haben. Ähnlich wie das grüne Licht der Notausgangsschilder weisen leuchtende Displays noch dem größten Cinephilen den Weg aus der Höhle. Ob sie ebenfalls einen Realitätseindruck vermitteln und worin auch immer dieser bestehen mag? Er ist sicher nicht der des Kinos.

*Universal- vs.  
Leitmedium*

Die gegenwärtige Situation ist aber auch deswegen eine gänzlich andere, weil sie sich nicht mehr ohne weiteres auf den gemeinsamen Nenner eines dominierenden Leitmediums bringen lässt. Leschke versteht letztere als Referenzmedien, die Konstellationen medialer Dispositive hierarchisieren und somit in der Lage sind, historische Mediensysteme nach ihrem Vorbild zu modellieren. (vgl. 8.1) Die Bedingung hierfür allerdings sei, dass solche dominanten Medien-dispositive hinreichend metonymisch verdichtet sind. Das bedeutet, dass sich weit verzweigte Verkettungen von Materialitäten, Technologie, Organisationen bzw. Institutionen, Gruppen, Diskursen, Praktiken, Formen und Inhalten auf besonders prägnante Teilkonfigurationen von Apparat, sozialer Praxis und Ästhetik verkürzen lassen und anhand dieser identifiziert werden können. Sie rücken etwa bei Marshall McLuhan als zur Botschaft geronnene Medien in den Vordergrund des analytischen Interesses, hinter denen die heterogenen Elemente der Peripherie verblassen:

»Zugleich ist es genau das, was die Leistung des Dispositivs demonstriert: nämlich sehr differente Praxen, Formen und Formate quasi als natürlichen Zusammenhang zu konstituieren, denn die Textsorte Hörspiel ist genauso gut Rundfunk wie das Radio, die Rundfunkanstalt und die Sender.« (Leschke, 2009, S. 34, vgl. 8.1)

Da die scheinbar untrennbare Metonymie aus technischem Medium und Dispositiv aber auf ein eindeutig identifizierbares mediales Profil

angewiesen ist, würde sie spätestens dann brüchig, wenn technische Medien derartige materiell-funktionale Charakteristika nicht länger ausbilden.

Genau diese Profillosigkeit zeichnet für Georg Christoph Tholen das Profil des digitalen Computers aus, dessen konstitutive funktionale Offenheit jede Identität supplementiere.

»Der Computer als Medium existiert gleichsam nur, indem er sich von sich selbst unterscheidet, will sagen: sich in all seinen *interfaces*, seinen programmierbaren Gestaltungsweisen und Benutzer-Oberflächen verliert, also seine ›eigentliche‹ Bedeutung aufschiebt. [...] Das digitale Medium ist insofern universell zu nennen, als seine *Gebenheitsweise* auf allen Ebenen – vom Prozessor bis zur benutzerfreundlichsten Software – die der medialen Übertragung ist; bereits vor und unabhängig von den Inhalten, die übertragen werden.« (Tholen, 1999, S. 21)

Es lenke die Aufmerksamkeit somit auf einen »*atopischen* Raum der Übertragbarkeit«, von dem aus sich eine metaphorische Mittelbarkeit entfalte. (ebd., S. 21) Zwar gelte diese grundlegende Metaphorizität bereits für die vorgängigen Einzelmedien. Allerdings verkörpere erst die Verschaltung von 0 und 1 die »a-präsente Struktur des Symbolischen in der Maschine« und mache auf diese Weise die bestimmende Struktur der Medialität erstmalig zum Gegenstand des alltäglichen Mediengebrauchs. (Tholen, 1994, S. 131, vgl. Tholen, 1999, S. 15) Darauf dass der an Friedrich Kittler erinnernde Kurzschluss von digitaler Differenz und der Psychoanalyse Lacans die digitalen Repräsentationsmöglichkeiten womöglich überschätzt, hat Tholen selbst reagiert. Drei Jahre nach dem viel zitiert Aufsatz PLATZVERWEIS wiederholt er eine markante Passage hieraus fast wörtlich, schränkt aber die Fähigkeit, digital »alles zu repräsentieren, was sich präsentiert« auf »digitalisierbare Daten« ein. (Tholen, 1994, S. 131, Tholen, 1997, S. 111, vgl. Schröter, 2004, S. 18)

Doch auch in dieser schwächeren Version läuft Tholens Symboltheorie des Digitalen auf ein Ende des Zeitalters der Leitmedien hinaus. (vgl. 8.1, 10.5) Denn die entgrenzten Integrationsmöglichkeiten auf Basis der beliebigen Austauschbarkeit von 0 und 1 schließen explizit die Apparaturen und Darstellungsweisen vorgängiger Speicher- und Übertragungsmedien ein. (vgl. Tholen, 1994, S. 124, Tholen, 1999, S. 22, Coy, 1994, S. 30) Und genau dieses simulierte Neben, Mit- und Ineinander etablierter Medienformen verhindert die Ausbildung ähnlich stabiler und geschlossener Dispositive, die eine dominante Funktion im Sinne Leschkes ausüben könnten. Für ihn taugen Computer – und in der Folge auch digitale Netzwerke – als Universal-, genau deshalb aber nicht mehr als Leitmedien. (vgl. Leschke, 2009, S. 43, vgl. 8.1) Dass die Nutzer im Social Web trotz dieses Namens genau

wie Baudrys Kinobesucher *gemeinsam allein* sein mögen, wie ein populärer Buchtitel Sherry Turkles vermuten lässt,<sup>39</sup> deutet darauf hin, dass zwar nach wie vor mit ideologischen Effekten gerechnet werden kann, diese sich aber nicht mehr eindeutig *einem* Mediendispositiv und dessen technischer Spezifität zuschreiben lassen.

In diesem Sinn hat Kittler 15 Jahre nach Baudrys richtungsweisender Dispositivanalyse in gewohnt militärischem Diktum darauf hingewiesen, dass ein »totaler Medienverbund auf Digitalbasis [...] den Begriff des Medium selbst kassieren« und jegliche Unterschiede zwischen einzelnen Medien einebnen werde. Diesen totalen Medienverbund bilden, so Kittler, optoelektronisch verkabelte oder, wie man heute sagen würde, vernetzte Computer.

»Nur noch als Oberflächeneffekt, wie er unterm schönen Namen Interface bei Konsumenten ankommt, gibt es Ton und Bild, Stimme und Text. Blendwerk werden die Sinne und der Sinn.« (Kittler, 1986, S. 7f.)

Dieses Zitat ist im Zusammenhang dieser Arbeit wichtig, weil es hier in einem programmatischen Sinn ernst genommen werden soll; und mit ihm, durchaus gegen die materialistische Intuition Kittlers, die von diesem geschmähten Oberflächenphänomene.<sup>40</sup> Doch dazu später mehr. (vgl. 8)

Statt dem Reiz dieser kleinen Provokation jetzt schon zu erliegen, soll ein kurzes Resümee den Exkurs zu Baudry abschließen. Web Videos können nicht nach Vorbild des Kinos als stabiles Einzelmediendispositiv, d.h. als metonymische Verflechtung von technologischen Bedingungen technologischer Datenverarbeitung, -speicherung und -übertragung mit Konvention von Inhalt und Gestalt, spezifischen Produktions- und Rezeptionsroutinen sowie Organisationen und Institutionen beschrieben werden. Im Gegenteil sind sie Ergebnis und Katalysator eines Öffnungsprozesses dispositiver Anordnungen. Es erscheint daher sinnvoll, sich diesem Phänomen von einer Geschichte aus zu nähern, die nicht identisch ist mit der Geschichte der kinematographischen Bilder.

#### 4.2 FLOW OHNE ENDE?

Wenn es also nicht der Film sein kann, so bietet sich mit dem Fernsehen ein weiteres historisches Leitmedium als Referenz für die vernetzten Audiovisionen der Gegenwart an, wodurch sich letztere als

<sup>39</sup> ALONE TOGETHER gibt bereits im Titel das grundsätzliche Wohlwollen preis, mit dem Turkle die anonymen, multiplen und experimentellen Persönlichkeiten begleitet hat, die das Internet in den 1990er Jahren bevölkert haben. (vgl. Turkle, 2011, S. XI f., Turkle, 1999, S. 14ff.)

<sup>40</sup> Zum Vorrang der technologischen Materialität vor der sinnlichen Erscheinung bzw. der Hard- vor der Software: vgl. Kittler, 2003 [1985], S. 501, Kittler, 1993, S. 237.

ZUKUNFT EINES EINST ALS FERNSEHEN BEKANNTEN MEDIUMS beschreiben ließen. (vgl. Uricchio, 2009 [übers. v. Sa.S.]) Dieser Aufsatztitel von William Uricchio lässt bereits vermuten, dass sich die strukturelle Verwandtschaft zwischen Fernsehen und Web Videos aus einer Reihe von Gründen nicht so leicht auf Distanz bringen wie die zum Film. Das Fernsehen wird daher auch nach diesem Abschnitt als Gegenstand des Vergleichs wiederkehren. (vgl. 5.1, 5.4)

Das liegt nicht zuletzt daran, dass Video gemeinhin selten eigenständig wahrgenommen wird, sondern als nachgeordneter Speicher audiovisueller Informationen, und sich diese Vorstellung auch auf das kulturelle Verständnis sowie die medialen Praktiken von Web Videos auswirkt.<sup>41</sup> Unabhängig davon stellt sich im Verlauf dieser Arbeit die Frage, ob und inwiefern die bezeugende Funktion als Ereignismedium vom Fernsehen auf Web Videos übergeht. (vgl. 10.4, 11.5) Doch eins nach dem anderen. Und das bedeutet: Es geht zunächst und immer noch um Dispositive – und zwar nicht länger um kinematographische, sondern allgemeiner um Dispositive des Audiovisuellen, denn wie gesehen liefert Baudrys Konzept zwar wichtige Hinweise darauf, dass audiovisuelle Authentizitätszuschreibungen nicht nur auf einer objektiven Dimension beruhen, erweist sich aber als zu eng angesichts der notorischen Unruhe des zu untersuchenden Phänomens.

Passend zu dem, was zuvor zur Öffnung medialer Dispositive gesagt wurde, präsentiert sich das TV im Vergleich zum Kino als eine weniger rigide Anordnung. Der TV-Konsum spielt sich nicht in einer Räumlichkeit ab, die extra hierfür entworfen worden ist und besucht wird, sondern im ungleich familiäreren Rahmen privater Lebensräume. Und dadurch, dass die technische Abspielapparatur – beziehungsweise die Warenform Fernseher – in das Zentrum der Wohnzimmerensembles und somit aus dem Rücken der Zuschauer direkt in deren Blickfeld rückt, bricht die Geschlossenheit der kinematographischen Illusion auf.

*Haus statt Höhle*

»In diesem Dunkel des Kinos [...] ruht die Faszination des Films (gleichviel, welchen). Man vergegenwärtigt sich die entgegengesetzte Erfahrung: im Fernsehen, das auch Filme bringt, keinerlei Faszination; das Dunkel ist gelöscht, die Anonymität verdrängt; der Raum ist vertraut, gegliedert (durch Möbel, bekannte Gegenstände), aufgebaut: [...] die Erotisierung des Ortes ist verworfen: Durch das Fernsehen sind wir zur ›Familie‹ verurteilt, zu deren häuslichen

<sup>41</sup> So besteht z.B. für Greif »eine eminent wichtige Funktion« von Web Videos darin, ein »öffentlich zugängliches Archiv« des Fernsehens auszubilden. (Greif, 2011, S. 166, vgl. 3.1) Sie stellen in dieser Perspektive die öffentliche Version der auf die private Speicherfunktion reduzierten analogen Videotechnik dar.

Instrument es geworden ist, wie früher der Herd mit dem gemeinschaftlichen Topf.«<sup>42</sup>

Diese mediale Domestizierung ist allerdings nicht überall derart wehmütig aufgenommen worden wie von Roland Barthes. Die Wandlung vom Medium zum Möbel hat etwa viele kanonische Texte der britischen Cultural Studies dazu inspiriert, das Fernsehen als Ort geteilter familiärer Aufmerksamkeit zu begrüßen, an dem die Verteilung sozialer Rollen – z.B. zwischen Männern und Frauen oder Eltern und Kindern – sowie sozialer Räume – z.B. zwischen Öffentlichem und Privatem – neu ausgehandelt werden kann.<sup>43</sup> Zwar mag die auf die Fernsehgeräte ausgerichtete Innenarchitektur mit der Annehmlichkeit heimischer Sessel- und Sofalandschaften locken und zu einer ähnlich unbeweglichen Rezeptionshaltung verleiten, wie sie das Kino vorgibt. Sie ist zugleich aber stets Schauplatz einer Vielzahl weiterer alltäglicher Aktivitäten, die sowohl vor oder nach dem Fernsehkonsum als auch während dessen erfolgen können und sozialen Austausch wie körperliche Bewegung einschließen – und sei dies nur, um das Programm zu wechseln oder das Gerät gar auszuschalten.

Die Konstellation als häusliches Programmmedium ist zwar keineswegs die einzige noch – insofern man überhaupt von so etwas sprechen kann – die ursprüngliche, wohl aber prägende für die Vergangenheit, Gegenwart und aller Voraussicht auch für die Zukunft des Fernsehens. Sie kann zudem als Vergleichsfolie für McLuhans bahnbrechende medientheoretische Intervention als auch das kulturelle Verständnis von Massenmedien betrachtet werden. (vgl. Stauff, 2014, S. 308, Bartz, 2007, S. 129, 249) Einschneidende ästhetische Transformationen dieses Grundmodells haben z.B. Francesco Casetti und Roger Odin, John T. Caldwell als Ablösung des Paläo- durch das Neo-Fernsehen bzw. der Television durch Televisualität beschrieben. (vgl. Casetti u. a., 2001 [1990], S. 314ff., Caldwell, 1995, S. 3ff.) Markus Stauff hat zudem das digitale als DAS NEUE FERNSEHEN beschrieben. (vgl. Stauff, 2005, S. 20)

Auch die Fernbedienung hat in den Augen vieler, wie zum Beispiel des Feuilletonisten Ulrich Greiner, eine »leise, nahezu unbemerkte und dennoch gewaltige Revolution« ausgelöst, die »das Fernsehzeitalter zukünftig in zwei Epochen« scheidet. (Greiner, 1985, S. 41) So gilt etwa der Zusammenhang von Bewegung und Programmwechsel bzw. -ende selbstverständlich nur für die frühe Periode ohne sie. Dies spricht allerdings nicht gegen die hier gezogene Trennlinie zwischen

42 (Barthes, 2006 [1975], S. 377) Abzüglich der erotischen Konnotation hat Adorno einen vergleichbaren Domestizierungsprozess in ähnlichem Tonfall und Vokabular beklagt: Für ihn verwandelt die Radioübertragung symphonische in Kammermusik, und der Rundfunkempfänger dient als Möbelstück (»furniture«) einer falsch eingerichteten Welt. (vgl. Adorno, 2009 [1941], S. 150f.)

43 Vgl. Meyrowitz, 1990a, S. 151ff., Meyrowitz, 1990b, S. 43ff., Spigel, 2001 [1990], S. 232ff., Spigel, 1992, S. 37ff., 55ff., 99ff., Hartley, 1999, S. 92ff.

kinematographischen und televisionären Aufmerksamkeitsbedingungen.

Ganz im Gegenteil kann gerade das *Zapping* als weitere Eskalationsstufe der »Zerfaserung der Aufmerksamkeit« betrachtet werden, (Negt u. a., 1972, S. 208) die dem Fernsehen allerdings schon vorher zugeschrieben wurde.<sup>44</sup> Sie hat Kritikern zumindest wiederholt als Anlass gedient, um vor dem durch das Fernsehen provozierten Kultur- und Sittenverfall zu warnen. (vgl. Postman, 2003 [1985], S. 147, 124)

*Zerfaserung der  
Aufmerksamkeit*

Als vorläufiges Zwischenergebnis lässt sich festhalten: Trotz aller Unterschiede teilen alle hier genannten televisuellen Spielarten eine Gemeinsamkeit, die sie deutlich vom kinematographischen Dispositiv abhebt. Auch wenn der Bildraum grundsätzlich ähnlich codiert ist wie der des Kinos, wird die Exklusivität und die Bindungskraft der perspektivischen Raumkonstruktion nicht nur durch die reduzierte Bildschirmgröße eingeschränkt, (vgl. Adorno, 1963 [1953], S. 71) sondern vor allem durch die räumliche Anordnung, in der sich dieses ›Fenster zur Welt‹ öffnet. Für Zielinski, dessen Medienvergleich sich explizit auf Baudry's Lacan-Anleihen bezieht, stiften die architektonischen und Lichtverhältnisse der Fernsehzimmer ein von der Kinoerfahrung grundverschiedenes mediales Ambiente, das sich nicht am filmischen Imaginären, sondern am Symbolischen orientiert und seine rezipierenden Subjekte derangiert und dezentralisiert.

»Sie können sich in Bewegung befinden gegenüber dem elektronischen Bildrahmen und im akustischen Raum, in einem Modus des Passantentums; stillgestellt, in Ruhelage beschreiben sie die verschiedensten Wahrnehmungsperspektiven im Bezug auf die Achsenverhältnisse im televisuellen Text (den gedachten Kamera- und Handlungsachsen): von leicht spitzwinkliger Versetzung bis hin zur völligen Abwendung, zur Distanzierung des Körpers als Blickträger gegenüber dem, was ihm zum Schauen angeboten wird.« (Zielinski, 2003, S. 169)

Auch John Ellis hat für das TV eine Kopräsenz von Bild und »viewer« festgestellt und die korrespondierende Rezeptionshaltung als »glance« definiert, während das Kino seine »spectators« zum wesentlich konzentrierteren, zugleich aber auch distanzierteren »gaze« auffordere. (Ellis, 1992, S. 128) Stanley Cavell wiederum hat die televisuelle Steuerung der Aufmerksamkeit in einer weiteren Wendung zugespitzt, wonach das Fernsehen gar nicht zur Betrachtung (»viewing«)

<sup>44</sup> Wie weiter unten gezeigt wird, führt die Fernbedienung die hier angedeutete Entwicklung aber keineswegs ungebrochen in Richtung zunehmener Zerstreung fort, sondern begünstigt auch neuartige kontemplative Rezeptionserlebnisse, die sich zwischen Film und Fernsehen eingliedern und somit die (kritische) Distanz zum Wirtmedium TV vergrößern können. (Winkler, 1991, S. 148ff.)

einlade, sondern zum überwachenden »monitoring« eines Stroms simultaner Ereignisse auffordere.<sup>45</sup> Auch wenn Ellis und Cavells Positionen erhebliche Unterschiede im Detail aufweisen, lässt sich für beide festhalten, dass ein beiläufiges und fragmentiertes neben oder gleich an die Stelle des fokussierten Zuschauens tritt.

*Zeit im Flow*

Der Einzug in Haushalte und Alltag wird erkaufte um den Preis einer verschärften Aufmerksamkeitsökonomie, die zur Herausbildung einer neuen Form medialer Organisation geführt hat, deren eindrücklichste Beschreibung Williams zu verdanken ist.

»What is being offered is not, in older terms, a programme of discrete units with particular insertions, but a planned flow, in which the true series is not the published sequence of programme items but this sequence transformed by the inclusion of another kind of sequence, so that these sequences together compose the real flow, the real ›broadcasting‹.« (R. Williams, 1990, S. 83)

Williams erhebt den vormaligen Paratext *Trailer* zum kittenden Prinzip eines kontinuierlichen Flusses aus Bildern und Gefühlen, der die etablierte Programmierung des Rundfunks unterläuft. Die Erfahrung des *Fernsehens* (»watching television«) bleibe die gleiche, (ebd., S. 86) ganz egal, ob man die Sender wechsele oder nicht, was den Schluss nahe legt, dass es gerade das so schwer macht, das Gerät einfach ganz abzuschalten: Wenn sich der Eindruck einstellt, dass überall das Gleiche kommt, kann man nichts verpassen, so lange man dabei bleibt. Während man sich also jederzeit und ohne großen Aufwand in den Flow begeben kann, fällt das Aussteigen um so schwerer – und sei es allein, weil man sich erst nach dem Abschalten Rechenschaft darüber ablegt, womit man die zurückliegenden Minuten, Stunden oder Tage verbracht hat. Umgekehrt kann ein – zugegeben nach dem Vorbild des *Homo Oeconomicus* modellierter – Zuschauer nur so lange darauf hoffen, den Lohn für die Investitionen seiner Aufmerksamkeit zu maximieren, so lange er den Konsum nicht unterbricht. Wenn man die Metapher der Aufmerksamkeitsökonomie ernst nehmen möchte, kann man resümieren, dass der Flow zur Freude der Programmplaner und Werbetreibenden einen Markt mit minimalen Einstiegs- und maximalen Ausstiegskosten stiftet.<sup>46</sup>

Casetti und Odin haben Williams Phänomenbeschreibung strukturalistisch als nivellierende Verabsolutierung syntagmatischer Ab-

45 (Cavell, 2001 [1982], S. 144) Die Kongruenz von technischem Schalten des Fernsehbildes und ontologischem Walten der Welt begrenzt für Cavell die televisuell vermittelte Teilhabe an letzterer auf deren passive Überwachung. Wirksame Eingriffe seien nicht vorgesehen.

46 Die Verbindung von Aufmerksamkeitsökonomie und Fernsehkonsum ist insofern naheliegend, als Franck dessen entscheidende Bedeutung für das Entstehen von Aufmerksamkeitsmärkten wiederholt betont hat. Denn, so Franck, erst mit dem Fernsehen treten diese Märkte in ihre hochindustrielle Phase ein. (vgl. Franck, 1996)

folgen interpretiert: Statt der paradigmatischen Wahl unterschiedlicher – und das heißt klar zu unterscheidener – Programmalternativen herrsche ein »Prinzip der Gleichheit und Unbestimmtheit« zeitlicher Mikro-Segmente, die scheinbar ununterbrochen und endlos aufeinander folgen. Die Zuordnung zu syntagmatischem Prozess und paradigmatischem System hat den Vorteil, dass sich dominant zeitliche bzw. dominant räumliche Strukturen zwar auf den beiden Achsen abbilden lassen, ohne aber dass diese auf jene reduziert werden können. Casetti und Odin sind somit flexibel genug, um nicht nur Williams temporaler Fokussierung gerecht zu werden, sondern auch der räumlichen Struktur des Flow, ohne das eine gegen das andere ausspielen zu müssen. Ihr Ansatz könnte so zwischen Williams und einer seiner vehementesten Kritikerinnen vermitteln.

Jane Feuer hat Williams Charakterisierung des Flow als kontinuierliche, immerwährende Sequenz als unzureichend zurückgewiesen, da sie Fluss und Unterbrechung nicht gleichberechtigt berücksichtigte und folgerichtig räumliche Effekte vernachlässigte. In einer Analyse der Nachrichtensendung *GOOD MORNING AMERICA* arbeitet Feuer heraus, wie die zentrale Position des Moderators die Blickachsen fixiert oder gezielt leitet und im Verbund mit Schuss-Gegenschuss-Dramaturgien einen Eindruck von Differenzlosigkeit erzeugt. Sie betont dabei, dass die scheinbar so nahtlos zusammengefügt Fragmente zwar einer neuen zeitlichen Ordnung unterworfen werden, die unabhängig von der Zeitlichkeit der Fragmente selbst operiert, als solche aber Ausdruck einer primär räumlichen Fragmentierung sind.

*Raum im Flow*

»In terms of mode of address [...] notions of ›liveness‹ lend a sense of flow which overcomes extreme fragmentation of space.« (Feuer, 1983, S. 20)

Im Gegensatz zu Williams temporaler Engführung gilt der Flow bei Feuer also vor allem als räumliches Organisationsprinzip mit nivellierender Wirkung und ideologischer Funktion. Im Flow verschmelzen öffentliche und private Orte des Geschehens, der Produktion und der Rezeption, mit dem Ziel, mögliche Unterschiede und Widersprüche zugunsten einer einheitlichen Repräsentation zu unterdrücken und die Zuschauer als Mitglieder einer großen und, wenn auch verstreuten, so dennoch vereinten Familie zusammenzuführen.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Der Diskurs des Fernsehens korrespondiere dabei gleich in mehrfacher Weise mit dem der Familie: erstens kann der Fernsehapparat zum Zeitpunkt von Feuers Aufsatz noch als das Medium gelten, um das sich bürgerliche Kleinfamilien bzw. kleinbürgerliche Familien zu bestimmten Uhrzeiten versammeln; (vgl. Spiegel, 2001 [1990], S. 218ff.) zweitens thematisiert das Fernsehen selbst die Familie als Gegenstand fiktionaler und dokumentarischer Formate; drittens inszenieren die Sendungen das Fernsehen zunehmend als »in den alltäglichen Raum integrierter Raum« sozialen Zusammenseins bzw. – wie Casetti und Odin es nennen – als »Lebensort«, in dem man sich auf beiden Seiten des Bildschirms zu Hause fühlen kann; (Casetti u. a., 2001 [1990], S. 319, vgl. Bohnenkamp, 2005, S. 156ff.) und viertens – und das ist hier

Räumliche Kontinuität und familiärer Zusammenhalt korrespondieren dabei für Feuer mit einer Ideologie der *Liveness*, die im Zusammenhang mit den kulturellen Leistungen analoger Videotechnologie in Abschnitt 5.1 thematisiert wird. Zu diesem Zeitpunkt sind vorerst zwei andere Aspekte von Interesse: Passend zu den Bemühungen der zurückliegenden Absätze, Unterschiede zwischen Fernsehen und Film herauszuarbeiten, unterstellt Feuer dem Fernsehen getreu der ideologiekritischen Tradition einen vom Kino deutlich abgegrenzten Realitätseffekt.

»Television, then, because of the property of flow, seems ›real‹ in another sense; unlike cinema, it is an entirely ordinary experience, and this makes it seem natural in a way going to the movies no longer does.« (Feuer, 1983, S. 15)

Noch wichtiger ist aber, dass Feuer die televisuelle Verzahnung ideologischer Versatzstücke auf die Gestalt(ung) des Flow zurückführt. Als prinzipiell unabgeschlossene Aufteilung (»segmentation without closure«) überführe sie die soziale, die räumliche und die – zur Moderationsfloskel ›Now to something completely different‹ geronnene – thematische Fragmentierung in den neuen Zusammenhang einer offenen und integrativen ästhetischen Form. (ebd., S. 16)

Rundfunk  
vs. Datenbank

Der hieraus resultierende »Eindruck einer proteischen, doch einzigen Sendung, die sich über Stunden und Tage auf sämtliche Kanäle hinzieht«, (Casetti u. a., 2001 [1990], S. 323) mag sich für Web Videos, die aufgrund technischer Restriktionen zumindest anfangs gar nicht anders denn als kurze Trailer verbreitet werden konnten, bestätigen, wenn nicht gar verschärft haben. (vgl. Lovink, 2008, S. 12) Und trotzdem verdeutlicht Casettis und Odins strukturalistische Engführung, dass die Bindung des Publikums aufgrund der unterschiedlichen Vertriebsmöglichkeiten von Fernsehen und Internet grundsätzlich anders gewährleistet wird. Im ersten Fall folgt sie der Organisationslogik des Rundfunks, im zweiten einer der Datenverarbeitung. (vgl. Winkler, 2003b, S. 323ff.)

Denn im Gegensatz zum diachronen und auf Kontinuität ausgerichteten Flow machen YouTube und vergleichbare Plattformen den impliziten Nutzer durch die permanente und prominente Präsentation ähnlicher Videos stets auf einen paradigmatischen Imperativ der Alternativen aufmerksam und versuchen so, ihn in die vermeintlich unendliche, de facto zumindest unergründliche Materialfülle ihrer Datenbanken zu locken. Kathrin Peters und Andrea Seier beschreiben YouTube als gouvernementalen Handlungsraum,<sup>48</sup> der die aktive Vernetzung von Nutzern und Videos ebenso voraussetze wie anleite.

entscheidend – affimiere die ästhetische Organisationsweise selbst die Vorstellung familiärer Einheit. (vgl. Feuer, 1983, S. 18ff.)

<sup>48</sup> Sie beziehen sich hier offensichtlich auf den, in Foucaults Vorlesungen zur GESCHICHTE DER GOVERNEMENTALITÄT beschriebenen, gesellschaftlichen Wandlungsprozess, in dessen Verlauf eigenverantwortliches Handeln immer stärker zur Bedingung so-

»Without the portal function of YouTube, the circular activity of receiving, producing and commenting would be theoretically possible, but much more complicated, and thus not very enticing. Regarding the situation of reception, YouTube realizes in contrast to television a form of media use that appears both self-driven and controlled. ›Flow‹ here does not consist in the avoidance of interruption, as is standard for television, but results from a bundling of dispersed elements.« (K. Peters u. a., 2009, S. 196f., vgl. 3.1)

Statt einer Ungleichzeitigkeit des Gleichen – beziehungsweise »der Reproduktion des Immergleichen« – wird eine (vermeintliche) Gleichzeitigkeit des Ähnlichen evoziert. (Horkheimer u. a., 1969 [1947], S. 163) Dem Zuschauer wurde noch suggeriert, dass sich ohnehin nichts ändert, er also ruhig alles so belassen könne wie es ist, was Williams dazu verleitet hat, Unterbrechung aus dem Arsenal brauchbarer Beschreibungen zu streichen. (vgl. R. Williams, 1990, S. 83) Der *User* hingegen wird permanent zu Unterbrechung und Wechsel aufgefordert. Die interne Organisation der Web Videoplattformen zeigt sich somit bestens angepasst an das oben skizzierte Klima verteilter Aufmerksamkeit und verschärft dieses zugleich. (vgl. Steyerl, 2009, vgl. 4.3)

Man könnte nun mit einigem Recht einwenden, dass bereits die Fernbedienung zu fortlaufenden Programmwechseln aufgefordert hat. (vgl. Winkler, 2003b, S. 323f.) Und tatsächlich kann man etwa von Winklers Analyse des Zapping einiges für die Transformationen des Flow durch Web Videos lernen. Die Fernbedienung unterscheidet sich von den YouTube-Folgeempfehlungen dadurch, dass sie ihn streng genommen nur ermöglicht bzw. erleichtert und nicht fordert. Wer nicht umschaltet, folgt schließlich einfach weiter dem laufenden Programm. Außerdem ist die Wahlfreiheit der Fernbedienung in quantitativer und qualitativer Hinsicht eingeschränkt. *Erstens* ist trotz Kabel- und Satellitentechnologie sowie trotz der weitgehenden Deregulierung der Rundfunkmärkte die Zahl der zeitgleich laufenden Programme deutlich begrenzt. Das bedeutet *zweitens*, dass man beim Zapping stets auf bereits produzierte Inhalte zurückgreift. Es handelt sich also nicht um User-generated Content, sondern lediglich um eine »subjektive Nachbearbeitung, [...] d.h. einer Tätigkeit, die, wenn auch subjektiv und wenig bewusst, eine neue Ordnung in das Material hineinträgt«, (Winkler, 1991, S. 123f.) es aber streng genommen nicht manipuliert oder gar erzeugt. Hieraus resultiert, dass der Zuschauer sich zwar bis zu einem gewissen Grad von der rigiden objektiven Zeitstruktur des Programms löst, dieser Souveränitätsgewinn aber um den Preis des Zufalls erkaufte ist. Das aleatorische Moment bleibt

Zapping

zialisierter Teilhabe und gleichzeitig zur (ökonomisch grundierten) Regierungspraxis geworden ist. (vgl. Foucault, 2004, 2006)

ein elementarer Bestandteil des Zapping. Denn die unterschiedlichen Programme sind ja im Gegensatz zu Web Videos in der Regel nicht semantisch verbunden,<sup>49</sup> sondern lediglich durch die simultane Ausstrahlung. (vgl. Kessler u. a., 2009, S. 280) Die Empfehlungssysteme der Web Videoportale zielen hingegen genau darauf, möglichst nichts dem Zufall zu überlassen. Die Wahl des nächsten Videos erfolgt keineswegs willkürlich, sondern ist stets eingebettet in eine Filterblase, zu der die Algorithmen der Plattformbetreiber Informationen über vorherige Entscheidungen, Suchanfragen oder Bewertungs- und Nutzungszahlen verdichten.

Umgekehrt sind Zapping und Flow insofern verwandte Phänomene, als sie beide vom Scheitern des Programms zeugen. Beim Zapping scheitert das Programm im Vollzug, (vgl. Winkler, 1991, S. 63f.) beim Flow als Idee. (vgl. R. Williams, 1990, S. 80f.) Als Reaktion auf dieses Scheitern reproduziert der Flow die entgrenzende Dynamik des Zapping innerhalb des Programms, um sie innerhalb eines Programms einzuhegen. Denn das geteilte Ziel der Programmplaner und Werbeanbieter besteht ja genau darin, das Umschalten zu verhindern. Mit der Gestaltung ihres Produkts antizipieren, imitieren sie also eine medial Praxis, die vom »Missbrauch einer Technologie« zu einer deren Hauptnutzungsformen geworden ist. (Winkler, 1991, S. 10) Die geplante Adaption veräußerlicht das Zapping und spricht im Verbund mit der eingeschränkten Wahlfreiheit dafür, es nach Vorbild des Flow ebenfalls als dominant syntagmatisch wirkende Struktur zu behandeln. Den Eindruck von Kohärenz, den die syntagmatische Anordnung beim Flow trotz der Fragmentierung der Inhalte allein auf der Ebene des Textgestaltung erzeugt, kann der Zuschauer dank der Fernbedienung noch forcieren.

»Der Switchende nun scheint sich die Kohärenz der Welt durch das Medium weniger versichern zu lassen, als daß er selber, durch eigene Sprünge, immer wieder die Probe aufs Exempel macht; und in dem Maß, wie der formale Mechanismus mit der eigenen Tätigkeit verschmilzt, könnte dieser an Überzeugungskraft gewinnen.« (ebd., S. 130)

Das teilsouveräne Subjekt der Fernbedienung inszeniert eine räumliche Kontinuität, die sich nicht länger nur auf ein, sondern auf alle verfügbaren Programme erstreckt. Die Rezeptionshandlung ebnet vorhandene Brüche in noch stärkeren Maße in einen erweiterten Zusammenhang ein, den Winkler auf die Wirkung »ideologischer Omnipotenz- und Totalitätsphantasien« zurückführt. (ebd., S. 130)

Der Totalitäts- bzw. Ideologieverdacht, unter den Feuer den Flow wie gesehen ohnehin bereits gestellt hat, (vgl. 5.1) verstärkt sich beim

<sup>49</sup> Eine Ausnahme stellen große Medienereignisse dar, die die Aufmerksamkeit aller Programme zur gleichen Zeit bündeln. (vgl. 10.4) Wenn überall das Gleiche gesendet wird, verliert das Zapping wiederum dem ihn eigenen Reiz.

Zapping also durch den nur zum Teil zutreffenden Eindruck des Zuschauers, das Geschehen durch den Knopfdruck selbst bestimmen zu können. Er trifft nur zum Teil zu, weil die Fernbedienung den zappenden Zuschauer zwar vom Zeitmanagement des Programms befreit, ihn aber gleichzeitig wieder stärker an den Apparat bindet, durch dessen Bilderströme er per Knopfdruck flaniert, ohne sich vom Fleck zu bewegen oder an seinem unmittelbaren sozialen Umfeld teilzuhaben. Zapping ist in der Regel eine einsame Aktivität, bei der der Zuschauer allein vor dem Fernseher verharrt. (vgl. *ebd.*, S. 64) Man könnte es als (Vulgär-)Dialektik der Fernbedienung bezeichnen, dass sie wie eine psychosomatische Prothese die Bindung der Aufmerksamkeit einerseits lockert und zugleich das Dispositiv um Zuschauer und Empfangsgerät erneut schließt. Die Konzentration flieht, der Körper nicht.

*Vom Couch Potato  
zum Smart Mob*

Doch überraschenderweise gibt Winkler die *Couch Potato* nicht zum kulturpessimistischen Abschluss frei, sondern begrüßt ihn als Abweichler, der sich gängigen Produktivitätsnormen widersetze. Und er ist nicht allein mit dieser ebenso kontraintuitiven wie zwiespältigen Einschätzung. Angesichts dessen, dass sich gouvernementale Aktivitätsforderungen bestens mit der fortschreitenden Digitalisierung der Medienangebote vereinbaren lassen, (vgl. Reichert, 2008, S. 184ff.) erkennt auch Stauff im anachronistisch anmutenden passiven Fernsehkonsum eine potentiell subversive Haltung. (vgl. Winkler, 2006, S. 100f., Stauff, 2005, S. 259) Denn Aktivität sei spätestens dann ebenso Zumutung wie Mittel und Ausdruck der Freiheit,

»sobald das Handeln in das Zentrum der gesellschaftlichen Selbstdefinition rückt und Loyalität zum gesellschaftlichen System sich nicht mehr über Passivität und Duldung, sondern über aktive Teilhabe definiert.« (Winkler, 2006, S. 99)

Peters und Seiers Beschreibung der gouvernementalen Adressierung durch YouTube lässt nun im Gegensatz dazu darauf schließen, dass es für die Web Video-User sehr viel schwerer bis unmöglich sein dürfte, eine solche Haltung des ostentativen Nicht-Handelns einzunehmen. Und sie deutet darauf hin, dass dies viel mit der im Vergleich zum Fernsehen neuen Art und Weise zu tun hat, mit der die Videos den Nutzern präsentiert werden. (vgl. 3.1)

Es bleibt also zu diskutieren, inwiefern Web Videos im Besonderen und Social Media im Allgemeinen ihre Nutzer nicht länger auf die Passivität der Couch Potato einschwören, sondern (Inter-)Aktivität und Mobilisierung einschließen. Jonathan Crary bezieht in seiner Diskursgeschichte der Aufmerksamkeit eine eindeutige Position: Fernsehen und Computer gelten ihm gleichermaßen als »antinomadische Verfahren«:

»Sie sind Methoden des Aufmerksamkeitsmanagements, die mit Teilung und Sedentarisierung arbeiten und die

Körper zugleich kontrollierbar und nützlich machen, gerade wenn sie die Illusion der Auswahl und der ›Interaktivität‹ verbreiten.« (Crary, 2002, S. 66)

Die zurückliegenden Seiten bestätigen diese Einschätzung für das Fernsehen. Allerdings orientiert sich Crarys Vergleich eindeutig am Modell des Personal Computer. Ob Dienste, die Mobilität und Sozialität bereits im Namen tragen, hiermit noch erfasst werden können, ist bei aller Skepsis gegenüber den marktschreierischen Selbstbeschreibungen der Internetindustrie alles andere als selbstverständlich. Denn dort, wo sie Teilung erfordern, geht es gerade nicht um soziale Isolation, sondern um Mit-Teilung – und mithin um das Begehren nach Teilhabe und Gemeinschaft. (vgl. Raunig, 2011, S. 154, Otto u. a., 2013, S. 16) Die hieraus resultierenden Kollektive zeichnen sich zudem nicht notwendigerweise durch Sedentarisierung aus. Denn wie auch immer sie aussehen mögen – ihre Mitglieder sitzen nicht zwingend vereinzelt vor ihren Bildschirmen. Schließlich stiften Mobilmedien nicht nur virtuelle soziale Bande, sondern ermöglichen und erleichtern ebenso physische Begegnungen und Zusammenschlüsse. Nicht von ungefähr beginnen Mobilfunkdialoge so häufig damit, dass sich die Gesprächspartner gegenseitig ihrer Standorte vergewissern.

Der unmittelbar sich aufdrängenden Anschlussfrage nach dem subversiven und emanzipatorischen Potential medialer Mobilisierung geht Kapitel 6 nach. An dieser Stelle soll zunächst ein anderer Aspekt berücksichtigt werden, der im vorherigen Absatz ebenfalls angesprochen wird, und die isolierten Subjekte Crarys nicht weniger betrifft als mobilmedial bewehrte *Smart Mobs*.<sup>50</sup> Denn auch dann, wenn es nicht zu situativen Versammlungen kommt, wirken die hier angesprochenen Weisen medialer Subjektivierung nicht unabhängig von ihren Subjekten und vor allem nicht unabhängig von den Wechselwirkungen zwischen diesen. Das heißt, die Apparate und Subjektivierungsformen operieren innerhalb des Beziehungsgeflechts eines sozialen Raums, an dessen Verfasstheit, Auflösung oder Fortbestehen sie einen entscheidenden Anteil haben. (vgl. 8.7, 9.4) Individuum und Gruppe sind, auch wenn das nicht immer ersichtlich ist, grundsätzlich verschränkt.

Was bedeutet das im hier vorliegenden Zusammenhang? Fernsehzuschauer und Internetnutzer werden in der konkreten Rezeptionssituation zwar in der Regel als Einzelne adressiert und dennoch zugleich im Plural. Zum einen geschieht dies durch die explizite Anrede der »sehr geehrten Zuschauer zu Hause« oder durch offensichtliche Hinweise auf die Aktivitäten anderer Nutzer in den medialen Tex-

Zerstreute und  
verstreute Publika

<sup>50</sup> Bevor die diversen Bindestrich-Revolutionen in aller Munde waren, ist die Debatte um die mobilisierende Kraft mobiler Medien vor allem durch Rheingold forciert worden. (vgl. Rheingold, 2007, S. 359ff.) Zu differenzierteren Stellungnahmen bezüglich dieser mediatisierten Versammlungsformen: vgl. Gerbaudo, 2012, S. 5, Kluitenberg, 2011b, S. 42ff., Nunes, 2014, S. 9ff., Stalder, 2013, S. 36ff.

ten selbst. Auf der anderen Seite abstrahiert der vergleichsweise hohe ästhetische Standardisierungsgrad medialer Formen grundsätzlich insofern vom konkreten Hier und Jetzt individueller Rezeptionsakte, als er eine (zumindest für den Fall der Massenmedien möglichst) große Zahl an Lesern, Zuhörern, Zuschauern oder Nutzern ansprechen soll. Da Massenmedien ästhetische Strategien ausbilden, um den eigenen Geltungsbereich auszudehnen, ist die Gewährleistung der medialen Grundfunktion *öffentliche Geltung* immer auch eine Frage der medienästhetischen Konfektionierung.<sup>51</sup> Sie hängt dabei insbesondere davon ab, ob diese medialen Formen in der Lage sind, große Gruppen von der Aktualität einer Darstellung zu überzeugen und sie so an ein belastbares objektives Zeitschema zu binden. Winkler weist darauf hin, dass diese Kreuzung von zeitlicher Synchronisation und sachlich-semantischer Koordination typisch für elektronische Medien sei,<sup>52</sup> was Stanley Cavell stellvertretend für viele Interpreten dazu veranlasst hat, das Fernsehen »als einen *Strom simultaner Ereignisrezeptionen*« zu charakterisieren. (Cavell, 2001 [1982], S. 144) In diesem Zusammenhang betont wiederum Stauff, dass diese televisuelle Synchronisation nicht nur Zuschauer und Ereignis verbinde, sondern auch die Zuschauer untereinander. Sie imaginiert eine verstreute Medienöffentlichkeit, die trotz unterschiedlicher Orte im mehr oder weniger gleichzeitigen Mediengebrauch zusammenfindet.

»Die Simultaneität der Fernsehübertragung ist darüber hinaus nicht auf die Gleichzeitigkeit von (fernem) Geschehen und (häuslichem) Wahrnehmen beschränkt, sondern zeigt sich vor allem in der Gleichzeitigkeit der verstreuten und anonymen Rezeption. Das Wissen oder zumindest die notwendige Unterstellung, dass unbekannte und ferne Andere zur gleichen Zeit dasselbe Programm schauen, struk-

- 51 Diese Sichtweise ist inspiriert durch Wiesings Definition von Medien als diejenigen »Werkzeuge, welche die Trennung von Genesis und Geltung ermöglichen.« (Wiesing, 2006, S. 154) Für Wiesing ist demnach die Produktion von intersubjektiver Selbigkeit bzw. artifizierender Präsenz eine kulturelle Leistung, die nur Medien zu erbringen im Stande sind: »Und weil jeder zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten denselben Roman lesen, dasselbe Urteil fällen und dasselbe Bild sehen kann, lässt sich nicht mehr sagen, dass das, was aufgrund von Medien als Geltung entsteht, ein private Sache wäre. Mediale Geltung gibt es nur in öffentlicher Form.« (ebd., S. 158) Ein interessanter Aspekt, den Wiesing nicht weiter verfolgt, ist, dass Massenmedien (im Unterschied etwa zur Kunst) sich dieser in ganz dezidiert Weise annehmen. Die phänomenologische Besonderheit der Medien dient hier zugleich als soziale Funktion und wird im Sinne einer maximierten Verbreitung quantitativ interpretiert.
- 52 (vgl. Winkler, 2004, S. 32) Öffentlichkeit ist aber bereits viel früher als Effekt medialer Synchronisierung beschrieben worden. So interpretiert bereits der von Winkler nicht berücksichtigte Tarde die publizistische Öffentlichkeit um 1900 als Synchronisierungseffekt der Tagespresse und ruft einen Epochenwechsel weg vom Zeitalter der Masse zur Ära der virtuellen Masse *public* aus. (vgl. Tarde, 2015 [1901], S. 17) Vgl. zur Relevanz dieses Konzept für die virtuellen Massen im Social Web: Simons, 2014, S. 251ff.

turiert die Wahrnehmung des Geschehens und die möglichen Anschlusskommunikationen.« (Stauff, 2014, S. 309)

Es geht also nicht nur darum, Subjekte gemäß des Apparats auszurichten, sondern auch darum, wie diese Mediensubjekte sich zu Kollektiven formieren. Und es geht darum, Veränderungen in diesen ästhetischen Kollektivierungsprozessen zu erfassen. Mediale Synchronisierung gelingt beim Fernsehen, wie oben angedeutet, über dessen tatsächliche oder auch nur im Flow simulierte Liveness. (vgl. 5.1) Aber gilt das auch dann, wenn (dominant paradigmatische) Archive mehr und mehr Funktionen ausüben, die zuvor exklusiv der (dominant syntagmatische) Sendebetrieb gewährleistet hat?

»Es kommt die Frage auf, wie sich das Verhältnis von (tendenziell das Fernsehen kennzeichnender) Verbreitung von Informationen zum (eher das Internet kennzeichnenden) Austausch über Informationen entwickeln wird, und welche Formen die fernsehspezifische Wahrnehmung, Teil eines verstreuten Publikums zu sein, annehmen wird.«<sup>53</sup>

Stauff beantwortet diese Frage vorläufig so, dass »in der Geschichte des Fernsehens etablierte mediale Funktionen gegenwärtig in neuer Weise produktiv werden«. (ebd., S. 315) Und Flow und Liveness gelten für ihn also auch in Zeiten von Online Video Sharing immer noch als maßgebliche Formen, die den Rahmen für die Adressierung und Selbstwahrnehmung der Rezipienten und ihrer Kollektive setzen – auch wenn oder gerade weil sie sich an technologische und soziale Entwicklungen anpassen, wie Uricchio feststellt.

»Liveness, flow and aggregated publics, while long-term concerns and even definitional components of television, have also modulated in response to social needs and available technologies. [...] YouTube emblemizes a set of inflections and modulations that address the role of the most recent transformation of television's *dispositif* – the shift to networked computer technologies. Its notion of liveness is one of simulation and ›on demand‹; its embrace of flow is selective and user-generated; and its sense of community and connection is networked and drawn together through recommendation, annotation and prompts.« (Uricchio, 2009, S. 35)

Es wird interessant sein, zu beobachten, wie sich diese Adressierungs- und Kollektivierungsformen unter den Bedingungen digitaler Netzwerke weiter transformieren. Wenn man sich daran erinnert, dass

53 (Stauff, 2014, S. 315) Man könnte die physische Disposition der Verstreuung noch um ihr psychisches Pendant der Zerstreuung ergänzen. (vgl. Simons, 2014, S. 257ff.) Interessant ist unabhängig davon, dass Stauff hier implizit eine medienmorphologische Perspektive einnimmt. Eines der vorrangigen medienmorphologischen Ziele ist es schließlich, genau solche medialen Formenmigrationen zu verfolgen. (vgl. 8.5)

der Flow für Williams eine mittelbare Folge der Deregulierung des Rundfunkmarkts ist, kann man davon ausgehen, dass Web Video-Plattformen und Streaming-Dienste mit zunehmender Konkurrenz verstärkt auf vergleichbare Formen der Zuschauerbindung zurückgreifen müssen. (vgl. R. Williams, 1990, S. 82f.) An dieser Stelle muss der Verweis darauf genügen, dass die paradigmatische Logik der Web Videoportale sie (noch) so stark vom dominant syntagmatisch strukturierten TV-Flow unterscheidet, dass sich diese populäre – und für das Broadcasting nach wie vor zutreffende – Beschreibung des *Fernsehens* (»watching television«) nicht bruchlos auf »Watching Databases« und Web Videos übertragen lässt. (vgl. ebd., S. 86, Lovink, 2008)

#### 4.3 NACH DEM ENDE DER GESCHICHTE VON KINO UND TV

Wenn sich letztere aber sowohl dem film- als auch dem fernsehtheoretische Vokabular entziehen und sie zugleich offensichtlich Ausdruck und Treiber eines Verblassens mediendispositiver Prägung sind; wenn sie sich also nicht als nächstes, womöglich dominantes Einzelmedium aufdrängen, dann stellt sich die Frage, unter welchen Umständen sie trotzdem als halbwegs identifizierbares Phänomen angesprochen werden können.

Einen möglichen Zugang öffnet Zielinskis Konzept des audiovisuellen Diskurses:

»Er umfaßt sämtliche Praxen, in denen mit Hilfe technischer Sachsysteme und Artefakte die Illusion der Wahrnehmung von Bewegungen – in der Regel verkoppelt mit dem Akustischen – geplant, erzeugt, kommentiert und goutiert wird.« (Zielinski, 1989, S. 13)

*Audiovisueller  
Diskurs*

Dieses Konzept reagiert auf eine »Bruchstelle von Mediengeschichte«, (ebd., S. 11) von der aus auch der oben geschilderte – und von Zielinski erstaunlich hell-sichtig vorhergesehene – Entwicklungsstand gegenwärtiger audiovisueller Medien beschrieben werden kann. Nachdem das Kino auf die »heterogenen Ensembles von Bildermaschinen« des 19. Jahrhunderts gefolgt war, und das Fernsehen neben jenes getreten ist, konstatiert Zielinski ein Stadium »fortgeschrittene[r] Audiovision«. <sup>54</sup> Dieser medienhistorische Schnitt werde durch die (marktliberal forcierte) Konvergenz unterschiedlicher Bildschirmmedien während der 1980er Jahre und der daraus resultierenden »Aufhebung epochebestimmender Qualitäten« (ebd., S. 11) von Film und Fernsehen markiert.

54 Die vier Phasen dieser »integrierte[n] Mediengeschichte« sind nach dem diskursanalytischen Modell »dispositive[r] Anordnungen« durch relationale Verschiebungen und Spannungsverlagerungen voneinander geschieden und lösen sich nicht in schlichter Verdrängungschronologie gegenseitig ab. (Zielinski, 1989, S. 14f.)

Auch wenn Zielinskis Zuspitzung vom »Ende der Geschichte von Kino und Fernsehen« mittlerweile als Echo des geschichtsphilosophischen Zeitgeistes der 1980er Jahre verhallen mag und ihre provokative Wirkung weitgehend eingebüßt haben sollte, muss sie auch heute gegen oberflächliche Interpretationen buchstäblich gedeutet werden. (Zielinski, 1989, S. 11) Was hier zu Ende gehen soll, ist die Geschichte von zwei Leitmedien bzw. ein durch Leitmedialität geprägtes Geschichtsverständnis, nicht aber die Medien selbst. Zielinski spielt keineswegs auf ein faktisches Verschwinden von Film und Fernsehen an, sondern beschreibt nachlassende mediale Hegemonieansprüche, deren weiteres Verblässen er zudem durch den bevorstehenden »gewaltigen Technologieschub im Zeichen des binären Codes« besiegelt sieht. (ebd., S. 11) Der von Zielinski vorgezeichnete Weg führt also unmittelbar von den *fortgeschrittenen Audiovisionen*, die weitgehend noch auf kontinuierlichen, analogen Informationsprozessen beruhen, zu *digitalen Audiovisionen* auf Basis diskreter beziehungsweise binärer Singalverarbeitung.

Vor dem Hintergrund dieser Prognose und Zielinskis diskursanalytischer Herangehensweise stellt sich nach einem Axiom Foucaults die Frage, ob jene Transformationen die diskursive Positivität eines »historischen Apriori« annehmen, dessen Realitätsbedingungen bis in die Gegenwart gelten. Kennzeichnen sie also erstens eine hinreichende »Einheit durch die Zeit« und erlauben auf diese Weise, den »begrenzten Kommunikationsraum« einer diskursiven Formation identifizieren zu können? Und markiert der von Zielinski definierte Wechsel audiovisueller Dispositive zweitens jene historische »Existenzschwelle«, die Foucault als Bedingung für die nötige Distanz zur eigenen diskursiven Praxis anführt – und somit als Bedingung für die (immer zugleich unzureichende) Annäherung an das Archiv der Gegenwart? (Foucault, 1981 [1969], S. 189) Oder anders gefragt: Trifft Zielinskis Diagnose eines audiovisuellen Posthistoire immer noch zu? Und falls ja – würde das bedeuten, dass die Bedeutung von Digitalität als entscheidende Zäsur zumindest für die Geschichte audiovisueller Medien relativiert werden müsste? Was könnte an deren Stelle treten? (vgl. 5.5)

*Fortgeschrittene  
Audiovisionen*

Die Suche nach Antworten muss zunächst Zielinskis Analyse dieser »neuen historischen und kulturellen Form des audiovisuellen Diskurses« nachvollziehen. (Zielinski, 1989, S. 212ff.) Analog zur atomaren Energie- und finanzkapitalistischen Geldschwemme sei diese vor allem durch eine qualitative wie quantitative Entgrenzung und Dynamisierung audiovisueller Formen gekennzeichnet. In deren Folge würden die Trennungen von Fakt und Fiktion, Erzählung und Spiel, Arbeit und Freizeit sowie Mensch und Maschine ebenso durchlässig wie Materialgrenzen, deren endgültige Auflösung Zielinski spätestens mit der flächendeckenden Durchsetzung digitaler Reproduktionsverfahren besiegelt sieht.

Im Widerspruch zu dieser audiovisuellen Proliferation stünde allerdings das politische und ökonomische Ideal eines »vertikal durchorganisierten Medienkonzern[s]«, wie es Rupert Murdochs NEWS CORPORATION verkörpere. Die Zentralisierungsbemühungen solcher Marktakteure ende keineswegs bei der auf die Integration »sämtlicher[r] Stufen und Sparten der technischen Reproduktion von Unterhaltungs- wie Informationsstoffen« ausgerichteten Organisation, sondern zeige auch ästhetische Normierungseffekte im Zusammenspiel von technischen Artefakten und medialer Gestaltung. (ebd., S. 216, vgl. Cubitt, 1991, S. 18) Gerade die zunehmende Unabhängigkeit von medientechnischer Materialität provoziere einerseits das unternehmerische Verlangen nach einer »globalen Digitalnorm [...] für Bewegungsillusionen«, für die Zielinski etwa die Konkurrenz japanischer, europäischer und US-amerikanischer HDTV-Initiativen anführt, und andererseits die Etablierung von »Formeln für ein audiovisuelles Masterprodukt«. (Zielinski, 1989, S. 220)

Der hieraus abgeleitete Anspruch fortgeschrittener Audiovisionen ist, dass sie so reibungslos wie möglich und das heißt ohne signifikante »[ä]sthetisch-technische Repräsentationsunterschiede« in verschiedenen dispositiven Anordnungen vertrieben werden können. Diese Ortlosigkeit erlaubt eine buchstäbliche Lesart der Metapher des Fortschreitens. Ihrer verbindlichen materiellen Unterscheidungen beraubt, wandern audiovisuelle Formen ungebunden durch »ein tendenziell globales Netz aus Glasfasern mit Satellitenverbindungen, durch das die Datenströme mit unterschiedlichem Informationsgehalt in egalierter Form fließen.« (ebd., S. 221) Mobilisiert werden dabei nicht nur die elektronischen oder digitalen Signale, sondern auch die auf Kompatibilität und Standardisierung ausgerichteten Eingabe-, Empfangs- und Abspielgeräte. (vgl. ebd., S. 268) Ähnlich wie zuvor mobile Kassettenspieler erlauben sie eine Mediennutzung,<sup>55</sup> die sich aufs Beste mit vorherrschenden sozio-ökonomischen Beschleunigungs-, Flexibilisierungs- und Individualisierungsnormen vereinbaren lässt. Als gestalterische Blaupause fungieren die Miniaturen der Werbung:

»Dem Artefakt für die singularisierte und in hohem Maße dezentralisierte Wahrnehmung entspricht eine Struktur von audiovisuellen Botschaften, die sich von der Kontinuität und Homogenität ebenso verabschiedet hat wie von der traditionellen Tirade aus Information, Unterhal-

55 (vgl. Hosokawa, 1987, S. 16ff.) Die Klang- und Musikindustrie dient Zielinski in vielerlei Hinsicht als Modell für die ökonomischen, sozialen und ästhetischen Entwicklungen des audiovisuellen Diskurses im Allgemeinen und die Verbindung von Computertechnik und Massenkultur im Besonderen. (vgl. Zielinski, 1989, S. 262f.) Dass die ersten markterschütternden Urheberrechtskonflikte um digitalisierte Kopien zehn Jahre später ebenfalls in der Musikbranche ausgetragen werden sollten, Film- und Printmärkte hiervon aber erst mit einiger Verzögerung betroffen waren, scheint die von Zielinski angenommene Vorreiterrolle zumindest für die frühen 2000er Jahre zu bestätigen.

tung und Belehrung, die einst das Rundfunk-Fernsehen als Programm konstituierte. Audiovisionen für die zeitlich und örtlich unbegrenzte Mobilität haben sich durch *Diskontinuität*, Zersplitterung und Retardierung auszuzeichnen. Sie verlangen nach material-ästhetischen Organisationsstrukturen, die auf den schnellen Augenblick und das kurze Zuhören konzentriert sind.« (Zielinski, 1989, S. 227f.)

Sie fügen sich so einer »grundlegenden Erfahrung von ›Zeitnot‹«, die das Zeitalter der fortgeschrittenen Audiovisionen prägte und die Objektivierung sozialer Zeit als eine maßgebliche Aufgabe audiovisueller Medien festschreibe. (ebd., S. 231)

*Digitale  
Audiovisionen*

Um Zielinskis Schilderung zusammenzufassen: Die fortgeschrittenen Audiovisionen charakterisieren auf ästhetischer und technischer Ebene eine entgrenzende Vervielfältigung sowie Miniaturisierung, Modularisierung und Mobilisierung auf Basis zunehmend einheitlicher Codes – und das heißt elektronischer bzw. digitaler Signale einerseits und gestalterischer Konventionen andererseits. Markt und Medien sind untrennbar miteinander verwoben und in zunehmendem Maße zentral organisiert.

Angesichts dieser Zusammenfassung scheint wenig dagegen zu sprechen, auch Web Videos als Zwischenspiele des nunmehr fortgeschrittenen audiovisuellen Diskurses zu verstehen. Denn unter Vorbehalt kann an dieser Stelle festgehalten werden: Die von Zielinski aufgeworfenen Charakteristika fortgeschrittener Audiovisionen haben die Diskussionen um Web Videos geprägt und prägen diese immer noch. Entgegen der für Social Web Services üblichen rhetorischen Beschwörungs- und Überbietungsformeln, die auch die Einführung und Entwicklung von Web Videos begleitet haben, seitdem 2005 die ersten Clips auf YouTube zu sehen waren, bricht deren innovative Kraft keineswegs derart abrupt mit dem audiovisuellen Status Quo, wie eine oberflächliche Betrachtung nahe legen könnte. Es scheint vielmehr so zu sein, dass sich unter digitalen Reproduktions- und Vernetzungsbedingungen die von Zielinski beschriebenen Tendenzen und Widersprüche fortgeschrittener Audiovisionen verstärkt haben. (vgl. 3.1, 7.2)

Dies entkräftet zwei Allgemeinplätze der Web Video-Forschung. Web Videos, die gemeinhin selbst gerne als nicht ausgereifte Disruptionsphänomene beschrieben werden, (vgl. Burgess u. a., 2009b, S. 14, vgl. Beißwenger, 2010, S. 13ff.) wären somit keineswegs mediale Pubertäterscheinungen, sondern Belege für die Fortschreibung – und möglicherweise für den Zenit oder gar die Koda – des Zeitalters fortgeschrittener Audiovisionen, über dessen Beginn und von dessen Beginn aus Zielinski geschrieben hat. Diese Version der Geschichte widerspricht ferner einer weiteren weit verbreiteten Vorstellung, wonach der entscheidende Bruch der jüngeren Medienentwick-

lung gleichbedeutend mit der sukzessiven Abfolge von analogen und digitalen Medien sei.<sup>56</sup> Denn wie gesehen, ist das Digitale zwar eine wichtige Begleiterscheinung, nicht aber Ursache des Bedeutungsverlusts von Kino und Fernsehen. Diese Argumentation stimmt mit Jens Schröter überein, der den Reduktionismus derartiger Ablösungserzählungen kritisiert und im Rückgriff auf informations-, medien-, system- und symboltheoretische Konzepte auf die vielschichtige, wechselseitige Bedingtheit der Unterscheidung *analog/digital* hingewiesen hat. (vgl. Schröter, 2004, S. 29)

---

56 Wie für keinen zweiten gilt dies für Vilém Flusser. Zur theoriestrategischen Rhetorik der digitalen Revolution im Rahmen seiner *Kommunikologie*: vgl. Ernst, 2008, S. 190ff.



Die These von der digitalen Revolution zu relativieren, ist im Zusammenhang mit Web Videos vor allem dann angebracht, wenn man das Video in Web Video ernst nehmen möchte. Und dies empfiehlt sich angesichts der zentralen Bedeutung, die Zielinski der Videotechnik für die Entwicklung der fortgeschrittenen Audiovisionen zugestanden hat. Unter der Voraussetzung, dass die Bedingungen fortgeschrittener Audiovisionen immer noch gelten, käme Video dementsprechend eine weitaus größere Bedeutung für die Formierung der digitalen Mediengegenwart zu, als gemeinhin angenommen.

Rolf Nohrs Einschätzung: »über Video und Videorecorder zu schreiben, meint vordergründig über Mediengeschichtliches zu schreiben« (Nohr, 2006, S. 279) kann aus offensichtlichen Gründen nicht widersprochen werden. Mediengeschichtliches impliziert aber keineswegs eine abgeschlossene Vergangenheit. Wenn man Nohrs Aussage ernst nimmt und mit Zielinski konfrontiert, müsste Video gerade aufgrund seiner geschichtlichen wie theoretischen »Stellung als ›Vorläuferprojekt« prädestiniert sein, technische Bedingungen und politische Effekte digitaler Kulturen zu antizipieren. (ebd., S. 279) Diese Ansicht wird von Spielmanns bildtheoretischer Analyse gestützt, (vgl. 5.2) die Video in der Mitte einer Typologie technischer Bildtypen verortet und somit im Übergang zwischen fotochemischen Indizes und den diskreten Manipulationsmöglichkeiten digitaler Bilder. (vgl. 5.3)

Dass ausgerechnet ein theoretisch vergleichsweise unbelecktetes Medium und nicht etwa, wie zum Beispiel Lorenz Engell vorschlägt, (vgl. Engell, 2012, S. 12) das deutlich breitenwirksamere Fernsehen diese prominente Schwelle im Übergang von Analogem zu Digitalem besetzen soll, (vgl. 5.5) bleibt allerdings trotzdem erklärungsbedürftig. Schließlich hing die wohl am weitesten verbreitete, zumindest aber die alltäglichste Nutzung der Videotechnologie als Aufzeichnungsgerät und audiovisueller Speicher ganz buchstäblich von den TV-Geräten ab – und mittelbar auch von deren ökonomischem Rahmen sowie ästhetischen Konventionen. (vgl. Stauff, 2014, S. 313) Allerdings leitet nach Spielmann und Cubitt Video eine Öffnung televisueller Dispositive ein, die nicht zuletzt auf die digitale Verflüssigung medialer Dispositive vorbereite. (vgl. 5.4) Zudem ändert sich der Eindruck von Video als untergeordnete Spielart des Fernsehens, sobald man die kulturellen Gebrauchsweisen des *Timeshifting* in den Blick nimmt, mit denen der vermeintlich supplementäre Videorekorder die ideologische Hegemonie des televisuellen Rundfunks herausfordert. (vgl. 5.1)

## 5.1 DAS FERNSEHEN IM ZEITALTER SEINER MAGNETISCHEN REPRODUZIERBARKEIT

*Auraverlust*

Jane Feuer hat diese Herausforderung mit den Worten Walter Benjamins als Auraverlust beschrieben. (vgl. Feuer, 1983, S. 15) Im bereits zitierten Aufsatz *THE CONCEPT OF LIVE TELEVISION* schildert sie, wie technikedeterministische Fernsehtheorien ontologische Bestimmungen zu einer Ideologie der Liveness verhärtet haben. (vgl. 4.2) Ihre Kritik richtet sich stellvertretend an Herbert Zettl, trafe aber ähnlich auch auf Marshall McLuhan zu. (vgl. Engell, 2012, S. 182) Zettl hypostasiierte die technische Prozessualität elektronischer Bilder zum Wesen des Fernsehens und schreibe diesem eine im Vergleich zu vorgängigen Medien privilegierte Bindung an reale Ereignisse zu. (vgl. Zettl, 1978, S. 3ff.) Feuer kritisiert vor allem, dass Zettl zu diesem Zwecke physikalische Prozesse nach dem Vorbild menschlicher Existenz animiere und den technischen Apparat personalisiere, indem er sich eine konnotative Gleichsetzung von *live* und *life* zu Nutze mache.

»Live television is not recorded; live television is alive; television is living, real, not dead.«<sup>57</sup>

Dass ein derart naiver Realismus aber sämtliche technologischen und institutionellen Vermittlungsstufen ausklammern muss, könne spätestens dann nicht mehr ignoriert werden, wenn dank der Aufzeichnung auf Magnetbändern das Fernsehen nicht mehr auf live-Übertragungen festgelegt ist.

Die Speicher- und Manipulationsmöglichkeiten von Video erweitern auf der einen Seite die Repräsentationsformen von Zeitlichkeit, zum Beispiel um Wiederholungen und Zeitlupen, und verändern auf der anderen Seite den Charakter des Fernsehprogramms. Die entscheidende Frage, die sich für Feuer stellt, ist nun, warum sich die Idee des live-Mediums auch dann noch hartnäckig hält, nachdem die Videoaufzeichnung gleichberechtigt neben die live-Ausstrahlung getreten ist. Diese Frage deutet wiederum darauf hin, dass diese Idee ideologische Züge annehme, weil sie auf eine Naturalisierung der auf Unmittelbarkeit und Präsenz ausgerichteten Adressierung des TV-Publikums hinarbeite.

»Flow, as a seamless scanning of the world, is valorized at the expense of an equally great fragmentation. Television exploits its assumed ›live‹ ontology as ideology. In the

57 (Feuer, 1983, S. 14) Die vermeintlich privilegierte Bindung von TV und realem Ereignis ist aber auch von anderer Seite kritisiert worden, mit explizitem Bezug auf die Ästhetik des Live-Fernsehens zum Beispiel von Umberto Eco: »Gerade wegen ihrer unmittelbaren Berührung mit dem Leben als Zufälligkeit wird die Live-Sendung dazu verleitet, es mittels der traditionell geläufigsten Organisationsweise zu beherrschen, nämlich der des aristotelischen Typs, die von jenen Gesetzen der Kausalität und Notwendigkeit gelenkt wird, die letzten Endes die der Wahrscheinlichkeit sind.« (Eco, 1973, S. 204) Zum Ereignismedium Fernsehen: vgl. 10.4.

concept of live television, flow and unity are emphasised, giving a sense of immediacy and wholeness, even though network practice belies such unity, even in – especially in – ›live‹ coverage of events such as the Olympics.« (Feuer, 1983, S. 16)

Feuer folgert hieraus, dass Liveness und Flow keine gleichsam natürlichen Wesenszüge des TV seien, die es analytisch freizulegen gelte, sondern von Programmplanern gestaltete Manifestationen einer ideologischen Voreinstellung. Ihre Lesart verdeutlicht, dass der Präsenzeffekt des Fernsehens weniger oder zumindest nicht ausschließlich auf eine technische Notwendigkeit zurückzuführen ist, sondern auf historisch wandelbare Adressierungsformen, die den Eindruck einer nachträglichen Gleichzeitigkeit erzeugen.

Auch wenn Feuer am Ende ihres Texts einigermmaßen ratlos mit ihren kritischen Möglichkeiten hadert, markiert ihre Analyse die Einführung von Video-Aufzeichnung als Moment, an dem der Umschlag von Ontologie in Ideologie sichtbar wird. Obwohl ihre bemerkenswerte Selbstkritik die Cultural Studies nicht zu Unrecht in einer methodischen Sackgasse wähnt, da sie keinen Ausweg aus dem ideologischen Zusammenhang fänden und im schlimmsten Fall gar nicht erst suchen, ist ihre Intervention vor allem deshalb wichtig, weil sie ihn überhaupt erst in seiner medienhistorischen Kontingenz beobachtbar macht. Video konfrontiert das Live-Medium Fernsehen mit den Bedingungen des Archivs. (vgl. Stauff, 2014, S. 313)

Auch Cubitt sieht das Fernsehen mit Video im Zeitalter der mechanischen Reproduktion angekommen. (vgl. Cubitt, 1991, S. 35) Allerdings geht er mit einer dekonstruktivistischen Volte über Feuers Deutung hinaus. Während letztere bei aller Kritik das Fernsehen unter den Vorzeichen seiner Präsenz behandelt, radikalisiert Cubitt dieses Präsenzdenken, bis buchstäblich nichts mehr von ihm übrig bleibt. Im Geiste Jacques Derridas dreht er den Spieß stattdessen schlicht um und kommt zu folgendem Ergebnis:

»It is, I believe, impossible to say of TV that it is ›essentially‹ anything. [...] Television is absent.« (ebd., S. 28f.)

Streng genommen werde dies aber erst deutlich, nachdem Video die Aura des Fernsehens durch die Fähigkeit zur unendlichen Wiederholung ersetzt habe. Denn Video vollziehe im Verhältnis zum TV jene kritische Aufschiebung nach, die Derrida erstmals durch die Schrift wirken sah. So wie die Schrift mit dem Logo-Phonozentrismus der gesprochenen Sprache gebrochen habe, so befreie Video das Fernsehen von der Metaphysik der Präsenz und beende die ideologische Herrschaft der Liveness.

»Compared to it, videotape appears belated, fragmenting of the audience, incomplete and unsatisfactory. Liveness

in a sense serves to mask the fragmentary nature of television, we might argue in reply: videotape forces back on to broadcast its own incompleteness.« (Cubitt, 1993, S. 36)

Derrida selbst hat in einem Interview mit Bernard Stiegler ebenfalls im Sinne von Cubitts Verknüpfung von *différance* und elektronischen Medien dafür plädiert, dass das, was gemeinhin als Echtzeit bezeichnet wird, lediglich als Verdichtungseffekt technischer Vermittlung aufzufassen sei:

»Doch die Aufzeichnung eines Ereignisses ist, sobald sich Technisches dazwischenschaltet, immer aufgeschoben; das heißt, daß diese *différance* ins Herz der vermeintlichen Synchronie, in die lebendige Gegenwart eingeschrieben ist. [...] Nur unter dieser Bedingung wird man verstehen, inwiefern der ›Realzeiteffekt‹ nur ein technisch erzeugter Effekt ist.«<sup>58</sup>

Cubitt lässt sich aber noch in einer weiteren, entscheidenden Hinsicht von Derrida inspirieren. So wie dieser die scheinbar marginalen oder parasitären Seiten diskursiver Phänomene in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt, (vgl. Derrida, 2001, S. 76) gerät in Cubitts dekonstruktivistischer Haltung das durch Video ermöglichte *Timeshifting* als genuine kulturelle Leistung in den Blick. Anstatt sich zum reinen Aufzeichnungsmedium und somit zum Supplement degradieren zu lassen, untergrabe Video die Autorität des Rundfunks, indem es die vermeintliche Einzigartigkeit der übertragenen Ereignisse als immer schon wiederholt entlarve und die Unmittelbarkeit der Ansprache ad absurdum führe:

»In this sense video joins the other recording media not simply as supplementary memories of events and sensations but as the possibility of their replication. So: we have to see in video viewing that it is always already the repetition of a process that has, for the viewer, no origin, no initial presence from which to obtain a guarantee of its own authenticity or presence.«<sup>59</sup>

58 (Derrida u. a., 2006 [1996], S. 144f.) Florian Sprenger schlägt im Rahmen technische Verfahren medialer Synchronisierung vor, nicht von Echtzeit, sondern von Rechenzeitigkeit zu sprechen, um »[d]ie Operationsweisen technischer Medien ebenso wie viele ihrer sozialen Auswirkungen [...] von diesem Umgang mit Differenzen in Synchronisation und Taktung her in ihren Tiefenwirkungen zu verstehen.« (Sprenger, 2012, S. 14, vgl. Rohrhuber, 2009, S. 195ff.)

59 (Cubitt, 1993, S. 37, vgl. Zielinski, 1989, S. 235f., Feuer, 1983, S. 15) Nohr wiederum betont, dass diese kulturtheoretische Deutung auch um einen ökonomischen Aspekt ergänzt werden kann. Die Videoaufzeichnung mehre den Tauschwert der Ware Fernsehen, weil sie sie von der Vergänglichkeit der Live-Ausstrahlung entbinde und so deren Verfallszeit verlängere. Nohrs werttheoretische Hypothese beruft sich dabei auf Marx' Dialektik von notwendiger und überflüssiger Arbeitszeit. Innerhalb eines medialen Produktionssettings, das »Symbolisches als die Ware und die Aufmerksam-

Trotz im Vergleich zu Zielinski deutlicher Unterschieden beim theoretischen Vokabular und methodischem Zugang fällt Video auch für Cubitt mit einer Neuordnung des audiovisuellen Diskurses zusammen, dessen soziale und politische Begleiterscheinungen in Abschnitt 6.1 verfolgt werden. In beiden Fällen erfährt das oft vernachlässigte Aufzeichnungs- und Sekundärmedium eine signifikante Aufwertung seiner kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Bedeutung.

## 5.2 ELEKTRONISCHE TRANSFORMATIONEN

Spielmann geht sogar noch weiter. Sie adelt Video als »das erste tatsächlich audiovisuelle Medium«, (Spielmann, 2005, S. 7) weil es Ton und Bild nicht lediglich addierend kombiniere, sondern die beiden Ausdrucksformen intramedial transformiere. Spielmann hat diese These in einer hinsichtlich ihres Anspruchs und Umfangs einzigartigen Monographie zu einer Einzelmedienontologie von Video verdichtet.<sup>60</sup> Sie soll hier jedoch nicht allein aufgrund dieser Ausnahmeposition berücksichtigt werden. Denn obwohl Spielmanns Argumentation sich auf einen technologischen Status Quo aufbaut, der von der Entwicklung digitaler Bilderzeugung längst überholt worden ist und auf den ersten Blick wenig bis nichts mehr gemein zu haben scheint mit den Bewegtbildern digitaler Netzwerke, bietet sie doch ausgerechnet mit Blick auf das Verhältnis zwischen analogen zu digitalen Medien überraschende Hilfsangebote, um die digitale Adaption von Video historisch einordnen zu können.

Denn Spielmann gesteht Video, ganz ähnlich wie auch Cubitt, eine privilegierte Rolle im Übergang von analogen und digitalen Medienkulturen zu. Ein solches Verständnis von Video als mediengeschichtliches Scharnier verdeutlicht, dass selbst diese kurze Vorgeschichte digitaler Audiovisionen unvollständig bleibt, solange sie analoge Videotechnik ignoriert. Um zu dieser Auffassung zu gelangen, muss man allerdings den argumentativen Rahmen des Dispositivs kurzzeitig mit dem Ziel verlassen, sich die Grundzüge einer Theorie technischer Bildlichkeit zu erarbeiten. Und das heißt, dass man sich zunächst ein Basiswissen um die Verfahrensweisen elektronischer – oder genauer: elektromagnetischer – Bilderzeugung aneignen muss, die bereits das

---

keit als das Tauschgut« handelt, (Nohr, 2006, S. 289) würde die zeitliche Ausdehnung des televisuellen Warenangebots vor allem überflüssige Aufmerksamkeit erzeugen.

<sup>60</sup> Leschke definiert Einzelmedienontologien als (techno-)hermeneutische Paradigmen, die von den medialen Materialeigenschaften auf Darstellungsqualitäten und soziale Verwendungsweisen schließen. (vgl. Leschke, 2003, S. 101f., 155f.) Da sie das Wesen eines Mediums in einem oder wenigen Begriffen festschreiben, können sie nur unzureichend auf Entwicklungen reagieren, die sich dieser Sinnzuschreibung entziehen. Einzelmedienontologien – auch die von Spielmann (vgl. 5.5) – verfügen also über einen historisch begrenzten Geltungsanspruch und laufen Gefahr, ästhetische Formen und soziale Funktionen auf technologischen Bedingungen zu reduzieren. (vgl. ebd., S. 80)

Fernsehen ermöglichen und durch Video auf sich selbst zurückgeworfen werden.

Signalzustand  
Audiovisualität

Gemäß informationstheoretischer Annahmen bezeichnet Spielmann mit Audiovisualität die gleichberechtigte Verarbeitung von Bild- und Tonsignalen, dank derer eine prozessuale Übersetzbarkeit von Sicht- und Hörbarem gewährleistet werden könne.

»Audio und Video sind miteinander verbundene Geräusche, wobei das Videosignal wahlweise das elektronische Geräusch aural/auditiv und visuell herzustellen vermag. Aus der Feststellung der audiovisuellen Merkmale folgt die kategoriale Bestimmung, dass Video in seiner radikalen Medienform viel eher der Kategorie Geräusch denn einem konsistenten Bildtyp zugeordnet werden muss.« (Spielmann, 2005, S. 18)

Und dies unterscheidet Video eindeutig vom Filmstreifen, der Bild- und Tonspur materielle voneinander trennt. Es geht nicht um intermediale Bezugnahmen zwischen Bild und Ton, sondern um die »Möglichkeit, das Signal wahlweise *audio* ODER *video* oder *audio* UND *video* auszugeben.« (ebd., S. 58) Video- und Audiosignale können als grundsätzlich übersetz- und austauschbare Variablen eines Singalprozesses angesehen werden, der zwar in der Regel auf der maschinellen Aufzeichnung physikalischer Lichtimpulse beruht, aber nicht zwingend auf sie angewiesen sei, da die »Zirkulation elektrischer Impulse« im Zweifelsfall auch durch andere Eingabegeräte als der Kamera angestoßen werden könne. (ebd., S. 56, vgl. Cubitt, 1993, S. XI f.)

Die erweiterten Möglichkeiten elektronischer Signalerzeugung und -manipulation durch Synthesizer, Rückkopplungen oder Prozessoren haben insofern Auswirkung auf den semiotischen Status der erzeugten Bilder, als sie vom indexikalischen Realitätsbezug photographischer und kinematographischer Aufzeichnung abstrahieren. Cubitt, der ganz ähnlich argumentiert, veranschaulicht diese vergleichsweise Distanz zur physikalischen Welt mit der Analogie des Pianisten, dessen Finger im Gegensatz zum Gitarristen die Seite nicht unmittelbar mit seinen Fingern zum Schwingen bringt und Töne nur vermittels der Mechanik des Instruments erzeugt. (vgl. ebd., S. XII)

Transformationsbild

Auch hinsichtlich der zeitlichen Dimension unterscheiden sich die elektronischen Video- und Fernsehbilder von fotografischen und kinematografischen Zeichenpraxen, da die elektronische Transmission die gleichzeitige Aufnahme und Wiedergabe bzw. Konstruktion und Rekonstruktion von Video- und Audiosignalen erlaube.<sup>61</sup> Der Ver-

<sup>61</sup> Sie bilde so im Verbund mit Satellitentechnik nebenbei die »Realitätsbedingung für einen global vernetzten, audiovisuellen Informations- und Kommunikationstransfer in Echtzeit«, (Spielmann, 2005, S. 9) und das heißt für jene »elektrische Implosion«, die Marshall McLuhan zur seiner ebenso populären wie kontroversen These des *Globalen Dorfes* provoziert hat. (McLuhan, 1970, S. 12) Zu McLuhans Faszination für Unmittelbarkeit und zu ihrer Kritik: vgl. Sprenger, 2012, S. 397f.

zicht auf den Zwischenschritt der chemisch-materiellen Speicherung bedingt für Spielmann einen anderen, auf Simultaneität gerichteten Zeitbezug. An die Stelle jener rückbezüglichen photographischen Evidenz, die Barthes als das »Bewusstsein des *Dagewesenseins*« charakterisiert hat, (Barthes, 1990 [1964], S. 39) trete jener Anspruch auf »unmittelbare Präsenz«, von dem bereits im vorherigen Abschnitt die Rede war. (Spielmann, 2005, S. 78, vgl. 5.1) Dementsprechend habe man es hier im strengen informationstheoretischen Sinn nicht mit Repräsentationen von Bildern und Tönen zu tun, sondern mit einem historisch neuen Bildtypus.

Das *Transformationsbild* erzeuge im Gegensatz zu Malerei, Photographie und Film keine visuellen Einheiten, deren Kohärenz durch materielle Rahmen gesichert ist, sondern »flexible, instabile, nicht-fixierte Formen des Bildes«. (ebd., S. 12) Dies liegt daran, dass sich die als Einheit wahrgenommenen TV- und Video-frames aus zwei Halbbildern zusammensetzen, die permanent in Bewegung sind. Erst im zeitlich versetzten Zusammenfließen gerader und ungerader Zeilen entsteht der Eindruck eines geschlossenen und konstanten Bildraums. (vgl. ebd., S. 78ff., Cubitt, 1991, S. 30f.) Um auf dem Bildschirm zu erscheinen, *schreiben* sich die audiovisuellen Signale fortlaufend in eine unterbrochene und permanent synchronisierte lineare Zeilenstruktur, ohne dass ein statisches Übertragungsmedium wie der Filmstreifen den Informationsfluss zwischen Kamera und Bildschirm unterbreche. Die Ausstrahlung auf der Rasteroberfläche erfolgt gemäß der im Signal codierten Information und nach dem Vorbild westlicher Schreibkonventionen von links nach rechts und von oben nach unten. Durch die fließende Diskontinuität der Zeilensprünge entstehe ein pulsierender Bildeindruck, der unmittelbar den »Fluß der Elektronen« ausdrücke und mithin »die Unmittelbarkeit der Vergegenwärtigung des Bildprozess selbst« reflektiere. (Spielmann, 2005, S. 78, 57). Was hier unabhängig vom jeweiligen Bildobjekt sichtbar werde, sind »instabile Zustände von Bildlichkeit, die durch elektronische Manipulationsverfahren bezüglich Maßstab, Form, Direktionalität und Dimensionalität variabel sind.« (ebd., S. 7)

Dies ist die Basis, von der aus Spielmann ihre Hauptthese von der reflexiven Bildlichkeit von Video entfaltet, denn aufgrund ihres transformatorischen Charakters seien elektronische Bilder in der Lage die Verfahren ihrer Entstehung und mithin ihren Realitätsbezug zu reflektieren – wenn diese Fähigkeit auch, wie in Abschnitt 5.4 gezeigt wird, in unterschiedlichem Ausmaß genutzt wird. Dass und wie Video dieses reflexive Potential aktualisiert, veranschaulicht Spielmann anhand einer für Video charakteristischen apparativen Anordnung.: Im *Closed Circuit* werden in einer Kamera elektrische Impulse erzeugt, indem eine Bildaufnahmeröhre durch einen Elektronenstrahl abgetastet wird. Während dieses Vorgangs werden sie über ein Kabel an einen verbundenen Bildschirm übertragen und in die Oberflächen-

*Closed Circuit*

präsenz dynamischer Zeilen umgewandelt, um von dort aus erneut in die Übertragung eingespeist werden zu können. Das Verfahren des Signaltransfers wird wie in einem kybernetischen Regelkreislauf auf sich selbst zurückgeworfen.<sup>62</sup> Und in dieser (tendenziell unendlichen) Rückkopplung komme Audiovisualität zu sich selbst.

»Solche Formen der Selbstreflexion bringen die medien-spezifischen Eigenschaften von Video besonders deutlich hervor bei der direkten Signalübertragung, beim Zusammenschließen des Eingangs- und Ausgangssignals zum Closed Circuit und den in der Rückkopplung kurzgeschlossenen Videosignalen.« (Spielmann, 2005, S. 94f.)

Spielmanns Argument richtet sich explizit gegen Baudrillards Abgesang, nach dem Video »als Effekt äußerster, verzweifelter Selbstreferenz« ausschließlich dazu diene, »an sich selbst angeschaltet (connected) zu sein«. (Baudrillard, 1989, S. 199f.) Warum Videobilder für Spielmann eben nicht exklusiv selbstbezüglich sind, sondern einen Anspruch auf (mediale) Reflexivität erheben können, veranschaulicht sie anhand eines intermedialen Vergleichs technischer Bildtypen.

### 5.3 REPRÄSENTATION / REFLEXION / SELBSTREFERENZ

Elektronische Bildlichkeit bleibe aufgrund der Aufzeichnung von Lichtwellen wie Fotografie und Kinematografie auf eine mechanisch erzeugte Ähnlichkeit angewiesen, ohne diese Relation auf einem Bildträger zu fixieren.<sup>63</sup> Stattdessen wird sie, wie beschrieben, durch suk-

62 Selbstverständlich besteht die Möglichkeit, diese simple Basisanordnung durch zusätzliche Geräte zur Manipulation oder Erzeugung von Signalen zu erweitern. Das kann zwar zu mehr und komplexeren Signaltransfers führen, ändert aber selbst dann nichts am prozessualen Prinzip der Bilderzeugung, wenn Geräte zur Speicherung audiovisueller Informationen dazwischen geschaltet werden. Die Bildschirme *schreiben* auch dann Simultanübersetzungen elektromagnetischer Scan-Verfahren, wenn diese nicht das Innere einer Kamera, sondern die Oberfläche von Magnetbändern abtasten.

63 Aufmerksamen Lesern bleibt gleichwohl nicht verborgen, dass Videobilder laut Spielmann auch ohne Aufzeichnung entstehen können. Da sie diesen Widerspruch nicht ausräumt, soll er hier so formuliert werden, dass er Spielmanns Argumentation nicht die Basis raubt: Mit mechanisch erzeugter Ähnlichkeit ist ein ikonisch-indexikalischer Zeichencharakter gemeint, (vgl. Krauss, 1985, S. 203) den neben anderen Rudolf Arnheim als charakteristisches Merkmal technischer Aufzeichnungsmedien betont hat. (vgl. Arnheim, 1977 [1933], S. 27) Demnach sei die Ähnlichkeit fotografischer und kinematografischer Abbildungen mit ihren Gegenständen zusätzlich zur rein konventionellen Ähnlichkeit der Malerei dadurch garantiert, dass sie ein mechanisch erfasstes Erzeugnis dieses Gegenstands bzw. dessen Einprägung in fotochemisch sensibles Material sei. Kittler wiederum hat darauf hingewiesen, dass dies nur ein notwendiges Kriterium technischer Medien sei, welches um das hinreichende Merkmal technischer Datenverarbeitung ergänzt werden müsse. (vgl. Kittler, 1990, S. 204) Wenn man nun im Sinne von Spielmanns Argument den Fokus auf diese Verarbeitungsprozesse legt, lässt sich Video sowohl von klassischen analogen Aufzeichnungsmedien als auch von digital verfahrenender Bilderzeugung trennen. Ob

zessive Schreibakte in die dynamischen Zeilen der Bildschirmoberfläche fortlaufend aufs Neue präsentiert und moduliert. Und in dieser permanenten, materiell geforderten Erprobung der eigenen Operationsweise gründe eine technologische Reflexivität.

Digitale Bilderzeugung hingegen basiere nicht auf dieser technisch bedingten Ähnlichkeitsbeziehung, sondern könne allein aus dem rekursiven Bezug numerischer Daten resultieren, wie etwa Kittler am Beispiel der Visualisierung von Mandelbrotmengen veranschaulicht. (vgl. Kittler, 1990, S. 202f.) Spielmann schreibt also auf Grundlage der materiellen Bedingungen der Bilderzeugung fotochemischen, elektronischen und digitalen Bildern mit Repräsentation, Reflexion und selbstreferentieller Simulation auf einer grundlegenden technologischen Ebene je unterschiedliche mediale Funktionen zu. (vgl. Spielmann, 2005, S. 94f.)

Sie belässt es aber nicht bei diesem funktionalen Vergleich, sondern baut ihn zu einer Typologie technischer Bildtypen aus. In diesem Zusammenhang fällt zunächst eine Nähe zwischen elektronischen und digitalen Bildern auf, die dem beidseitigen Fokus auf Signal- bzw. Datenverarbeitung geschuldet sei.

»Der grundlegende Transformationscharakter des elektronischen Mediums nähert Video in puncto Prozessualität dem Computer auch deshalb an, weil in beiden Medien maschinelle Operationen einzelne Elemente in unterschiedliche Zustände umwandeln. Und bei beiden Operationen, dem elektronischen Signalprozeß und der digitalen Codierung, können einzelne Elemente simultan unterschiedlich gestaltet werden.« (ebd., S. 14, vgl. Cubitt, 1993, S. XI)

*Video / Computer*

Dank seiner Prozessualität, Transformativität und der damit verbundenen Simultaneität von Bildkonstruktion und -rekonstruktion antizipiere Video zwar Hybridfunktionen wie maschinelle Co-Kreativität oder die Auflösung zeit-räumlicher Repräsentationen; (vgl. Spielmann, 2005, S. 21, 45ff.) sie werden allerdings erst in der digitalen Simulation voll und das heißt unabhängig von physischen Gegebenheiten entwickelt. Auch wenn sie somit über rudimentäre Codier- und Programmierfunktionen verfügen, sei das Potenzial der elektronischen Transformation allerdings deutlich beschränkter als die Manipulation auf algorithmischer Basis. (ebd., S. 14) Zum Beispiel können

---

und inwiefern Video auf eine Aufzeichnung angewiesen wäre, würde dementsprechend nicht mehr so stark ins Gewicht fallen. Um ihre Argumentation auch grundsätzlich zu immunisieren, müsste Spielmann die Frage nach dem Aufzeichnungscharakter allerdings eindeutig klären. Arnheims Film- passt insofern zu Spielmanns Videotheorie als sie zwar die herausragende Relevanz der Bewegung für den Film betont, aber klar erkennt, dass es sich dabei um »ein grundsätzlich andres Ding als Darstellung der Bewegung durch Bewegung« handelt. (Arnheim, 1977 [1933], S. 26) Genau dies aber leistet für Spielmann Video.

sich Videobilder im dreifachen Sinn nur linear realisieren – nämlich nach Maßgabe linear verlaufender Scan-Verfahren, durch die Visualisierung in dynamischen Zeilenrastern sowie den zwischengeschalteten, unidirektional fließenden Signaltransfer. Dementsprechend sei das elektronische Bild trotz der beschriebenen Nähe nicht nur vom filmisch-fotografischen Bild zu unterscheiden, sondern auch vom numerischen.

»Das Transformationsbild affirmiert: es schreibt Signale, auch wenn diese nicht auf einer Analogiebeziehung zu einer ›Aufzeichnung‹ von etwas beruhen oder überhaupt nicht aufgezeichnet werden, sondern einfach in den Geräten zirkulieren. Trotz Abstraktionstendenz, dem internen Austausch von auditiven und visuellen Signalen, können elektronische Medien nicht negieren, kann Video als ein Medium, das elektronische Signale ›schreibt‹, seine Basis in der physikalischen Realität nicht verleugnen.« (Spielmann, 2005, S. 56)

Transformationen elektronischer Signale bieten demnach nicht die entgrenzte Optionalität digitaler Programmierung, die sich »direktionell und dimensional beliebig« realisieren könne und deren gestalterische Schrankenlosigkeit die modulare Aneignung und Hybridisierung vorausgehender Medienformen ausdrücklich mit einschließt.<sup>64</sup>

*Ikonische Differenz*

Diese Differenz hat Konsequenzen für den Bildstatus elektronischer und digitaler Medien, die Spielmann mit Hilfe von Gottfried Boehms Bildtheorie erläutert. Da sie nicht mehr über einen fixierten, materiellen Bildträger verfügen, verweigern sich beide in unterschiedlichem Ausmaß der von Boehm als »ikonische Differenz« definierten Spannung zwischen darstellendem Bildträger und dargestelltem Bild.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Dementsprechend könne die für Video konstitutive »strukturelle Fließbewegung« als variables Element digitaler Bildgestaltung aufgegriffen werden, büße aber ihre konstitutive Bedeutung ein. (Spielmann, 2005, S. 86f.) Schröter hat diese ostentativen Imitationen materieller Signaturen als Transmaterialisierung gefasst. Als Beispiel hierfür führt er den Verweis auf Fotografie durch digital simulierte *Lens Flares* ab, die die bei starkem Gegenlicht auftretenden Linsenreflexionen fotografischer Optik imitieren. (vgl. Schröter, 2013, S. 94, vgl. 8.5) In der später näher beschriebenen medienmorphologischen Terminologie Leschkes könnte der gleiche Prozess als technologisch bewerkstelligter Umschlag von Material- in Kompositionsformen beschrieben werden. (vgl. 8.7)

<sup>65</sup> Auch diese These hätte von einer deutlicheren Formulierung profitiert. Denn, um *als Bilder* wahrgenommen werden zu können, benötigen auch elektronische Signale und digital verfügbare Daten einen »Grundkontrast [...] zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem was sie an Binnenereignissen einschließt«, wie es in Boehms allgemeinsten Definition heißt. (Boehm, 1994, S. 29f.) Worauf es Spielmann anzukommen scheint, ist die klare Abgrenzung zwischen »Technologie und technischen Gebrauchsweisen«. (Spielmann, 2005, S. 56) Zumindest lässt sowohl ihre medientheoretische Zuspitzung von Boehms Definition darauf schließen als auch ihre Kritik an Nelson Goodman und William J.T. Mitchell, denen sie vorwirft, die technologisch bedingte Ähnlichkeitsrelation analoger Aufzeichnungsmedien zu Lasten einer einseitigen Betonung semantischer Dimensionen zu ignorieren. Aufgrund dieser Medi-

Zwar könne die ikonische Differenz Gegenstand einer digitalen Bildsynthese sein, sie bilde allerdings im Gegensatz zum Tafelbild oder der foto-chemischen Aufzeichnung nicht die materielle Basis ihrer Erzeugung. Das gleiche gelte auch für die Simulation der repräsentativen Funktionen technischer Aufzeichnung. Ikonische Differenz und Repräsentation werden zu Fragen des Gebrauchs, sind aber keine medien-spezifischen Realisationsbedingungen mehr. Wie gesehen fallen die technologischen Optionen von Video aber nicht gleichermaßen schrankenlos aus. Obwohl auch sie »keine Differenz von Materie und dargestellter Vielfalt« realisieren, drücken elektronische Bilder diesen ikonischen Kontrast dennoch ausdrücklich aus, weil »das Bild in der Oberfläche des Bildschirms [...] als Prozeß sichtbar wird.«

»Wie jedes andere Medienbild hat Video auf der Anwendungsebene einerseits die Möglichkeit der Transparenz und Unterdrückung sichtbarer/hörbarer Technik zugunsten eines perfekten Simulations-/Illusionsbildes und andererseits die Möglichkeit, die Medienebene der Präsentation und die ikonische Spannung zu unterstreichen. Aber es ist die Besonderheit von Video, daß die zweite Möglichkeit nicht nur eine Frage des Gebrauchs darstellt, sondern im Gegenteil die Realitätsbedingung von Video selbst bezeichnet.« (ebd., S. 73f.)

Die für Bildlichkeit konstitutive innere Spannung, die in analogen Aufzeichnungen verleugnet zu werden droht, weil sie sich einseitig auf die Funktion des Abbildes konzentrieren, und die in digitalen Simulationen prinzipiell aufgehoben ist, finde hier ihr adäquates Ausdrucksmedium.

Zusammenfassend kann man sagen: Spielmanns Typologie technischer Bildmedien positioniert die reflexiv-transformativen Videobilder genau zwischen den auf Repräsentation ausgerichteten fotochemischen Aufzeichnungen und der Selbstreferenzialität digitaler Simulationen. Mit jenen teile es die technische Ähnlichkeitsbeziehung, mit diesen die Indifferenz gegenüber der ikonischen Differenz sowie die maschinelle Steuerung, Kontrolle und Umwandlung codierter Informationen.

---

envergessenheit mangle es beiden schließlich an Gespür dafür, dass die Beziehung zwischen Darstellung und Dargestelltem nicht nur durch medienun-spezifische, symbolische Konventionen, sondern eben auch durch technologisch-materielle Vorgaben bestimmt würde. Und auch der Einschnitt, den die Aufhebung der spannungsreichen materiellen Einheit Darstellung/Dargestelltes durch die elektronischen Signalprozesse und deren Transformationen mit sich bringe, könne nicht in seiner Tiefe erfasst werden.

## 5.4 DISPOSITIVE OFFENHEIT

*Video vs. TV*

Die letzten Absätze setzen stillschweigend voraus, dass Video auch innerhalb der elektronischen Medien eine Sonderposition einnimmt. Wie bereits bei der Schilderung des Closed Circuit angedeutet, schöpfen die elektronischen Bildmedien ihre reflexiven Potentiale in signifikant unterschiedlichem Maß aus. Dies ist eine entscheidene Stelle in Spielmanns Argumentation, weil sie eine Gabelung markiert, an der sich die Wege von Fernsehen und Video trennen. Es ist zudem der Ort, an dem ihre Theorie technischer Bildlichkeit erneut mit einem Denken in Dispositiven konfrontiert wird.

Denn da für das analoge Fernsehen dem Videobild ganz ähnliche technologische Bedingungen gelten, (Spielmann, 2005, S. 35, 78) lassen sich beide nur unzureichend abgrenzen, so lange man sich auf die Beschreibung der prozessualen Bildlichkeit beschränkt. Schließlich müsste dann alles, was bislang zu Prozessualität und Präsenz elektronischer Bilder aufgeführt worden ist, in gleichem Maße auch auf Fernsehbilder zutreffen. Ihnen gesteht Spielmann aber trotz der geteilten technischen Basis keine grundsätzliche Reflexivität zu. Es ist offensichtlich, dass sie dies nicht begründen kann, so lange sie sich lediglich auf die bislang berücksichtigten Befunde verlässt.

Die durch die Gemeinsamkeit elektronischer Signalverarbeitung suggerierte Nähe zwischen Fernseh- und Videobildern schwinde aber, sobald der Medienvergleich die jeweiligen apparativen Ordnungen, ästhetischen Formen und nicht zuletzt institutionellen Organisationsweisen berücksichtigt. In dieser Hinsicht zeichne sich Video durch eine »zögerliche institutionelle Akzeptanz und Verankerung« aus, (ebd., S. 36) von der sowohl die ausbleibende Stabilisierung regelhaft wiederkehrender Aufführungsformate als auch die im Vergleich zum Film und TV unzureichende Konventionalisierung von Ökonomie und Produktion zeugen. Video verfüge weder über einen bestimmten Ort noch eine feststehende apparative Anordnung. Oder anders formuliert: Es gibt kein Kino für Video. Stattdessen existieren Kabinen für den isolierten Pornographiekonsum mehr oder weniger gleichberechtigt neben der privaten Vorführung familiärer Szenen oder skulpturalen Kunstinstallationen.

Dies verhindere eine der Zentralspektive oder dem Kino vergleichbare dispositive Prägung des Sehens, weil die vielfältigen apparativen Anordnungen keine eindeutige Addressierung ihrer Betrachter etablieren, und sich so nicht zu einem systematischen Zusammenhang von Apparat, Sichtbarkeit und Subjekt verdichten. (ebd., S. 20) Video verhärtet also den Eindruck, dass Analysten geschlossener Dispositive ihre deskriptive Verbindlichkeit verlieren, sobald sie das Kino verlassen und sich anderen Medien zuwenden, ohne vorher ihren analytischen Werkzeugkasten ausgemistet zu haben. (vgl. 4.1)

Doch Spielmann dient dies alles nicht als Auftakt einer Mangelzählung. Aufgrund der institutionellen und apparativen Flexibilität entwickle sich ein äußerst breitgefächertes Feld von Produktions- und Distributionsroutinen, die sich auch in der Gestaltung niederschlagen.

»[A]nders als der relativ stabile Apparat des Fernsehens bringt die dispositive Offenheit von Video multiple Richtungen und Ausdehnungen von audiovisueller Darstellung mit sich, vor allem wenn verschiedene Geräte (Kamera, Scan Processor, Keyer) und Effekte (Feedback, Delay, Layer) zusammenwirken.« (ebd., S. 88)

Die Vielfalt der vertriebenen Formate hat Cubitt zu der Feststellung veranlasst, dass es im Gegensatz zu Film und Fernsehen alles andere als klar sei, was es bedeute, Video zu schauen. (vgl. Cubitt, 1993, S. XII) Dass dieses Eingeständnis in den Einführungen der beiden ersten Web Video Anthologien fast wortgetreu erneuert wird, (vgl. Lovink, 2008, S. 9, Snickars u. a., 2009, S. 13) deutet darauf hin, dass die dispositive Unruhe Video als eines der prägendsten Referenzmedien für Web Videos empfiehlt, auch wenn die von Spielmann ins Zentrum ihrer Analyse gerückte elektronische Bilderzeugung für diese keine technische Notwendigkeit mehr ist.

Ähnlich wie Zielinski begreifen also auch Cubitt und Spielmann die Institutionalisierung von Video plural und modular und Spielmann sieht genau hierin die Voraussetzungen dafür gegeben, dass Video im Unterscheid zum Fernsehen seine reflexiven Fähigkeiten auch entfaltet.<sup>66</sup> Während die apparativ-dispositive Ausdifferenzierung und Pluralisierung von Video experimentelle Manipulationen und Interventionen begünstigte, verpflichten die Sender das Fernsehen auf den »Illusionsaufbau von kohärenter und vor allem repräsentativ erscheinender Ton-Bild-Ausstrahlung«. (Spielmann, 2005, S. 91) Während Video sämtliche Dimensionen elektronischer Prozesse auslote, nutze das Fernsehen die zeitlichen Besonderheiten der Transmissionsleistungen vor allem repräsentativ, um öffentliche Ereignisse live in die geschlossenen Räume privater Häuslichkeit zu übertragen. (vgl. 10.4) Während Video seinen Nutzern vielfältige Möglichkeiten zur Manipulation medialen Materials biete, verkürze die für das Fernsehen so prägende Übertragungs- und Übersetzungsleistung von Öffentlichkeit in Privatheit die Beziehung zwischen Bildern und Betrachtern auf die distanzierte Intimität parasozialer Interaktion.<sup>67</sup>

*Öffentliche  
Institution vs.  
ästhetisches  
Experiment*

66 Spielmann erwähnt Zielinski allerdings nur in einer Fußnote, in der sie sich gegen den »Diskurs des Verschwindens der elektronischen Medien« wendet. (Spielmann, 2005, S. 78) Wie in Abschnitt 4.3 geschildert, ist Zielinskis historische Bestandsaufnahme allerdings nicht so einfach, wie es diese Verkürzung aufs Buchstäbliche vermuten lässt.

67 Vgl. Horton u. a., 1956 als Gründungstext der empirischen PSI-Forschung. Hagen plädiert für eine genealogische Grundierung der Parasozialität technischer Medien

Die für Video charakteristische Reflexion des Bildprozesses würde so weitgehend unterdrückt, in Spartenprogrammen eingehegt oder auf unbeabsichtigte technische Störungen reduziert.

»Zusammengenommen bedeutet das Medium Fernsehen die Institutionalisierung von Programmen, Fernsehsendern und Konzernen; in technologischer Hinsicht kommt diese Ausrichtung einer Schließung, Bündelung und Verengung der einstmals offenen dispositiven Struktur der elektronischen Medien gleich. Verschiedene Dimensionen elektronischer Prozesse werden vom Fernsehen kaum je erkundet. Hier agiert Video.« (Spielmann, 2005, S. 92)

Spielmann zufolge können sich rekursive Signalprozesse, simultane Transmission und die daraus resultierende Fähigkeit zur prozessualen Erprobung von Bildübergängen und »Möglichkeitsformen des Bildlichen« erst im offenen Dispositiv voll entfalten. (ebd., S. 14) Es charakterisiere Video daher im Vergleich mit dem Fernsehen als DAS REFLEXIVE MEDIUM, wie der Untertitel das Buch kurz und knapp zusammenfasst.

#### 5.5 REFLEXIVES MEDIUM ODER MEDIEN DES ÜBERGANGS?

Nachdem Video nun hinreichend vom Fernsehen abgegrenzt ist, können die beiden Argumentationsstränge zusammengeführt werden, mit denen Spielmann ihre Leitthese flankiert. Denn erst im Zusammenspiel ergeben die spezifisch technische Bildlichkeit elektronischer Medien auf der einen und dispositive Offenheit auf der anderen Seite das Reflexionsmedium Video.

Und diesem in zwei Richtungen abgegrenzten, reflexiven Medium, weist Spielmann eine mediengeschichtlich privilegierte Position zu. Zur Erinnerung: Innerhalb ihrer Typologie technischer Bildmedien besetzt Video aufgrund seiner grundsätzlichen Reflexivität eine bildtheoretische Übergangsposition zwischen den traditionellen, analog-apparativen Bildmedien auf der einen und digitalen Simulationsbildern auf der anderen Seite. Spielmann sieht in Video analoge Präsentationsformen mit einer digital anmutenden, immateriellen Prozessualität vereint. (vgl. ebd., S. 73) Statt von einer digitalen Revolution sei es daher angebracht von einer »Mediengrenze im Übergang« zu sprechen. (ebd., S. 21) Und Video liefere den adäquaten Bild- und Medienbegriff dieser »strukturellen Verhältnisbestimmung von Analog- und Digitalmedien«. (ebd., S. 41)

Das bedeutet aber gleichzeitig, dass Video ein letztes Mal jene eindeutige Verschränkung von Technik und Ästhetik vollzieht, die hier

---

durch die menschlichen – und überwiegend weiblichen – Medien der Parapsychologie. (vgl. Hagen, 2010, S. 62)

als Mediendispositiv behandelt worden ist, bevor genau diese Verschränkung im Zuge zunehmender Konvergenz unwiderruflich aufgelöst wird. (vgl. Nohr, 2006, S. 285, vgl. 4.1, 8.1) Für Spielmann setzt die »grundlegende Vermischung der Medien im Zeitalter von Digitalisierung und Globalisierung« aber technologisch distinkte Medien mitsamt eigenen Formsprachen voraus. (Spielmann, 2005, S. 27f.) Das Universalmedium Computer könne schließlich nur jene Grenzen medialer Spezifik aufheben, die bereits zuvor bestanden hätten.

*Das letzte Einzelmedium?*

Video bewaise seine Eigenständigkeit immer dort, wo es sich einer audiovisuellen Sprache bediene, die reflexive Technik mit einer reflexiven Ästhetik derart vereine, dass »die videographische Denotation die technisch-materiellen Eigenschaften darstellt.« (ebd., S. 87) Dies geschehe aber nicht bei der Aufzeichnung von Fernsehsendungen, sondern vorrangig in der Kunst. Insofern sei es notwendig, die medialen Spezifika von Video als Potential zu beschreiben, »das sich nicht in untergeordneten Kategorien eines Übergangsphänomones von analog zu digital erschöpft.« (ebd., S. 39) Spielmann schreibt dementsprechend explizit gegen die Vernachlässigung bzw. das Vergessen eines Mediums an, dessen Eigenständigkeit in ihren Augen nie die gebührende theoretische Beachtung gefunden hat. Das Ziel von Spielmanns theoretischer Anstrengung – und als solche liest sich ihr Buch passagenweise durchaus – ist eine grundsätzliche »diskursive Stärkung des Stellenwerts von Video« auf Grundlage der »Bestimmung des dialogischen Verhältnisses von Technik und Ästhetik«. <sup>68</sup>

Cubitt hat hierzu eine im Detail andere Position bezogen. Nicht nur, dass er sich in seiner Analyse der Videokultur namentlich auf das von Spielmann eher vernachlässigte *TIMESHIFTING* bezieht. (vgl. ebd., S. 84f., vgl. 5.1) Er spricht ferner explizit nicht von Video im Singular, sondern konsequent von Videomedien:

68 (Spielmann, 2005, S. 77, 15) Spielmann überschreitet allerdings die Grenze zwischen Deskription und Präskription, wenn sie ein Fortbestehen von Video als eigenständiges Medium an die Verpflichtung auf eine reflexive Ästhetik bindet. Diese modernistisch klingende Forderung belässt es nicht bei der Analyse eines reflexiven technologischen Charakters, sondern schreibt diesen als medienästhetische Norm fest. Eine derartige Festschreibung medialer Eigenschaften droht trotz aller Bekenntnisse, dass es sich hierbei um dynamische Relationen und eine lediglich »relative Spezifität« handle, (ebd., S. 34) Ästhetik auf Technik zu verkürzen. Zumindest aber verliert sie zwangsläufig alltägliche ästhetische Praktiken aus dem Blick, die das mediale Werden nicht minder prägen als jene ostentativ künstlerischen Reflexionen, auf die Spielmann sich zwangsläufig konzentriert. Aus diesem Grund ist Spielmanns beeindruckende Materialsichtung hier auch bislang nicht berücksichtigt worden, obwohl sie immerhin ein Drittel ihrer Studie ausmacht. Diese Arbeit betrachtet mediale Ästhetik zwar auch in Relation zur Technologie, darüber hinaus möchte sie aber insbesondere den sozialen Umfang medialer Formen vermessen, der sich nicht nur im Kunstsystem, sondern vor allem im alltäglichen Gebrauch abzeichnet. (vgl. 8, 9) In modernistischem Gestus über das wann, wo und wie medialer Reflexivität bestimmen, muss man hierfür aber nicht. Ganz im Gegenteil ist eine solche Charakterisierung sogar hinderlich, wenn aus ihr eine ästhetische Hierarchie abgeleitet wird.

Singular  
oder Plural?

»By using the plural form, I want to indicate that video works across a plurality of relationships, plundering other media for sources and channels, rarely pursuing an imagined goal of pure video, video in and of itself.« (vgl. Cubitt, 1993, S. XVf.)

Statt sich auf eine unverkennbare mediale Identität zu berufen, rückt Cubitt eine audiovisuelle Pluralität ins Zentrum eines Netzes konvergierender Einzelmedien, deren vermittelnde Funktion um so wichtiger werde, je stärker sich dieses Netz zu einem lückenlosen multimedialen Environment verdichte. Während Cubitt sich an dieser Stelle weitere Spekulationen mit Verweis auf seine analytische Lauterkeit verbietet, bildet die von ihm lediglich skizzierte Vision den Hintergrund von Spielmanns Retrospektive.

Die unterschiedlichen Interpretationen kann man dementsprechend damit erklären, dass zwischen ihnen mehr als ein Jahrzehnt verstrichen ist: Im Gegensatz zu Cubitt, der sich der noch jungen Videotechnologie als anteilnehmender Entwicklungshelfer nähert, blickt Spielmann auf einen alles andere als neuen, technologisch überholten und darüber hinaus weitgehend marginalisierten Medienverbund zurück. Dank ihrer relativen historischen Distanz kann sie sich an *einer* Videothorie versuchen, der Cubitt aus Ermangelung *eines* Gegenstandes noch die Existenzberechtigung abgestritten hat, weil sich Video als Sprache vor allem durch *paroles* und weniger als *langue* auszeichne, (vgl. *ebd.*, S. 13) – oder weniger linguistisch ausgedrückt: weil ihm das betreffende Phänomenfeld zu dynamisch und divers erschien.<sup>69</sup> Diese Lesart hat mit Frederic Jameson, vor allem aber mit Rosalind Krauss weitere prominente Fürsprecher:

»For, even if video had a distinct technical support – its own apparatus, so to speak – it occupied a kind of discursive chaos, a heterogeneity of activities that could not be theorized as coherent or conceived of as having something like an essence or unifying core.« (Krauss, 2000, S. 31, vgl. Jameson, 1998, S. 99)

Einige Jahre später scheint sich die Unruhe der kulturellen Praktiken und Diskurse für Spielmann so weit gelegt zu haben, um mit Video – womöglich ein letztes Mal – ein technisches Medium für die theoretische Betrachtung isolieren zu können, bevor das digitale Universalmedium die vormals ausschlaggebenden technischen Besonderheiten endgültig nivelliert. Insofern würde sie Krauss Einschätzung, dass Video ein postmediales Zeitalter und somit das Ende der Medienspezifität *ankündige*, durchaus ernst, vor allem aber wörtlich nehmen.

Schwerer als die widersprüchlichen Ansichten darüber, ob Video nun als Einzelmedium gilt, oder ob sich der Singular aufgrund der

<sup>69</sup> Vgl. Engell, 2012, S. 13ff. zur vor allem im Vergleich zur Filmtheorie ähnlich gelagerten Divergenz der Fernsehtheorien.

pluralen Verfasstheit verbietet, wiegt in diesem Zusammenhang die von Cubitt, Krauss und Spielmann geteilte Überzeugung einer historisch privilegierten Vermittlungsrolle von Video im intermedialen Gefüge. Inwiefern Spielmanns Einzelmedienontologie als spätmöglichster medientheoretischer Ausläufer des *High Modernism* vor allem historischen Wert hat, muss hier daher nicht abschließend bewertet werden.<sup>70</sup> Selbst als solche würde sie eine wichtige Funktion erfüllen, zum Beispiel um den Metamorphosen der Videokunst in digitale Sphären folgen zu können. Hier geht es aber nicht um Videokunst oder darum, ob Video ein reflexives oder gar *das* reflexive Medium ist, sondern unabhängig von einem Verbleib oder Verschwinden von Video aus dem Gefüge intermedialer Unterscheidbarkeit um die Rolle, die Video für die Ausprägung der fortgeschrittenen Audiovisionen der Gegenwart gespielt hat.

Und hier wird der Exkurs zu Spielmanns Deutung elektronischer Bildlichkeit insofern wichtig, als er den Blick für die Schlüsselposition von Video im Übergang von analogen zu digitalen Medien öffnet. Aus diesem Grund kann sie nicht nur die Vermittlungsrolle von Video genauer bestimmen als Cubitt. Die Vermittlungsrolle wirke eben vor allem an der breiten historischen Schwelle zwischen analogen und digitalen Medien und nicht im Herzen eines ansonsten unbestimmten Netzes medialer Bezüge.<sup>71</sup> Aufgrund seiner Stellung zwischen Intermedialität und Hybridisierung, lassen sich an Video größere Verschiebungen im Mediensystem ablesen. (Spielmann, 2005, S. 38ff.) Und da Video auf diese Weise das Auftreten digitaler Medien vorbereitet, ist es ist ferner dazu prädestiniert, »in komplexeren Hypermedien eine entscheidende Rolle zu spielen.« (ebd., S. 14, vgl. 27ff.) Auch dies deckt sich mit der Spekulation Cubitts, dass die Bedeutung von »video media« größer werde, wenn die funktionale Verzahnung weiter in Richtung einer transmedialen Allgegenwärtigkeit voranschreite. Diese Deutungen, in denen Spielmann ein weiteres und rückwirkendes Indiz für die Eigenständigkeit von Video erkennt,

<sup>70</sup> Schröter führt – durchaus in partieller Übereinstimmung mit Spielmann – die historische Obsolenz der systematischen Trennung von Einzelmedien bzw. Medien- und Kunstsystem darauf zurück, dass Computersimulationen mediale Materialitäten in Wahrnehmungsformen umwandeln können. Im Lichte dieser Übersetzbarkeit von Medien und Formen arbeitet er aber auch auf eine Versöhnung zweier scheinbar unvereinbarer Lager der Medienästhetik hin: Bruno Latours Methode der Skalierung erlaube, zwischen Panoramen der Form und Panoramen des Mediums zu vermitteln, für die André Malraux, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg und Erwin Panofsky auf der einen sowie Clement Greenberg und Marshall McLuhan auf der anderen Seite als historische Paten stünden. (vgl. Schröter, 2009a, S. 76ff., vgl. 8.1)

<sup>71</sup> Angesichts der Tatsache, dass multimediale Environments in der Regel als Netzwerke implementiert werden, ist Cubitts Metapher ohnehin von der technischen Entwicklung digitaler Medien eingeholt worden. Denn als maßgebliches Modell technischer Kommunikationsnetze haben sich im Anschluss an Barans richtungsweisende Unterscheidung zentraler, dezentraler und verteilter Netzwerke eben nicht zentrale, sondern die störungsresistenteren verteilten Netzwerke durchgesetzt. (vgl. Baran, 1964, S. 1f.)

können im Rahmen dieser Arbeit als prognostische Vorgriffe auf die exponierte Stellung gedeutet werden, die Videos nur wenige Jahre später innerhalb des World Wide Web einnehmen werden.

## VON DISTRIBUTIONS- UND KOMMUNIKATIONSMEDIEN

---

Trotz Unterschieden im Detail stimmen alle referierten Analysen darin überein, dass Video an einer ebenso weitreichenden wie nachhaltigen Umstrukturierung des audiovisuellen Diskurses mitwirkt. Und wie jede Neukonfiguration medialer Verhältnisse geht auch diese einher mit Verschiebungen im etablierten Kräfteverhältnis. Sie hängen eng zusammen mit einer Umstellung massenmedialer Distribution, die nicht länger dominant nach dem zentralen Rundfunkschema modelliert wird, sondern zunehmend (auch) nach dem Vorbild und auf Basis verteilter Netzwerke.

Inwiefern aber trifft das auch auf die analoge Videotechnologie und -kultur zu? Schließlich haben die Abschnitte 4.2, 4.3 und 5.1 nahe gelegt, gerade den televisuellen Rundfunk als dominantes Referenzmedium von Video anzusehen. Diese große Verwandtschaft geht allerdings mit ebenso großen Abgrenzungsbemühungen einher, die Video nicht nur als ästhetisches, sondern auch politisches Gegenmodell zum Rundfunk zu etablieren versuchen. (vgl. 6.1) Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage auf, ob Video auch im Hinblick auf die angestrebten Öffentlichkeitsideale eine antizipierende Funktion im Übergang zwischen analoger und digitaler Medialität einnimmt. Zumindest die im Vergleich zum Fernsehen erweiterten Reproduktions- und Manipulationsmöglichkeiten sowie die weniger stark zentralisierten Distributionskapazitäten erfüllen technische Minimalbedingungen für ein Öffentlichkeitsmodell, das nicht vorrangig auf unidirektionaler Information, sondern auf Vernetzung, Aneignung und Teilhabe aufbaut.

Gleichzeitig zur Markteinführung der ersten *Home Video*-Systeme zu Beginn der 1970er Jahre wird genau dieses Ideal medialer Partizipation Gegenstand eines öffentlichen Schlagabtauschs zwischen Enzensberger und Baudrillard. (vgl. 6.2) Ihr Streit um die Umgestaltung von Distributions- in Kommunikationsmedien steckt nicht nur das Feld für den Videoaktivismus und Bürgerjournalismus der 1980er Jahre ab, sondern stellt auch einen wichtigen Bezugsrahmen für die Tactical Media-Bewegung dar. Enzensbergers und Baudrillards Argumente für und wider die emanzipatorischen Potentiale medialer Technologie hallen aber auch noch in der gegenwärtigen Kritik am so genannten *Slacktivism* digitaler Netzwerke wider. (vgl. 7)

## 6.1 DIE BEFREIUNG DES PUBLIKUMS

Doch zunächst ein weiteres Mal zurück zum Verhältnis zwischen Video und TV: Wie bereits Abschnitt 5.1 gezeigt hat, stellt die breitenwirksame Verfügbarkeit von Videotechnologie das Rundfunkmonopol vor eine Herausforderung. Stellvertretend hierfür soll noch einmal Zielinski zu Wort kommen, weil seine »integrierte Mediengeschichte« qua Definition einen vergleichenden Blick auf bestehende historische Konstellationen richtet.<sup>72</sup> Sein Fazit über das Verhältnis von Fernsehen und Video fällt eindeutig aus:

»Die Fixierung auf das Broadcasting wird in dem Maße obsolet, in dem die durch den Programmrundfunk vermittelte Audiovision selbst nur noch zu einer Form der Verteilung geworden ist.«<sup>73</sup>

Aktivisten am  
Videorecorder

Für Zielinski nimmt der Videorecorder hier in zweifacher Hinsicht eine kritische Position ein. In seiner Funktion als »audiovisuelle Zeitmaschine« löse er den Programmfluss auf – und mit ihm die durch diese temporale ästhetische Einheit gestiftete temporale soziale Einheit der Fernseh-Öffentlichkeit.

»Die zentrale Organisation eines durch Technik vermittelten aristotelischen Publikums wird aufgebrochen in der Dezentriertheit vieler Sehvorgänge zu unterschiedlichen Zeitpunkten an verschiedenen Orten. Für die Rezeption via Videorecorder zählt nicht das Serielle des Supertextes Fernsehen, sondern das singuläre, das herausisolierte Ereignis. [...] Aus der themen- und formbezogenen Heterogenität des Angebots wird in seiner partiellen Nutzung eine eher homogene Ansammlung in hohem Maße ähnlicher Versatzstücke.«<sup>74</sup>

Der Videorecorder radikalisiert die durch die Fernbedienung eingeleitete Emanzipation von der objektiven Zeitstruktur der TV-Anbieter und stellt die entscheidenden Weichen für den oben skizzierten Wandel weg vom immergleichen Flow hin zu einer Ungleichzeitigkeit des

72 (Zielinski, 1989, S. 14f., vgl. 4.3) Sie verträgt sich zudem bestens mit Cubitts transmedialer Videotheorie, wenn auch nicht gleichermaßen mit Spielmanns Theorie medialer Eigenständigkeit. Zwar folgt auch sie explizit einem systematisch-komparatistischen Ansatz, richtet diesen aber konsequent am Gravitationszentrum Video aus.

73 (ebd., S. 288) Video bildet offensichtlich ein Gegenmodell zum Verteilprinzip des Rundfunks. In Enzensbergers Gegenüberstellung von Distributions- und Kommunikationsmedien wäre es also auf der Seite der Kommunikationsmedien anzusiedeln. (vgl. 6.2)

74 (ebd., S. 236, vgl. 280, vgl. Cubitt, 1991, S. 8, vgl. 5.1) Gray hat mit dem eher von Frauen praktizierten *Organized Shifting* und *Time Out* sowie dem typisch männlichen Sammeln grundsätzliche, gender-spezifische Aufzeichnungsstrategien unterschieden. (vgl. Gray, 1992, S. 191ff.)

Ähnlichen. (vgl. 4.2) Er leitet eine medienästhetische Neuordnung ein, die zugleich auch mit der Verschiebung sozialer Kräfteverhältnisse liebäugelt. (vgl. Cubitt, 1991, S. 37f.) Während Einheit und Zugehörigkeit audiovisueller Formen in redaktionell bestimmten und politisch ausgehandelten Programmstrukturen *von oben* festgelegt werden und den Zuschauer auf die Gleichzeitigkeit eines abgeschlossenen, seriel- len Rasters verpflichten, erfolge die Umgruppierung durch den Videorekorder in relativer zeitlicher Unabhängigkeit und stärker auf Basis ähnlicher Gestaltungsmerkmale des Materials. Einmal vom Programmfluss isoliert, öffne sich dieses in Form miniaturisierter, audiovisueller Module der geistigen und materiellen Aneignung *von unten*.

Erst auf dieser medientechnischen Basis kann sich in den 1970er Jahren auch die universitäre Medienwissenschaft institutionalisieren, die Pias folgerichtig als »Videorekorder-Wissenschaft« definiert. (Pias, 2011a, S. 23, vgl. Nohr, 2006, S. 284) Der durch die neue Speichertechnik angestoßene »Literarisierungsprozeß von Audiovisuellem« demokratisiere das »analytische und sezessierende Sehen« und provoziere den beißenden Kulturpessimismus derer, die im Zuge dieser Demokratisierung Privilegien einbüßen.<sup>75</sup>

Die Umverteilung von Privilegien beschränke sich allerdings nicht auf die Ebene medienästhetischer Expertise. Denn mittels Videotechnik können Audiovisionen nicht nur als miniaturisierte Module aus dem TV-Flow herausgelöst werden, sondern können auch wieder in die audiovisuellen Oberflächen eingespeist werden, denn:

»Der Videograph verfügt selbst über alle Stufen der Re- Visualisierung.« (Zielinski, 1989, S. 232)

Niedrige Produktions-, Material- und Vervielfältigungskosten machen es möglich. Zum Beispiel falle nicht nur die aufwendige Zwischenstufe der chemischen Entwicklung weg. Magnetbänder sind auch viel günstiger als Filmstreifen. Anhand der Videotechnik könne ferner stellvertretend beobachtet werden, wie das Aufkommen neuer Eingabe- und Aufzeichnungstechnologien wie Fernbedienung, Joystick, Tastatur oder Computersimulationen die medienästhetischen Kombinations- und Vervielfältigungsmöglichkeiten der – nunmehr nur noch unzureichend als Zuschauer adressierbaren – Nutzer forciert.<sup>76</sup>

75 (Zielinski, 1989, S. 237, vgl. Cubitt, 1991, S. 17) Auch Enzensberger, dessen *BAUKASTEN ZU EINER THEORIE DER MEDIEN* in Abschnitt 6.2 eingehend behandelt wird, führt die Ressentiments gegen die elektronischen Medien auf den durch sie angestoßenen »selbststeuernden und massenhaften Lernprozess« zurück, der das »kulturelle Monopol der bürgerlichen Intelligenz« aufhebe. (Enzensberger, 1974, S. 102)

76 Eine ähnlich prominente Rolle nicht-professioneller Akteure sei zuletzt in der Gründerzeit des audiovisuellen Diskurses zu beobachten gewesen, als »Philosophen [...], Künstler, Physiologen, Chemiker, Schausteller, Mechaniker, Optiker und Physiker [...] den Innovationsprozess initiierten.« (Zielinski, 1989, S. 44) Für die Renaissance audiovisueller Amateure führt Zielinski eine medientechnische Erklärung an: Der Personal Computer verwische die Sphären von audiovisueller Konsumtion und Pro-

»Audiovisuelle Konstrukte verbleiben nicht mehr länger nur in der Verfügungsgewalt von Produzenten, Verleihern und den Distributoren in den elektronischen Verteilkanälen. Der Tauschvorgang ist qualitativ ein anderer geworden. Die nach den Waren Begierigen mieten nicht mehr ausschließlich Filmzeit. Filmisches wurde besitzbar und damit der Möglichkeit nach auch der beliebigen Benutzbarkeit seiner neuen Eigentümer anheimgestellt. Zum ersten Mal in der Geschichte der synthetischen Bewegungsilusionen kann das zu imaginisierende Subjekt damit umfassend in deren Syntax eingreifen.« (Zielinski, 1989, S. 236f., vgl. Cubitt, 1991, S. 4f., Stauff, 2014, S. 313)

In dem sie »fröhlich und scheinbar wahllos re-zitieren, -montieren und collagieren« eignen sich die »Aktivisten am Videorecorder« das Bildmaterial an und formen einen schwer zu kontrollierenden Gegenpol zu Eigentümern, Rechteinhaltern und Vertriebsagenturen. (Zielinski, 1989, S. 10, 236)

Auch Cubitts materialistische Analyse früher Videokulturen kommt zu einem ähnlich zwiespältigen Ergebnis. (vgl. Cubitt, 1991, S. 8ff.) Selbst wenn Video die über den Zugang zu und die Kontrolle von Medien bestimmten Positionen im sozialen Kräftefeld nicht vollends angleiche, störe es die etablierte ökonomische und kulturelle Balance zwischen Institutionen, Texten und Zuschauern nachhaltig. Öffentliche Meinungsbildung vollziehe sich nicht mehr ausschließlich als zentral verwalteter Konsens, sondern durch die Vervielfältigung kultureller Konflikte in lokal verstreuten Praktiken.

Cubitt, dessen politische Ontologie sich grob dahingehend zusammenfassen lässt, dass mehr Konflikt gleichbedeutend ist mehr demokratischen Möglichkeiten, begrüßt die durch Video bedingte Vervielfältigung kultureller Widersprüche sowie die dadurch angestoßenen Auseinandersetzungen über mediale Macht mit der gebotenen Zurückhaltung derjenigen, die demokratische Möglichkeiten nicht mit verwirklichter Teilhabe verwechseln. (vgl. ebd., S. 37f., Cubitt, 1993, S. 3) Er nährt – explizit gegen Baudrillards fatalistische Simulationstheorie – trotzdem die Hoffnung, dass Video als Antithese des TV zwar von diesem integriert werden könne, aber eben genau dadurch, d.h. durch eine interne Subversion, das Ende des Fernseh-, zumindest aber des Rundfunkzeitalters einläute. (vgl. ebd., S. 9f., vgl. 6.2) 20 Jahre später sieht auch Nohr rückblickend in die Videotechnologie den Wunsch nach einem Antimedium eingeschrieben, das der »hegemonialen und senderzentrierten one-way-Kommunikation (top-

---

duktion, die die kulturindustrielle Akkumulation im Verlauf der Moderne getrennt hatte. Ähnlich wie einst Laterna magica, Praxinoskop oder Zoetrop erlaube der PC emanzipatorische Heimarbeit in Umgehung des arbeitsteiligen audiovisuellen Produktionsprozesses und verbinde so »längst für überkommen gehaltene Produktionsweisen und neue maschinelle Produktivkräfte«. (Zielinski, 1989, S. 262, vgl. 286)

down) ein eigenes Senden (bottom-up) entgegen« hält, neue Möglichkeiten der Intervention an die Hand gibt und die soziale und mediale Wirklichkeit im Licht einer partizipativen Gegenöffentlichkeit anders zur Geltung bringt. (vgl. Nohr, 2006, S. 280f.) Er würde Cubitt sicher darin zustimmen, dass die Befreiung des Publikums von der in Entfremdung mündenden Passivität des Rundfunks neue demokratische Optionen öffne.

Sie laufe, so Cubitt, aber auch Gefahr, von kapitalistischen Tendenzen zur Fragmentierung und Automatisierung von Arbeit und gesellschaftlichem Leben vereinnahmt zu werden. Cubitts Perspektive wird von zwei Seiten getrübt, da Kapital und Staat ein (wenn auch unterschiedlich motiviertes) Interesse an einer ungleichmäßigen Verteilung von medialem Zugang und Kontrolle teilen und diese mit den ihnen zur Verfügung stehenden politischen, vor allem aber (urheber-)rechtlichen Mitteln verteidigen.<sup>77</sup> Passend hierzu sieht sich Winkler vom *Copyright* nicht von ungefähr an den Widerspruch zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen erinnert. Er weist aber auch darauf hin, dass der zwangsläufige und bei VHS relativ hohe Qualitätsverlust diesen Widerspruch innerhalb der Kopiertechniken selbst materialisiert.

Technische  
(Nicht-)Reproduzierbarkeit

»Ausgerechnet im Feld der technischen Reproduktion wird der Besitz des ›Originals‹ deshalb wichtig, als Garantie dafür, qualitativ möglichst gute Kopien ziehen zu können, und als materiale Basis des Copyrights; und es entsteht ein weiteres Mal jene Hierarchie zwischen Zentrum und Peripherie, zentralisierter Äußerungskompetenz und dezentralisierter Rezeption/Weiterbearbeitung, die das wesentliche Strukturmerkmal zumindest der Massenmedien ist. Dass diese Hierarchisierung nicht Zufall ist, zeigt die Tatsache, dass technische Standards u. a. so gewählt werden,

<sup>77</sup> Eine Emanzipationsbewegung gegen diese mehr oder weniger unfreiwillige Allianz könne sich daher nicht schlicht darauf verlassen, sich neue Medienkompetenzen anzueignen, sondern benötige ein historisch-materialistisch informiertes Technologiekonzept. Nur wenn technische Artefakte als Verdinglichung sozialer Prozesse und Relationen ernst genommen werden, können sie in den Dienst einer am Gemeinwohl orientierten Produktion gestellt werden, deren Arbeits- und Subjektivierungsweisen nicht lediglich bestehende Machtverhältnisse reproduzieren. (vgl. Cubitt, 1991, S. 12ff., 37, 157ff., vgl. 6.2) Als Gegenbeispiel hierfür nennt Cubitt Lehrvideos, die über betriebliche Sicherheits- und Gesundheitsfragen aufklären. Dieser Einsatz führe keineswegs zu einer durchaus möglichen Entlastung der Belegschaft von repetitiven und wenig anspruchsvollen Lehraufgaben, sondern mache das bis dato zuständige Personal schlicht überflüssig und stärke die kontrollierende Position der Unternehmensführung. In Form der von Schminktipp zur Netzwerkadministration reichenden Videotutorials haben derartige Instruktionsvideos die Arbeitsstätten inzwischen verlassen, was als Indiz für Vermischungstendenzen von Beruf und Freizeit unter den Distributionsbedingungen des Web 2.0 angesehen werden kann. Die vornehmlich von US-Universitäten angebotenen *Massive Open Online Courses* zeugen zudem davon, dass derart janusköpfige Automatisierungstendenzen sich nicht am gesteigerten Komplexitätsniveau des zu Vermittelnden stören.

dass die Kopiermöglichkeit zielgerichtet begrenzt wird; im Fall von Software oder DVDs z.B. durch Algorithmen, die Kopien verhindern oder die Verwendung auf bestimmte regionale Räume begrenzen.« (Winkler, 2004, S. 29)

Ironischerweise provoziert die technische Reproduzierbarkeit nicht nur Gegenmaßnahmen, sondern schafft zugleich deren Voraussetzungen. Ausgehend hiervon hat Schröter dafür plädiert, derartige »Technologien des Nicht-Reproduzierbaren« in den Mittelpunkt einer historischen Medienanalyse zu rücken, die die Fähigkeit und Erlaubnis zur Reproduktion als Machtfrage interpretiert. Sie stelle sich um so dringlicher, weil der reproduktive Schub digitaler Kopien die Warenform selbst auflöse und – einmal als »prinzipielle Bedrohung der bestehenden staatlichen wie ökonomischen Strukturen moderner Gesellschaften« erkannt – durch juristische, technologische und biopolitische Verfahren eingehegt werde. (Schröter, 2010, S. 18f.)

Um die verschiedenen Stränge zusammenzuführen: Cubitts, Nohrs, Winklers und Schröters Positionen zum Verhältnis von technischer Reproduzierbarkeit und deren Reglementierung unterstreichen alle drei Zielinskis Fazit über die Machtverhältnisse innerhalb des audiovisuellen Diskurses. Denn für ihn verläuft die kulturindustrielle Bruchlinie fortgeschrittener Audiovisionen entlang des Widerspruchs zwischen »stark zentralisierter ökonomischer und politischer Macht«, die durch Rundfunkanstalten und Medienkonzerne verwaltet werde, und dezentral, teilweise anarchisch organisierten Mash-up-Kulturen. (Zielinski, 1989, S. 240) Hier konkretisiere sich die Frage, ob die fortgeschrittenen audiovisuellen Reproduktionsmedien mit ihren subversiven Potentialen eine »neue plebejische Macht« entfalten oder ob ihr Partizipationsversprechen als »erweiterte Produktstrategie« unter dem Namen Interaktivität verkümmere – und mit ihm die bis zur Bindungslosigkeit flexibilisierten und zerstreuten Subjekte.<sup>78</sup>

## 6.2 EMANZIPATION ODER SIMULATION?

Zielinski schließt seine Überlegungen damit, dass die Frage nach der Totalität bzw. möglichen Brüchen kulturindustrieller Formatierung und Subjektivierung nicht ein für alle Mal, sondern nur konkret, von Fall zu Fall geklärt werden könne – vor allem aber nicht länger von Außen:

»Auf dem Niveau der fortgeschrittenen Audiovision gibt es den filmischen Diskurs außerhalb des Kulturindustri-

<sup>78</sup> (Zielinski, 1989, S. 264f., vgl. 279) Denn das Fernsehen verliert mit der Präsenzideologie auch seine soziale Verbindlichkeit. (vgl. 4.3) Video, so Cubitt, fördere Solipsismus, denn: »videotapes don't talk back.« (Cubitt, 1991, S. 37) Das Videosubjekt ist demnach einsamer als das Fernsehsubjekt, für Cubitt aber um so mehr dazu verpflichtet, Verantwortung für das Gesehene und die Art und Weise des Sehens zu übernehmen, statt sich im entfremdeten *Wir* der Rundfunkgemeinschaft davor zu verstecken.

ellen praktisch nicht mehr. Die Spannung von Institution und Opposition ist auf der Basis der technischen Materialität des Medialen aufgehoben und in das Innere des Apparats verlagert worden. Sie ist hier auszuhalten und auszutragen.« (ebd., S. 294f.)

Zielinski zielt damit genau auf den zentralen Streitpunkt einer Debatte zwischen Enzensberger und Baudrillard, die den Diskurs medialer Emanzipation seit Beginn der 1970er Jahre nachhaltig geprägt hat. Denn man kann die beiden Positionen derart zuspitzen, dass Enzensberger (noch) auf ein Außen der Medien baut, das Baudrillard längst verloren glaubt. Und dies läuft darauf hinaus, medialen Aktivismus zu befürworten oder nicht. Während Enzensberger in den technischen Kommunikationsmitteln der Bewusstseinsindustrie die jüngste Inkarnation gesellschaftlicher Produktivkräfte erkennt, deren revolutionäre Wirkung es freizulegen gilt, degradiert Baudrillard jede mediatisierte Intervention zur systemimmanenten und somit systemstabilisierenden *Feedback*-Schleife nach dem Vorbild kybernetischer Regelkreise. Zur Diskussion steht letztlich, ob und unter welchen Umständen sich Medien im Sinne einer progressiven Politik einsetzen lassen, die – darin sind sich die beiden zumindest einig – sich gegen die aktuelle Verteilung von Macht und Kommunikationsoptionen richtet.

Interessanterweise beruht Enzensbergers *BAUKASTEN ZU EINER THEORIE DER MEDIEN* auf der gleichen zirkulären Prozessualität elektronischer Signale, die auch den Ausgangspunkt von Spielmanns Videothorie bildet.<sup>79</sup> Die technische Reversibilität elektronischer Medien begründet für ihn deren grundsätzlich egalitären Charakter, weil sie keine strikte Trennung von Sendern und Empfängern kenne.

*Enzensbergers  
Baukasten*

»Der Gegensatz zwischen Produzenten und Konsumenten ist den elektronischen Medien nicht inhärent; er muß vielmehr durch ökonomische und administrative Vorkehrungen künstlich behauptet werden.« (Enzensberger, 1974, S. 103)

Enzensberger reiht sich hier in die von Benjamin begründete Tradition ein, wonach das Mediensystem von einem Widerspruch zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen strukturiert sei, der sich in den zeitgenössischen Reproduktionstechnologien materialisiert. Seine Einlassungen zum »Kopierautomaten«, (ebd., S. 96) – sowohl zu dessen Verbot in der Sowjetunion als auch seiner kapitalistischen Monopolisierung – könnten in ähnlicher Form auch in den zitierten Reproduktionstheorien von Winkler oder Schröter stehen.

<sup>79</sup> Er teilt mit Spielmann ferner die Betonung der Präsenz und zieht hieraus eine an Benjamin erinnernde rezeptionsästhetische Konsequenz, die politische Deutungen herausfordert: »Die neuen Medien sind aktions- und nicht kontemplativ, augenblicks- und nicht traditionell orientiert.« (Enzensberger, 1974, S. 103, vgl. 5.2)

Und dementsprechend kann auch das oben thematisierte Urheberrecht in Enzensbergers Begriffen als eine Strategie beschrieben werden, um (nach wie vor) zu verhindern, dass Mediengeräte »durch die produktiv gewordenen Massen« als »sozialisierte Produktionsmittel« eingesetzt werden. (Enzensberger, 1974, S. 103)

Enzensbergers historisch-materialistisches Technologieverständnis ist nicht vereinbar mit einer schlichten Dämonisierung des medialen Verblendungszusammenhangs. Ganz im Gegenteil: Wer Manipulation als mediales Strukturmerkmal anerkenne, könne sie im buchstäblichen Sinne produktiv nutzen. Statt sich einem generellen Manipulationsverdacht gegenüber der Kultur- oder Bewusstseinsindustrie hinzugeben, könne und müsse vielmehr jeder Manipulator werden. (vgl. ebd., S. 271) Enzensberger argumentiert hier mit Bertolt Brecht gegen defätistische Lesarten von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, wenn er sich eine der zentralen Passagen von Brechts Fragment gebliebener Radiotheorie zu eigen macht:

»Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen. Der Rundfunk müßte demnach aus dem Lieferantentum herausgehen und den Hörer als Lieferanten organisieren. [...] Der Rundfunk muß den Austausch ermöglichen.« (Brecht, 1999, S. 260f.)

Um die Spaltung potentiell progressiver gesellschaftlicher Kräfte in unpolitische Subkultur auf der einen und eine in bürgerlicher Medienfeindschaft vereinte Linke auf der anderen Seite zu überwinden, (vgl. Enzensberger, 1974, S. 97ff.) bringt Enzensberger Brechts berühmte Forderung, den Rundfunk »aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln«, (Brecht, 1999, S. 260) auf die technologische Höhe der Zeit. Emanzipation und Partizipation wären dementsprechend Effekte elektronischer Übertragungskapazitäten – unter einer vertrackten Bedingung: Um »ihre mobilisierende Kraft« zu entfalten, müsse eine »freie sozialistische Gesellschaft« sie als Produktivkräfte entfesseln. (Enzensberger, 1974, S. 92, 104) Wie Brecht schließt, sollen sie aber umgekehrt zugleich der »Propagierung und Formung dieser *anderen* Ordnung« zuarbeiten. (Brecht, 1999, S. 263)

Baudrillard bringt diese widersprüchliche Rolle medialer Produktivkräfte auf eine markante Formel:

»Sie haben eine befreiende Wirkung, aber dazu muß man sie befreien.« (Baudrillard, 1999 [1972], S. 282)

Es wird schnell deutlich, dass er für derlei »revolutionäre Metaphysik« mehr Spott als Verständnis übrig hat. (ebd., S. 282) Seine Kritik stößt sich vor allem an Enzensbergers Gleichsetzung von (technischer) Reversibilität und (politischer) Responsivität, die er als »strategische« beziehungsweise »kybernetische Illusion« schmählt. (ebd., S. 186, 294)

*Rede ohne Antwort*

Gänzlich unbeeindruckt von Enzensbergers und Brechts »Mystik der sozialistischen Prädestination der Medien« mache das massenmediale Kommunikationsmodell einen gleichberechtigten Tausch unmöglich, weil es Sender, Botschaft und Empfänger unwiderruflich voneinander trenne und somit Reziprozität, Antagonismus und Ambivalenz »von vornherein« ausschließe.<sup>80</sup>

»Nicht als Vehikel eines Inhalts, sondern durch die Form und Operation selbst induzieren die Medien ein gesellschaftliches Verhältnis, und dieses Verhältnis ist keines der Ausbeutung, sondern ein Verhältnis der Abstraktheit, der Abtrennung und Abschaffung des Tauschs. [...]

[D]ie Ideologie der Medien liegt auf der Ebene ihrer Form, auf der Ebene der von ihnen instituierten Abtrennung, die eine gesellschaftliche Teilung ist.«<sup>81</sup>

Daher müsse jede revolutionäre Strategie diese herrschende Form radikal in Frage stellen. Dies könne aber nicht durch eine wie auch immer geartete Umfunktionierung bestehender Apparate gelingen. Zwar teilt Baudrillard Brechts und Enzensbergers Wunsch nach einem gleichberechtigten und wechselseitigen kommunikativen Austausch, nicht aber deren Mittel der Wahl zur Erreichung dieses Ziels. Massenmedien sind und bleiben für ihn die ebenso technisch materialisierte wie zur sozialen Form geronnene »Rede ohne Antwort«. Der von Enzensberger aufgegriffene Vorschlag Brechts, das Monopol der Technik aufzulösen, laufe ins Leere, so lange nicht das »Monopol der Rede« gebrochen werde.

»In der Sphäre der Medien verhält es sich ebenso: hier wird zwar gesprochen, aber so, daß nirgends darauf geantwortet werden kann. Deshalb besteht die einzig mögliche

<sup>80</sup> (Baudrillard, 1999 [1972], S. 286, vgl. Fahle, 1999, S. 258) Baudrillard stilisiert das informationstheoretische Trias Sender/Botschaft/Empfänger als symboltheoretisches Gegenstück zur bürgerlichen Ökonomie und kritisiert, dass eine der marxistischen Intervention vergleichbare »Kritik der politischen Ökonomie des Zeichens« ausgeblieben sei, wofür er nicht zuletzt die einseitig materielle Fokussierung des »offiziellen Marxismus« verantwortlich macht. (Baudrillard, 1999 [1972], S. 280) Hier liegt der Verdacht nahe, dass Baudrillard selbst in diese Lücke stoßen möchte, womit er sein theoretisches Projekt in eine schwindelerregende historische Fallhöhe hieven würde. Ein solcher Anspruch wäre aber nicht nur überaus ambitioniert, sondern darüber hinaus auch durchaus zynisch, wenn man bedenkt, auf welchem fatalistischen Grundton dieses Projekt seine Leser einstimmt.

<sup>81</sup> (ebd., S. 283f.) Diese Ebene der Form wird in Kapitel 8 eingehend untersucht.

Revolution in diesem Bereich – aber auch in allen anderen Bereichen, die Revolution überhaupt – in der Wiederherstellung dieser Möglichkeit der Antwort. Diese einfache Möglichkeit setzt die Umwälzung der gesamten gegenwärtigen Medienstruktur voraus.« (Baudrillard, 1999 [1972], S. 284)

Ferner setzt sie voraus, den Begriff des Mediums »im Sinne eines autonomen, von einem Code beherrschten Systems« selbst aus dem Beschreibungsvokabular zu streichen. (ebd., S. 290) Dagegen setzt Baudrillard ein vage bleibendes Ideal der Unmittelbarkeit, das er beispielsweise in den poetischen Sprachspielen der Lyrik und urbaner Graffiti am Werk sieht.<sup>82</sup> Nur die »unmittelbare Einschreibung« könne den Terrorismus des Codes brechen, der seinen Empfängern die »verallgemeinerte Ordnung der Konsumtion« aufzwingt. (ebd., S. 290, 285) Etwas anderes (als sich selbst) sehe dieses »Simulationsmodell der Kommunikation« nicht vor. (ebd., S. 292) Es ist und bleibt selbstreferenziell geschlossen – ein Außen, gar ein revolutionäres kenne es nicht.

Interessanterweise nennt Baudrillard an anderer Stelle Video stellvertretend für die technologische Materialisierung dieser referenzlosen Binnenstruktur.

*Video: Refraktion  
oder Kommunikationsmedium*

»Das Video hat stets nur eine Funktion: und zwar die, Bildschirm einer ekstatischen Refraktion zu sein. Einer Refraktion, die nichts mehr vom Bild, von einer Szene oder von der Kraft der Repräsentation hat, die nicht im geringsten dazu dient, zu spielen oder sich vorzustellen, sondern die immer nur – sei es einer Gruppe, einer Aktion, einem Ereignis oder einem Vergnügen – dazu dienen wird, an sich selbst angeschaltet (connected) zu sein. Ohne dieses Kurzschließen, ohne diesen raschen, gleichzeitigen Netzanschluß, der durch das Anschließen eines Gehirns, eines Objekts, eines Ereignisses oder eines Diskurses an sich selbst entsteht, ohne dies immerwährende Video hat heute nichts mehr einen Sinn. Das Videostadium hat das Spiegelstadium abgelöst.«<sup>83</sup>

Dementsprechend deutlich treten dann am Beispiel von Video auch die unterschiedlichen Bewertungsmaßstäbe von Baukasten- und Si-

82 Warum nun ausgerechnet die semantischen Überschüsse ästhetischer Verfremdungen für ein Weniger an Vermittlung sorgen sollen, anstatt – was nicht weniger plausibel wäre – neue Vermittlungsbemühungen zu provozieren, bleibt ebenso unbeantwortet wie die Frage, ob diese vergleichsweise konventionelle ästhetische Lösung so viel rhetorischen Furor rechtfertigt. Baudrillard macht sich hier verdächtig, im Bann einer »medientheoretischen Faszinationsgeschichte der Unmittelbarkeit« zu stehen. (Sprenger, 2012, S. 476) Sein Vorschlag lässt sich aber als Beleg für ein morphologisches Verständnis medialer Authentizität dienen. (vgl. 11.2)

83 (Baudrillard, 1989, S. 120f.) Diese Einschätzung ist allerdings, wie in Abschnitt 5.2 gesehen, von Spielmann explizit zurückgewiesen worden.

mulationstheorie dementsprechend deutlich hervor. So gilt die »Selbsttätigkeit [...], die das Video-Gerät ermöglicht,« Enzensberger als Paradebeispiel für die technische Möglichkeit – ja Forderung – nach einer Umverteilung der Reproduktionskapazitäten und Umkehrung der Distributionsrichtung.

»Zum ersten Mal in der Geschichte machen die Medien die massenhafte Teilnahme an einem gesellschaftlichen und vergesellschafteten produktiven Prozeß möglich, dessen praktische Mittel sich in der Hand der Massen selbst befinden. Ein solcher Gebrauch brächte die Kommunikationsmedien, die diesen Namen bisher zu Unrecht tragen, zu sich selbst.« (Enzensberger, 1974, S. 93)

Dagegen argumentiert Baudrillard, dass der Besitz medialer Apparate aus Konsumenten ebenso wenig Produzenten mache wie »der Besitz eines Eisschranks oder eines Toasters«. (Baudrillard, 1999 [1972], S. 285f.) Im Gegenteil zementieren Amateurpraktiken das System, weil die Vereinigung von Sender/Empfänger die Manipulation verinnerlicht und das System stabilisiert – von der ästhetischen Qualität dieser Erzeugnisse ganz zu schweigen.

»Aber da diese ›Revolution‹ im Grunde die Kategorie des ›Senders‹ konserviert, insofern sie sich damit begnügt, sie als abgetrennte zu verallgemeinern und jeden zu seinem eigenen Sender zu machen, gilt auch hier wieder, daß sie das System der Massenmedien nicht in Frage stellt. Daß jeder sein Walkie-Talkie oder seine Kodak hat und sich sein Kino selber macht – man weiß, was da rauskommt: personalisierter Dilettantismus, Äquivalent der Sonntagsbastelei an der Peripherie des Systems.« (ebd., S. 295)

Winkler teilt zwar nicht Baudrillards Schärfe, wohl aber dessen Skepsis an der Umkehrbarkeit der Sendungsrichtung. Er liest Benjamins Diagnose, wonach die technische Reproduzierbarkeit einen Umschlag von Quantität in (strukturelle) Qualität provoziert, (vgl. Benjamin, 1963 [1936], S. 36) gegen Enzensberger und zu einem gewissen Grad auch gegen Benjamin selbst. Technische Reproduktion erlaube zwar massenhafte Teilhabe, könne dies aber nur um den Preis eines multi-zentrischen Zentralismus gewährleisten, der seine Empfänger zwangsläufig nicht zu gleichberechtigten Sprechern machen könne:

»Dass diese Vielen am falschen Ende einer letztlich monologischen Verteilung weitgehend zum Schweigen verurteilt sind, ist nicht Zufall, sondern Teil der One-to-many-Anordnung selbst; Preis der Erreichbarkeit und der Koordination einer immer größeren Anzahl von Rezipienten, und als solches durch politisch guten Willen nicht einfach zu verändern. Die Forderung Brechts und Enzensbergers,

die Medien müssten nach dem Sprechen nun das Zuhören lernen, kommt hier an eine Grenze: Wenn das Radio zuhören könnte, ginge es – wie weiland der CB-Funk – in weißem Rauschen unter.«

Nohr ergänzt diese Einschätzung aus Winklers DISKURSORÖKONOMIE, wenn er die prekäre Situation der Amateurproduktion aus der marxistischen »Logik der Werttheorie« ableitet. Weil nur das Wert haben könne, was knapp sei, müsse den ausufernden Mengen privat produzierter Fotos, Filme und Videos »der Wert innerhalb einer Tauschgesellschaft entzogen werden [...], um die Funktionalität des Systems selbst nicht infrage zu stellen.« (Nohr, 2006, S. 287) Gegen reflexhafte Verurteilung kann der durch Video forcierte »Rückzug ins Private« auch auf ökonomische und technologische Erfordernisse zurückgeführt werden. (vgl. ebd., S. 281) Eine interessante Wende allerdings provozieren Web-Dienste, die User-generated Content als Geschäftsgrundlage betrachten und gerade darauf abzielen, vormals private Ergüsse in die mediale Warenzirkulation einzuspeisen. Angesichts der digitalen Prosumtionskultur ist Baudrillards Kritik sicher aktueller denn je. Darauf, dass sie darüber hinaus auch berechtigt ist, deutet nicht zuletzt hin, dass Enzensberger sie genau so formuliert.

Denn an diesem Punkt laufen Baudrillards Anschuldigungen ins Leere, sofern sie sich gegen Enzensberger richten.<sup>84</sup> Dieser bewegt sich hier auch terminologisch in einer erstaunlichen Nähe zu Baudrillard, was dessen scharfem Frontalangriff aber entgeht. So verurteilt auch Enzensberger »individuelle Bastelei« als »konzessionierte Heimarbeit«, die lediglich ein bereits einkalkuliertes Feedback in den monopolisierten medialen Regelkreislauf zurückspiele.

»Das Programm, das der isolierte Amateur herstellt, ist immer nur die schlechte und überholte Kopie dessen, was er ohnehin empfängt« (Enzensberger, 1974, S. 104f.)

Der Amateur werde erst dann zum Produzenten, wenn er nicht länger einsam vor sich hin werkelt. Enzensbergers sozialistische Medienutopie ist – was selten gewürdigt wird – abhängig von der »Selbstorganisation der Beteiligten«:

»Wer sich Emanzipation von einem wie auch immer strukturierten technologischen Gerät oder Gerätesystem verspricht, verfällt einem obskuren Fortschrittsglauben; wer sich einbildet, Medienfreiheit werde sich von selbst einstellen, wenn nur jeder einzelne fleißig sende und empfangt, geht einem Liberalismus auf den Leim, der unter zeitgenössischer Schminke mit der verwelkten Vorstellung von einer

84 (vgl. Apprich, 2013, S. 126) Auch Brecht hat hinsichtlich der Sprachkompetenz der entfremdeten Massen bereits Zweifel angemeldet: »Man hatte plötzlich die Möglichkeit, allen alles zu sagen, aber man hatte, wenn man es sich überlegte, nichts zu sagen.« (Brecht, 1999, S. 259) Zielinski bringt den Bastlern und Gründern, wie in Abschnitt 6.1 gesehen, etwas mehr Wohlwollen und Zuversicht entgegen.

prästabilisierten Harmonie der gesellschaftlichen Interessen hausieren geht. Festzuhalten ist gegen solche Illusionen, daß der richtige Gebrauch der Medien Organisation erfordert und ermöglicht. Jede Produktion, die sich die Interessen der Produzierenden zum Gegenstand macht, setzt eine kollektive Produktionsweise voraus.« (ebd., S. 106f.)

Nach dem Lesen dieser Passage muss die Frage erlaubt sein, ob die beiden Positionen tatsächlich so weit voneinander entfernt sind, wie das allgemein angenommen und vor allem von Baudrillard nahe gelegt wird. Der zitierte Abschnitt suggeriert außerdem, dass die vorhandenen Unterschiede nicht ausschließlich im zu Grunde liegenden theoretischen Paradigma zu suchen sind, sondern sich sehr viel drastischer in den daraus abgeleiteten praktischen Schlüssen zeigen.

So wichtig Baudrillards Einwände gegen das Sender-Empfänger-Modell – nicht zuletzt für Enzensbergers spätere Auseinandersetzung mit dem NULLMEDIUM Fernsehen – (vgl. Enzensberger, 1988, S. 237f., 241) auch gewesen sein mögen; konstruktive Vorschläge für eine politische Praxis lassen sich ihr nicht entnehmen. Das liegt vor allem daran, dass Baudrillards Abrechnung mit nahezu allen existierenden medientheoretischen Paradigmen seiner Zeit ihn alleine lässt mit einem fundamentalen Misstrauen gegen jede Form der Mediatisierung einerseits und einem unhinterfragten Vertrauen in das dialogische Prinzip andererseits, das im Gegensatz zu Enzensbergers materialistischer Analogie zwischen kommunikativer und sozialer Partizipation unbegründet bleibt. (vgl. Leschke, 2001, S. 260) Während Baudrillard sich in der Haltung des Rufers im Walde gefällt, dessen Gestaltungsanspruch sich darauf beschränkt, Störungen öffentlicher Kommunikationsräume zu goutieren, verfolgt Enzensberger seine emanzipatorischen Ziele mit dem Idealismus eines überzeugten Aufklärers. Sein Projekt ist modern, weil es (gegen bürgerliche Ressentiments) auf die Bildung der Massen und auf »aggressive Formen« der Gegenöffentlichkeit setzt. Es schlägt aber zugleich eine Brücke zum aufkommenden Postmodernismus, weil er nicht länger glaubt, dass diese Ziele sich innerhalb der traditionellen Organisation sozialistischer Bewegungen verwirklichen lassen, sondern neue »netzartige Kommunikationsmodelle« erfordern. (Enzensberger, 1974, S. 107)

Auch hier klingt an, dass Enzensberger sich weniger starr auf das Sender-Empfänger-Modell festlegt, als Baudrillard das seine Leser glauben lassen möchte. Derartig wechselseitige Netzwerke beschränken sich aber nicht nur auf die Koordination kollektiver Kommunikationshandlungen, sondern können »über ihre primäre Funktion hinaus politisch interessante Organisationsmodelle abgeben.« (ebd., S. 107) Im emanzipatorischen Mediengebrauch, der sich durch Dezentralisierung, Reziprozität, Mobilisierung, Interaktivität, Bildung und Selbstorganisation auszeichne, (ebd., S. 111f.) verschränken sich me-

diale Praxis, soziale Formierung und politische Teilhabe. Als Beispiel für so eine gleichsam ästhetische wie politische Gestaltung nennt er unter anderem »Videonetz[e] politisch arbeitender Gruppen«. (Enzensberger, 1974, S. 108) Video wäre dementsprechend ein, wenn nicht der privilegierte Gegenstand, an dem sich Enzensbergers Thesen einem Wirklichkeitstest unterziehen lassen müssten.<sup>85</sup>

---

85 Der Apokalyptiker Baudrillard hat es hier einfacher. Die Wirklichkeit des Simulakrums bestätigt sich immer schon selbst.

Die theoretische Kontroverse zwischen Enzensberger und Baudrillard ist hier auch deshalb noch einmal in ihren Grundzügen dargelegt worden, weil sie die theoretische Vergleichsfolie bildet, vor der sich der Videoaktivismus der 1970er und 1980er Jahre entwickelt. (vgl. 7.1) Dass dessen nordamerikanische Protagonisten wie Paul Ryan oder Michael Shamberg sich vor allem auf McLuhan beziehen, (vgl. Ryan, 1971, S. 2, Ryan, 1988, S. 40) ändert prinzipiell nichts hieran. Ihre ökologische McLuhan-Lektüre ist typisch für die kybernetische Sozialisierung der nordamerikanischen *Counter Culture* nach den 1960er Jahren, (vgl. Turner, 2006, S. 4f.) weswegen es schlicht fraglich ist, ob sie den europäischen Diskurs verfolgen. (vgl. Boyle, 1997, S. 30f.)

Der Geltungsanspruch einer Theorie wird aber grundsätzlich nicht davon beeinflusst, ob die von ihr angesprochenen Akteure im Bewusstsein von oder gar in Übereinstimmung mit diesen Erklärungsversuchen handeln. Wer fällt, stürzt zu Boden, unabhängig davon, ob er Newtons Gravitationslehre kennt oder Einsteins Relativierung bevorzugt. In diesem konkreten Fall muss zudem noch berücksichtigt werden, dass McLuhans Kritik an Marx' (vermeintlicher) Medienvergessenheit den gemeinsamen Horizont sowohl von Enzensbergers Erneuerung sowie von Baudrillards Verabschiedung sozialistischer Medientheorie bildet. (vgl. McLuhan, 1970, S. 47ff.) Baudrillard geht ja sogar so weit, Enzensbergers beißenden Verriss von McLuhan der gleichen, »mystisch[en]« Theoriegattung zuzuordnen. (Baudrillard, 1999 [1972], S. 279, vgl. Enzensberger, 1974, S. 117f.) Und auch wenn man eine differenzierte Klassifizierung vorzieht,<sup>86</sup> ist unschwer zu erkennen, dass das medientheoretische Feld, auf dem sich Enzensberger und Baudrillard begegnen, von McLuhan bestellt worden ist. Wenn ihn die Theoretiker unter den Videoaktivisten als ihren geistigen Vater anerkennen, ist diese Adoption weder überraschend noch sprengt sie den Rahmen des bislang Behandelten.

Innerhalb dieses Rahmens stellt sich die Frage, ob Video einer Schließung des medialen Simulationszusammenhangs im Sinne Baudrillards Vorschub leistet; oder wann und unter welchen Voraussetzungen Video Mobilisierungseffekte im Sinne Enzensbergers hervorrufen

86 Leschke zum Beispiel erkennt nicht Enzensberger, sondern Baudrillard als theoretischen Verwandten McLuhans an, da ihre *generellen Medienontologien* allen inhaltlichen Abgrenzungsversuchen zum Trotz die Geschichte, Formen und Strukturen des Mediensystem selbst zum nicht nur autonomen, sondern zugleich universellen Explanandum erklären, während Enzensbergers *generelle Medientheorie* die Medien den ihnen letztlich äußerlich bleibenden Gesetzmäßigkeiten eines materialistischen Gesellschafts- und Geschichtsmodells unterwerfe. (vgl. Leschke, 2003, S. 24ff., 259)

kann. Sie wird spätestens dann aktuell, wenn man die Diskussionen um die zur Social Media-Revolution hypostasierte beziehungsweise als *Slackivismus* geschmähte Mobilisierungskraft sozialer Medien berücksichtigt, in denen die alten Argumente aufs Neue bemüht werden. Diese Diskussionen lassen aber auch auf eine historische Kontinuität schließen, die den frühen Videoaktivismus mit dem politischen Engagement in den sozialen Netzwerken der Gegenwart verbindet. (vgl. 7.2)

Als ein exemplarischer *Missing Link* zwischen Video- und Netzaktivismus fungiert hierbei die Tactical Media-Bewegung. Sie hat auf der einen Seite zahlreiche ideelle und persönliche Überschneidungen mit der Videogemeinde, verlagert ihr Interesse aber schnell auf die digitalen Netzwerke, die zugleich als Schauplatz medialer Machtkämpfe sowie als Mittel zum Austragen dieser Auseinandersetzung erkannt werden. Netzwerke dienen hier nicht länger nur als Leitbild für kommende politische Organisationsformen, sondern geraten als technische Kommunikationsmittel in die Hände der Anwender und lösen Video als Medium der Wahl beziehungsweise Medium des Widerstands ab. Das Konzept Taktischer Medien öffnet den Medienaktivismus auch für neue theoretische Impulse. Allerdings offenbart die Entwicklung der Bewegung Widersprüche, die nicht nur denen der Videoaktivisten ähneln, sondern allzu große Hoffnungen in eine vernetzte Zukunft wieder auf den Boden Enzensbergers und Baudrillards zurückholen.

Die hier rekonstruierten Entwicklungszyklen aktivistischer Medienutzung korrelieren mit einer stufenweisen Ausweitung audiovisueller Teilhabemöglichkeiten, die nach Reproduktion und Produktion mittlerweile auch die Distribution umfasst. (vgl. 7.3) Und die Gegenwart sozialer Medien zeichnet sich dementsprechend dadurch aus, dass soziale Funktion und ästhetische Form sich stärker als zuvor gegenseitig bedingen und prägen. (vgl. 7.4) Innerhalb dieses zyklischen Entwicklungsmodells erhöhen neue Medien die (politische) Spannung im Verhältnis von (technologischer) Konnektivität und (sozialer) Kollektivität. Sie nähren auf diese Weise zunächst idealistische Sehnsüchte vom Schlage Enzensberger, um in der Regel in eine eher an Baudrillard erinnernde Skepsis umzuschlagen.

## 7.1 VIDEO GUERRILLA UND CAMCORDER REVOLUTION

Zeitgleich zu deren Schlagabtausch beflügelt keine der damals neuen Technologien die Suche nach Alternativen zum medialen und politischen Status Quo so stark wie Video.

»Video, with its instant playback and its ability to record sound and image simultaneously, thrusts the instability of the present in your face and shouts in your ear: ›It doesn't have to be this way.« (Cubitt, 1991, S. 1, vgl. 5.2, 6.1)

Video materialisiert in dieser Perspektive Enzensbergers Aufforderung zum emanzipatorischen Handeln, die von zeitgenössischen Medienaktivisten dankend aufgenommen und verbreitet wird.

In diesem Sinne verfolgen sowohl Deirdre Boyle als auch Ryan die Ursprünge des Videoaktivismus in der nordamerikanischen *Counter Culture* der 1960er Jahre. Deren weniger technikfeindliche Vertreter begrüßen Video, weil hier die Alternative zum vermeintlich gleichgeschalteten Mainstream des Fernsehens zum Greifen nah scheint.

»It was the late sixties, and Sony's introduction of the half-inch video Portapak in the United States was like a media version of the Land Grant Act, inspiring a heterogeneous mass of American hippies, avant-garde artists, student-intellectuals, lost souls, budding feminists, militant blacks, flower children, and jaded journalists to take to the streets, if not the road, Portapak in hand, to stake out the new territory of alternative television.« (Boyle, 1985, S. 228, vgl. Ryan, 1988, S. 43)

Der Zeitpunkt ist aber auch deswegen günstig, weil zeitgleich das Kabelfernsehen den nordamerikanischen TV-Markt um neue Kanäle erweitert, von denen einige auch für das nicht am rein quantitativen Erfolg orientierte *Narrowcasting* nicht-kommerzieller Anbieter geöffnet werden.<sup>87</sup> Anstatt ihre Werke wie bislang exklusiv bei mehr oder weniger spontanen Aufführungen und über den persönlichen oder postalischen Kassettentausch zu verbreiten, können die *Video Freaks* ihr Publikum nun auch *on air* ansprechen.

Dies sorgt für einen zusätzlichen Entwicklungsschub der Bewegung, in dessen Folge sich ihre bis dato primär lokal motivierten Ziele auf die strukturelle Veränderung der nationalen Massenmedien ausweiten. Vor allem in New York formieren sich um 1970 Videokollektive wie PEOPLE'S VIDEO THEATER, VIDEOFREEX, GLOBAL VILLAGE oder RAINDANCE FOUNDATION,<sup>88</sup> zu deren Gründern 1969 neben Ryan auch Michael Shamberg zählt. Shamberg, der einige Jahre später mit der Gruppe TVTV (TOP VALUE TELEVISION) maßgeblichen Anteil daran haben wird, dass die Videopioniere ihre subkulturelle Nische verlassen, hat dieser heterogenen Avantgarde mit seinem Buch GUERRILLA TELEVISION einen Namen und einen Auftrag gegeben.<sup>89</sup>

87 Für Boyle stellt diese *public access* genannte Öffnung aber nicht mehr als eine Image-Maßnahme dar, die nur so lange aufrecht erhalten wird, bis sich das Kräfteverhältnis in der Konkurrenz mit den etablierten Rundfunkanstalten zugunsten der neuen Kabelanbieter gewendet hat. (vgl. Boyle, 1997, S. 194ff.)

88 Schon die Namen verraten einiges über den damaligen Zeitgeist: Neben der offensichtlichen Anspielung auf McLuhans Vision vom globalen Dorf verstand sich RAINDANCE zwinkernden Auges als alternatives Gegenmodell zur ursprünglich militärischen Denkfabrik RAND CORPORATION.

89 Der Titel bezieht sich seinerseits auf Ryans Manifest CYBERNETIC GUERRILLA WARFARE, das Kybernetik, Ökologie und Guerillataktik im apodiktischen Verlautbarungstil der Historischen Avantgarden vermischt. Shamberg arbeitet sich offensichtlich an

Das Buch, das zugleich praktische Handreichung und theoretisches Programm ist, beruft sich auf McLuhans Lob elektronischer Medien sowie dessen Privilegierung des Mediums vor der – in diesem Fall: politischen – Botschaft.<sup>90</sup> Soziale Probleme lassen sich für Shenberg dementsprechend nicht unmittelbar, sondern durch eine Neugestaltung der technologischen Kommunikationsbedingungen lösen.

»It's nostalgia to think that [...] balance can be restored politically when politics are a function of Media-America, not vice versa. Only through a radical redesign of the information structure to incorporate two-way, decentralized inputs can Media-America optimize the feedback it needs to come back to its senses.« (Shenberg, 1971, S. 12, zit. n. Boyle, 1997, S. 31)

Während McLuhan aber schlicht auf die dezentralisierende und synchronisierende Wirkung elektronischer Medien allein vertraut, ruft Shenberg dazu auf, beim Epochenwechsel weg von der Gutenberg Galaxie zur elektronischen Gemeinschaft des *Global Village* tatkräftig mitzuhelfen und die erschwinglichen, mobilen Videosysteme zum Aufbau dezentraler, ziviler Informationsstrukturen zu nutzen. (vgl. ebd., S. 32) Ganz ähnlich schreiben auch die Herausgeber der Zeitschrift RADICAL SOFTWARE auf dem Höhepunkt der ersten Begeisterungswelle:

»[P]eople must assert control over the information tools and processes that shape their lives in order to free themselves from the mass manipulation perpetrated by commercial media in this country and state controlled television abroad. By accessing low cost 1/2" portable videotape equipment to produce or create or partake in the information gathering process, we suggested that people would contribute greatly to restructuring their own information environments: YOU ARE THE INFORMATION...

diesem Thesenfeuerwerk ab, formuliert einige von ihnen aus und schwächt zugleich Ryans Kriegsmetaphorik ab. (vgl. Ryan, 1971, S. 1f.) Ecos Plädoyer FÜR EINE SEMIOLOGISCHE GUERRILLA beweist, dass sich diese Metaphorik zeitgleich auch außerhalb der USA einer gewissen Beliebtheit erfreut. Auch in diesem Fall aber scheidet die unterschiedliche Haltung gegenüber McLuhans quasi-theologischer Medientheorie den US-amerikanischen und europäischen Medienaktivismus: »Aus der Drohung vom Medium als der Botschaft könnte, angesichts der Medien und ihrer Botschaften, eine Rückkehr zu individueller Verantwortlichkeit hervorgehen. Gegenüber der anonymen Gottheit der Technologischen Kommunikation könnte unsere Antwort lauten: ›Nicht dein, sondern *unser* Wille geschehe.« (Eco, 1985 [1967], S. 156) Je nach Kontext werden hier übrigens sowohl die englische als auch die deutsche Schreibweise von Guerrilla bzw. Guerilla verwendet.

<sup>90</sup> Eine zweite theoretische Inspirationsquelle stellen kybernetische Ökologien dar, wie sie z.B. von Pierre Teilhard de Chardin, Gregory Bateson und vor allem Buckminster Fuller propagiert werden. Boyle erinnert daran, dass sich die Anträge der um öffentliche Fördermittel konkurrierenden Gruppen nicht selten wie Aphorismuswettbewerbe zwischen McLuhan und Fuller lasen. (vgl. Boyle, 1997, S. 28)

Through such decentralization of the information medium, we asserted that the overall information environment of this country could be humanized and revitalized.«<sup>91</sup>

Die praktische Erfüllung des ökologischen Medienutopismus setzt auch hier voraus, die Kontrolle über die Informationskanäle zu gewinnen. Ganz auf Höhe des alternativen Zeitgeistes um 1970 strebt dieser *Do It Yourself*-Ethos nach institutioneller Unabhängigkeit und einem allgemeinen Zugang zu den medialen Produktionsmitteln. (vgl. Spielmann, 2005, S. 138)

Die Video-Guerrilleros positionieren sich hier genau zwischen den durch Enzensberger und Baudrillard verkörperten Polen medialer Partizipation. Auf der einen Seite wollen sie sich in stillem Einvernehmen mit Enzensberger der neuen Medien bemächtigen – und liefern die Anleitung hierzu gleich mit. Auf der anderen Seite hat ihr *Ruf zu den Medien* keinen Sturz des Systems zum Ziel, sondern dessen kybernetische Optimierung. Er könnte Baudrillard somit als Paradebeispiel für die Selbstgenügsamkeit massenmedialer (Nicht-)Kommunikation nach dem Vorbild kybernetischer Regelkreisläufe dienen – und dafür, dass Enzensberger und McLuhan letztlich der gleichen, nämlich mystischen Rubrik medienwissenschaftlicher Theoriebildung zuzuordnen sind. (vgl. Baudrillard, 1999 [1972], S. 279) Folgen die mit dem Enthusiasmus McLuhans und den Mitteln Enzensbergers gerüsteten Videopioniere also letztlich ein und derselben medientheoretischen Glaubenslehre, deren affirmativer Gehalt ihr Projekt von vornherein zum Scheitern verurteilt?

Tatsächlich beschreibt Ryan, der selbst eine einflussreiche Figur innerhalb der Szene ist und regelmäßig Beiträge für *RADICAL SOFTWARE* verfasst hat, im Rückblick auf die anfängliche Euphorie die Entwicklung des *sozialen Mediums* Video als Geschichte enttäuschter Hoffnungen.<sup>92</sup> Nachdem Video in den Frühtagen von Künstlern, Aktivisten und – last but not least – finanziellen Förderern in begeistertem Mit-

91 (Korot u. a., 1972) Die von Beryl Korot, Phyllis Gershuny und Ira Schneider gegründete Zeitschrift fungiert zu Beginn der 1970er Jahre als »video underground's bible, gossip sheet, and chief networking tool«. (Boyle, 1997, S. 229) Schneider hat zusammen mit Davidson Gigliotti und der Montrealer DANIEL LANGLOIS FOUNDATION alle Ausgaben unter [www.radicalsoftware.org](http://www.radicalsoftware.org) zu Forschungszwecken wieder veröffentlicht.

92 Video wird zu Beginn nicht nur von den explizit medientheoretisch motivierten Aktivisten als soziales Medium imaginiert, sondern auch von *Community Video*-Kollektiven, wie der kanadischen Gruppe *CHALLENGE FOR CHANGE*. Man kann Video daher durchaus als *Social Media avant le lettre* bezeichnen. Im Unterschied zum Hype der vergangenen Jahre ist dieses soziale Motiv aber nicht durch unternehmerische Interessen vermittelt. Das Ziel von *Community Video* ist zum Beispiel, durch gemeinsame Videoproduktion lokale Vergemeinschaftungsprozesse in Gang zu setzen. Das Kalkül dahinter lautet stark vereinfacht: Indem sie gemeinsam ihr eigenes Fernsehen machen, kommen Menschen miteinander in Kontakt, anstatt zu Hause vor ihren Geräten zu vereinsamen. Da diese Initiativen sich zuallererst dem sozialen Austausch innerhalb lokaler Gemeinschaften verpflichten und weniger einem medientheoretischen Radikalismus vom Schlage Shenberg oder Ryan, kann sie

einander als instantaner Mythos hofiert worden sei,<sup>93</sup> habe zumindest die politisch motivierte Videobewegung ihr Momentum schnell verloren. Den Grund hierfür sieht er in einer institutionellen Ausdifferenzierung in Kunst und Aktivismus, die zwei komplementäre technische Verfahren aufgespalten und die Verwendung von Video als Kommunikationssystem zugunsten experimenteller Signalmanipulationen marginalisiert habe. Die Vereinnahmung durch den Kunstdiskurs habe in der Folge die zivilgesellschaftlichen Anliegen der Videokultur zunehmend aus dem Blick verloren.

»Video itself mutated from a countercultural gesture to an art genre. When video was principally a countercultural gesture, it held the promise of social change unmediated by the art world. Now, whatever promise of social change video holds is mediated by the art world.« (Ryan, 1988, S. 39)

Ryans Zweifel am kritischen Potential zeitgenössischer Kunst speisen sich aus seiner Tätigkeit als Videoreferent des *New York State Arts Council*. Der regulatorische Prozess öffentlicher Förderungseinrichtungen und privater Stiftungen erfülle erstens keine primär kritische, sondern eine systemstabilisierende Funktion. Er sei zudem mittelfristig unvereinbar mit der spontanen Gruppendynamik der nicht-hierarchisch organisierten Kollektive und habe große Institutionen auf der einen sowie individuelle Künstler auf der anderen Seite begünstigt. (vgl. *ebd.*, S. 42f., Boyle, 1985, S. 232, Boyle, 1997, S. 28) Ryans Erfahrungsbericht aus den Gremien der Kulturförderung spitzt das einstige Miteinander einzelner Künstler und aktivistischer Kollektive zum systematischen Verdrängungswettbewerb zu. Er degradiert die Videokunst zugleich als öffentliches Pendant zum privaten Konsum.

Bei aller Euphorie, die die plötzliche Verfügbarkeit medialer Produktions- und Speichertechnologien entfacht, lassen sich auch die frühen Videokulturen keineswegs erschöpfend als emanzipatorische Gegenöffentlichkeiten darstellen. Zum einen haben Videos immer schon zum einsamen Privatkonsum eingeladen, woran sich nicht viel ändert, wenn sie sich nicht mehr auf privaten Kassettensammlungen finden, sondern in digitalisierten und vernetzten Online-Archiven. Und

in einem Zusammenhang, der sich für ideengeschichtliche Entwicklungslinien des Medienaktivismus interessiert, aber grundsätzlich vernachlässigt werden.

93 Exemplarisch für dieses Miteinander steht die Ausstellung *TV AS A CREATIVE MEDIUM*, die 1969 Vertreter sowohl mit dokumentarischem als auch künstlerischem Hintergrund in der New Yorker Galerie von Howard Wise versammelt. Es gilt gemeinhin als Initiationsereignis der Bewegung, weil hier mit der einflussreichen Kulturszene um die *57th Street* erstmalig ein größeres Publikum auf das Untergrundphänomen Video aufmerksam wird, und viele Aktive hier zum ersten Mal aufeinandertreffen. Zu den zwölf Teilnehmern zählen neben Ryan und Schneider der *RAINDANCE*-Gründer Frank Gillette, Eric Siegel sowie Nam June Paik. Auch Shamburgs Video-Passion ist nach eigener Aussage auf dieser Ausstellung geweckt worden. (vgl. Boyle, 1997, S. 9f.)

zum anderen deckt sich auch die zweifellos öffentliche Kunstgattung Video nicht zwangsläufig mit den Zielen der politisch motivierten Videopioniere. In den Fokus rückt hier das Verhältnis zwischen öffentlicher und privater Medienpraxis, die der von Enzensberger problematisierten Spaltung in kollektive und isolierte Medienpraxis korreliert, aber nicht zwingend deckungsgleich ist. Videokunst ereignet sich zwar auf der einen Seite öffentlich, legt aber eine singuläre Produktion und Rezeption nahe. Videoaktivismus hingegen ist sowohl öffentlich als auch kollektiv – und entspräche somit ganz nebenbei Enzensbergers Idealbild emanzipatorischen Mediengebrauchs. Ryan macht hier wie Enzensberger den politischen Status von Video abhängig vom Grad seiner sozialen Organisation und Sichtbarkeit.

Er gesteht aber auch, dass seine stark subjektive *GENEALOGY OF VIDEO* Platz für andere Schilderungen lasse.<sup>94</sup> Dass er Videokunst und Videoaktivismus derart eindeutig gegeneinander ausspielt und zugleich nicht minder eindeutige Rollenzuschreibungen und Bewertungen vornimmt, soll hier daher als produktive Provokation stehen gelassen werden. Seine Parteilichkeit hindert ihn zumindest nicht daran, mit sich und seinen Weggefährten hart ins Gericht zu gehen.

»The values and beliefs associated with video have not supplanted the values and beliefs associated with broadcast television. Video did not make the blind see.« (Ryan, 1988, S. 44)

Wenn man Ryans Schilderung resümiert, können hierfür zwei Gründe genannt werden. Zum *einen* ist es den Aktivisten nicht gelungen einen hinreichenden Grad sozialer Organisation zu erlangen beziehungsweise aufrecht zu erhalten. Ihr Bemühen zeigt allerdings auch, dass Enzensberger äußerst komplizierte bis dilemmatische Bedingungen formuliert hat: Auf der einen Seite soll die kollektive Medienaneignung zwar organisiert erfolgen, aber nicht nach dem Vorbild der bereits existierenden zentralistischen und hierarchischen Strukturen. Letztere bilden auf der anderen Seite aber eine technologische, institutionelle, rechtliche und ökonomische Umwelt, die Emanzipation im Sinne Enzensbergers nicht oder nur in streng abgegrenzten Territorien vorsieht. Und genau als ein solches öffentliches Reservat (privaten Zuschnitts) fungiert für Ryan die Videokunst.

*Zweitens* erfolgt die von Ryan geschilderte Spaltung in institutionalisierte Kunst und verdrängten Aktivismus ja vor allem deswegen,

<sup>94</sup> (vgl. Ryan, 1988, S. 39) Spielmann etwa bietet so eine Alternativerzählung samt gegenläufiger Bewertung. Sie differenziert die Videokunst weiter in »bildende Künstler, die in der Weiterführung von Happening, Fluxus und Event Art das damals neue Medium Video in den Galerieraum zu integrieren suchen« und künstlerischen Experimentalvideos, die sich Signalabstraktionen und -transformationen widmen. (Spielmann, 2005, S. 135) Nur diese letzte experimentelle Strömung sei an einer Entwicklung und Auslotung des reflexiven Charakters von Video interessiert. Die aktivistischen Videopioniere wiederum kritisiert sie für deren Ignoranz gegenüber den genuinen technischen und ästhetischen Möglichkeiten von Video.

weil beide vom Kapital Dritter abhängig bleiben und diese materielle Abhängigkeit die Solidarität der Anfangstage einem zunehmenden Konkurrenzdruck aussetzt. Der Umstand, dass das Aufnahme- und Abspielequipment erschwinglicher ist denn je, kann eine grundsätzliche (diskurs-)ökonomische Asymmetrie zwar mildern, aber nicht aus der Welt schaffen.<sup>95</sup> Zwar können sich die Aktivisten – aber auch Künstler – der Produktionstechnologien bemächtigen, nicht aber die Distributionswege besetzen, die weiter in der Hand des Staates oder privater Unternehmen bleiben. (vgl. Holmes, o.D.) Auch hier verfehlen sie eine von Enzensberger (zumindest implizit) formulierte Bedingung emanzipatorischer Medienpraxis. Denn wenn er beklagt, dass während des Pariser Mai 1968 statt des Odeon-Theaters die Rundfunkstationen hätten besetzt werden müssen, vollzieht er einen unkommentierten Wechsel von Aufführungsort zur Verteilerstation. (vgl. Enzensberger, 1974, S. 99)

*Video Verité*

Boyle ergänzt noch eine *dritte* Ursache, die sich auf den ersten Blick paradox liest: Demnach steht den Videopionieren auch der eigene Erfolg im Weg. Um dieses Argument zu verstehen muss man sich ein weiteres Mal vergewissern, dass die prekäre Gruppenidentität dieser überaus heterogenen Bewegung sich letztlich vor allem aus der ästhetischen Ablehnung des Fernsehens speist.

»Video represented a new frontier – a chance to create an alternative to what many considered the slickly civilized, commercially corrupt, and aesthetically bankrupt world of Television. Video offered the dream of creating something new, of staking out a claim to a virgin territory where no one could tell you what to do or how to do it, where you could invent your own rules and build your own forms.« (Boyle, 1985, S. 229)

Dass Videotechnologie etwas anderes als Television ist – wie Ryan es auf den Slogan »VT is not TV« bringt – soll jedem unmittelbar in Augen und Ohren springen. (Ryan, 1970, S. 20)

Der Kreativität sind dabei zwar kaum institutionelle, dafür aber um so engere technische Grenzen gesetzt. So verfügen die Schwarz-Weiß-Bilder der ersten Systeme über eine selbst im Vergleich zum damaligen Fernsehen bescheidene Auflösung, was die neuen Videoproduzenten aber nicht stört. Ganz im Gegenteil: Sie übersetzen die offensichtliche Limitiertheit der Portapak in eine Formensprache, die sich wenig um technische Perfektion und journalistische Distanz schert, sondern sich einmischen will und ihre ästhetischen Vorbilder im *New*

<sup>95</sup> Die diskursökonomische Wechselwirkung von technologischer Reproduzierbarkeit und Kapitalakkumulation ist in Abschnitt 6.2 bereits im Zusammenhang mit dem Urheberrecht angesprochen worden: »Technische Reproduktion bedeutet breite Verteilung und Zugänglichkeit der Produkte; aber eben auch, dass die Mediensphäre in ein regelhaftes Bündnis mit Technologie und Kapital sich hineinmanövriert.« (Winkler, 2004, S. 35)

*Journalism* und *Cinema Verité* findet. (vgl. Spielmann, 2005, S. 138, Boyle, 1985, S. 229) Von den Gonzo-Reportagen Hunter S. Thompsons und Tom Wolfes übernehmen die Videopioniere den Mut zum Konventionsbruch und die Sensibilität für die fiktionale Durchdringung der Wirklichkeit; vom zeitgenössischen Dokumentarfilm die mobile Spontaneität und visuelle Reflexivität einer sich nicht versteckenden Handkamera. Hierzu zählt auch der extensive und weitgehend exklusive Gebrauch von Synchrontonaufnahmen, um etwa unachtsame Äußerungen jenseits des medialen und politischen Protokolls festzuhalten.<sup>96</sup> Vor allem die Frühzeit, in der weder die im Verhältnis zu Fernsehkameras geradezu mickrigen Portapak noch ihre wenig professionell wirkenden Operateure ernst genommen werden, haben letztere genutzt, um Ereignisse wie Parteitage bar der üblichen Inszenierungsmuster zu dokumentieren.<sup>97</sup>

All dies verschmilzt im *Video Verité* zu einem radikal subjektiven Stil, der zugleich durch die begrenzten Möglichkeiten des technischen Equipments objektiv diktiert bleibt. Denn die Portapaks erlauben Endkonsumenten zwar erstmalig, Aufnahme und Wiedergabe zeitlich zu trennen. Allerdings lassen sich ihre Schwarz-Weiß-Bilder zu der Zeit, in der Ryan, Shamberg und viele andere ihre ersten Video-Pamphlete schreiben oder aufnehmen, nicht schneiden und bis 1971 noch nicht einmal spulen, was zu unzähligen oder – wie der Videokünstler Woody Vasulka rückblickend beklagt – notorischen Langleistungen ohne jede Nachbearbeitung führt. (Spielmann, 2005, S. 126f.) Im Stile von Überwachungsvideos nimmt man schlicht so lange auf, wie es die Magnetbänder hergeben, und filmt ohne ausgefeiltes Skript alles, was in diesen 30 Minuten vor das Objektiv kommt.<sup>98</sup>

Dieser ostentative Verzicht auf Dramaturgie und die vorgebliche Intentionslosigkeit untermauern den Anspruch, die massenmedial narzotisierten Sinne erneut zu schärfen und mit einem alternativen Entwurf medialer Wirklichkeit zu konfrontieren.

»Real-time video became a conscious style praised for being honest in presenting an unreconstructed reality and opposed to conventional television ›reality,‹ with its quick, highly edited scenes and narration – whether stand-up or voice-over – by a typically white, male figure of authority.

96 Zur zentralen Bedeutung des Zusammenspiels von mobiler Kamera und Synchronon für den teilnehmenden Realismus von Direct Cinema, Cinema Verité und ethnographischem Dokumentarfilm: vgl. Beyerle, 1997, S. 36f., 80ff., Hohenberger, 1988, S. 38f., vgl. 11.2.

97 (vgl. Boyle, 1985, S. 230, Boyle, 1997, S. 64) Die Paradebeispiele schlechthin hierfür sind *THE WORLD'S LARGEST TV STUDIO* und *FOUR MORE YEARS*. Die beiden von TVTV produzierten Videos nehmen die US-Präsidentschaftskampagne 1972 aus einer Vielzahl von Perspektiven in den Blick, die vor allem auf das von den TV-Kameras vernachlässigte Geschehen gerichtet sind.

98 Die Mimesis an die Ästhetik der Videoüberwachung verdankt sich vereinzelt sogar der gleichen Technik, da sie z.B. Aufnahmen unter ungünstigen Lichtverhältnissen erlaubt. (vgl. ebd., S. 38)

[...] What these early works may have lacked in technical polish or visual sophistication they frequently made up for in sheer energy and raw immediacy of content matter.« (Boyle, 1985, S. 229)

Es geht nicht um Form, sondern um Inhalt. Und es geht nicht um das Produkt, sondern um den Prozess.

»Video's unique ability to capitalize on the moment with instant playback and real-time monitoring of events suited the era's emphasis on ›process, not product.« The absence of electronic editing equipment – which discouraged shaping a tape into a finely finished ›product‹ – further encouraged the development of a ›process‹ video aesthetic.«<sup>99</sup>

Der hier berührte Zusammenhang von (technischer) Innovation, Formlosigkeit beziehungsweise Konventionsbruch sowie dokumentarischer Authentizität prägt auch die Ästhetik der Web Video-Ereignisse und wird zu einem späteren Zeitpunkt systematisch entfaltet. (vgl. 11.2) An dieser Stelle kann aber vorweggenommen werden, dass dieser Zusammenhang niemals statisch zu denken ist und folgerichtig über ein eingebautes Verfallsdatum verfügt, dem sich auch die Videoästhetik nicht entziehen kann.

Widerstand und  
Vereinnahmung

Boyle schildert diese inhärente Verschleißerscheinung innovativer Formendynamik am Beispiel von TVTV, deren Videos als Meilensteine des Video-Dokumentarismus gelten und schon früh das Interesse der Fernsehanstalten wecken. Das von Shamberg initiierte Kollektiv produziert mit *THE WORLD'S LARGEST TV STUDIO* und *FOUR MORE YEARS* nicht nur zwei der ersten Videos für das Kabelfernsehen. Sie sind mit *LORD OF THE UNIVERSE* auch für die erste Videodokumentation verantwortlich, die landesweit im öffentlichen Fernsehen ausgestrahlt wird und am Anfang regelmäßiger Kooperationen von TVTV und TV steht.

Je mehr TV-Produzenten und Zuschauer sich aber mit der unkonventionellen Video-Ästhetik anfreunden, desto konventioneller wird sie – und desto schwerer kann sie als experimentelle Alternative zum Fernsehen erhalten. In dem Maße, in dem TVTV Erfolge im Mainstream feiert und sich finanzstarke Fernsehmacher und meinungsbildende Videoaktivisten einander annähern, drohen diese sich von den eigenen Wurzeln zu entfernen. Shamberg, der einst hatte verlautbaren lassen, dass eine Reform des Rundfunks ebenso unmöglich sei wie die Heilung eines Dinosauriers, (vgl. Shamberg, 1971, S. 32) hat der Versuchung, sich als Tierarzt zu versuchen, schließlich ebenso wenig widerstehen können, wie einige seiner Mitstreiter. *LORD OF THE UNIVERSE* bildet einen Höhepunkt, zugleich aber auch den Anfang vom Ende von Guerilla Television als medienpolitischer Avantgarde.

<sup>99</sup> (Boyle, 1997, S. 37) Die prozessuale Videoästhetik passt somit bestens zum ästhetischen Zeitgeist, wie er sich auch in den offenen Kunstwerken von *Process*, *Earth*, *Conceptual* und *Performance Art* äußert. (vgl. Boyle, 1992, S. 9)

»With the broadcast of *Lord of the Universe* some of the best minds in guerrilla television unwittingly abandoned their utopian dream of creating an alternative to network television.« (Boyle, 1985, S. 231)

Vor diesem Hintergrund kann es nicht verwundern, dass der große Einsatz der Videoaktivisten nicht belohnt und ihre nicht minder großen Hoffnungen nicht unmittelbar erfüllt worden sind. Gerade weil sie im festen Glauben an McLuhan ihre politischen Ziele vorrangig auf ästhetische Weise verfolgen, können sie vom ursprünglich abgelehnten Mainstream vereinnahmt werden, ohne strukturelle Veränderung bewirkt zu haben. So räumt auch DeeDee Halleck, Gründungsmitglied von PAPER TIGER TELEVISION, selbstkritisch ein, die Schockwirkung der Videoästhetik zunächst überschätzt – oder wie man auch sagen könnte: ihre zwangsläufigen Abnutzungserscheinungen ignoriert zu haben.

»From my vantage point as a participant/observer, there was an assumption by us ›video freaks‹ that authentic radical video would alter the vision of the viewing public, in the way that many of our own heads were changed by our home-grown stashes or dried mushrooms. [...] It is a sign of our naivete, our faith in the power of McLuhanesque aphorisms and perhaps our impatience with boring meetings that most did not spend much time thinking about concrete strategies for changing the world – even that part of the world that most concerned us: media policies.«<sup>100</sup>

Die von Ryan und Boyle nachvollzogene Ernüchterung kann somit exemplarisch für die Fallstricke und Schwierigkeiten non-konformistischen Mediengebrauchs stehen. Zugleich mag sie im Verbund mit sinkenden Fördermitteln zwar zur Auflösung vieler Kollektive geführt haben, nicht aber zwangsläufig dazu, dass das von ihnen propagierte Gedankengut und praktische Know-How einfach verschwinden. Gerade Halleck nimmt in der Folge eine vermittelnde Rolle zwischen unterschiedlichen Generationen und Zugängen innerhalb der Videobewegung ein. Von deren grundsätzlichen Scheitern zu sprechen, ist also womöglich ein Abgesang vor der Zeit – zumal die technische Weiterentwicklung die Videobewegung auf einer breiten gesellschaftlichen Ebene revitalisiert.

Die Sony *Betacam* zeichnet nicht nur in deutlich besserer Qualität auf. Sie vereint 1982 auch erstmalig Kamera und Rekorder in einem Gerät, was die Bewegungsfreiheit und Flexibilität der Filmenden noch einmal erhöht. Sie dient als Prototyp für eine neue Generation der *Camcorder*, die schnell zum professionellen Standard werden und

*Camcorder  
Revolution*

<sup>100</sup> (Halleck, 1998) Der hier formulierte Authentizitätsanspruch aktivistischer Medienpraxis bzw. seine Enttäuschung werden in Abschnitt 11.2 durch Überlegungen zur Authentizität medialer Formen medienmorphologisch kontextualisiert.

in der Folge auch die Konsumentenmärkte überschwemmen. Video wird vom Nischenprodukt professioneller und aktivistischer *Early Adopter* zunehmend zum Alltagsmedium der (westlichen und japanischen) Mittelschicht. Die wachsende Zahl der Videoamateure sorgt dafür, dass sehr viel mehr und in der Folge auch wahlloser aufgezeichnet wird als zuvor. Das videoaktivistische Prinzip, die Kamera einfach laufen zu lassen, wird gesellschaftliche Alltagspraxis.

Dass es der Mehrzahl der neuen Videoamateure im Gegensatz zu den Aktivisten der ersten Stunde nicht vorrangig darum geht, eine Gegenöffentlichkeit zu schaffen, sondern in erster Linie darum, private Erlebnisse zu dokumentieren, spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Denn die zunehmende Durchdringung des Alltags durch Video hat zur Folge, dass prinzipiell jeder mehr oder wenig freiwillig zum Videoaktivisten werden kann – vorausgesetzt seine Aufnahmen wecken das öffentliche Medieninteresse, das sich in gesonderten TV-Formaten für Amateur-Aufnahmen wie *YOU'VE BEEN FRAMED* oder *WITNESS VIDEO*, aber auch der wachsenden Bereitschaft der Nachrichtenredaktionen zeigt, Videoaufnahmen als Beleg für die Authentizität der Darstellung einzubeziehen.

Rodney King

Das wohl bekannteste Beispiel hierfür ist ein Augenzeugenvideo aus dem Jahr 1991, das zeigt, wie Beamte des *Los Angeles Police Department* den Afroamerikaner Rodney King öffentlich misshandeln. Die spontane Aufnahme ist von vielen TV-Nachrichten ausgestrahlt worden und hat zu einer öffentlichen Skandalisierung rassistisch motivierter Polizeigewalt geführt. Sie hängt zudem mittelbar mit den mehrtägigen, gewaltsamen Ausschreitungen in Los Angeles zusammen, die der Freispruch der Polizisten ein Jahr später provoziert. Denn auch wenn sich während der Gerichtsverhandlung Anklage wie Verteidigung auf das Video berufen haben, ist es letztlich als Beweis für die Unschuld der angeklagten Beamten gewertet worden.<sup>101</sup>

Es mag ein Zufall sein, dass die Veröffentlichung ähnlicher Augenzeugenvideos 2015 zu vergleichbaren Unruhen in mehreren US-Städten und zur Formierung der *Black Lives Matter*-Bewegung geführt hat. Das Beispiel Rodney King zeigt aber in jedem Fall, dass Zeugenschaft und Authentizität wichtige Themen sind, lange bevor Videos im World Wide Web vernetzt werden.<sup>102</sup> Zu fragen ist, welchen Umständen sich die erneute politische Aktualität der videographischen Zeugenschaft verdankt und wodurch sich die gegenwärtige Konstellation gegebenenfalls von der der 1990er Jahre unterscheidet.

<sup>101</sup> Die Verteidigung hat tonlose Standbilder aus dem Video isoliert, um King der überwiegend weißen Jury nicht als Opfer, sondern als potentiellen Täter gewaltsamer Handlungen präsentieren zu können. Judith Butler deutet dies als visuelle Iteration rassistischer Paranoia, die jeden schwarzen Körper zu einem gefährlichen macht und die Interpretation der dekontextualisierten *Stills* bestimmt. (Butler, 1993, S. 20f.) Zur Rolle der Videos im Spannungsfeld zwischen Beweis und Zeugenschaft: vgl. Derrida u. a., 2006, S. 108ff., vgl. 11.1.

<sup>102</sup> Fiskes in Abschnitt 11.2 ausführlich diskutiertes Konzept des *Videolow* behandelt diesen Komplex als politisches Phänomen.

Der Vermutung, dass dies mit neuen Zugängen zur Distribution der Videos zusammenhängt, soll später nachgegangen werden. (vgl. 7.3) Der Verdacht liegt insofern nahe, als die *Camcorder Revolution* zwar noch mehr Menschen in die Lage versetzt, derartige Augenzeugenvideos zu produzieren, Videoaktivisten aber nach wie vor darüber klagen, von der Distribution ausgeschlossen zu sein. (vgl. Sorensen, 1992, S. 33, Halleck, 1998)

Der gemeinsame Hintergrund der beiden Episoden kann aber schon jetzt bestimmt werden: Es ist der Glaube an die lückenlose Erfassung und Vervielfältigung der Welt in Bild und Ton, die in dem Aufruf gipfelt, die Herrschenden von unten zu überwachen und ihnen so das Monopol öffentlicher Videoüberwachung zu nehmen.

Hierfür steht zu diesem Zeitpunkt vor allem der Videokünstler Paul Garrin, der 1988 die New Yorker *Tompkins Square Riots* dokumentiert und später auch an der Ausweitung von Video- zu taktischem Netzaktivismus beteiligt ist. (vgl. Apprich, 2015, S. 55ff., vgl. 7.2) Er thematisiert die audiovisuelle Gegenüberwachung in Manifesten und in Werken wie *MAN WITH A VIDEO CAMERA (FUCK VERTOV)*, *REVERSE BIG BROTHER* oder *HOME(VIDEO) IS WHERE THE REVOLUTION*. (vgl. Garrin, 1992, S. 33, Koch, 1992, S. 29, Kluitenberg, 2011a, S. 36f.) Ende der 1990er Jahre gibt Steve Mann, ein kanadischer Wegbereiter heutiger *Wearable Computer*-Technologie, dieser Praxis mit dem Neologismus *Sousveillance* einen sprechenden Namen und überführt sie in ein interventionistisches Konzept. (vgl. Mann u. a., 2003, S. 332ff.) Ausgestattet mit selbst entwickelten, versteckten Miniaturkameras sucht Mann Orte öffentlicher Videoüberwachung auf und konfrontiert die Verantwortlichen damit, selbst unwissentlich gefilmt zu werden.

*Sousveillance*

Beide Ansätze leben von der Hoffnung auf eine Aufhebung eines asymmetrischen Blickverhältnisses, das es den Überwachenden erlaubt, sich ihrerseits der Überwachung zu entziehen.<sup>103</sup> Diese Hoffnung

<sup>103</sup> Diese Unwucht im Verhältnis von Sehen und Gesehenwerden prägt (staatliche) Überwachungsmaßnahmen spätestens seit Jeremy Benthams Entwürfen für die panoptische Gefängnisarchitektur, die in Folge einer viel rezipierten Interpretation Michel Foucaults als Prototyp der modernen Disziplinargesellschaft aufgefasst werden. (vgl. Foucault, 1994 [1975], S. 256ff.) Es ist fraglich, ob die hier skizzierten Maßnahmen zur Umkehrung des kontrollierenden Blicks dieses Dispositiv tatsächlich aufbrechen oder den eigentlich kritisierten Status Quo eher zementieren. Letzteres legt Dietmar Kammerer nahe, der am Beispiel Manns zeigt, wie dessen technische Lösungsansätze die Kontrollmöglichkeiten der Videoüberwachung immer zugleich verfeinern. (vgl. Kammerer, 2008, S. 343) In diesem Sinn arbeiten sie einer folgenreichen Modifikation des Panoptikums zu, die für Zygmunt Baumann auf eine »Überwachung ohne Überwacher« hinausläuft, wie sie vom Eigenverantwortung, Spontaneität und Flexibilität fordernden Personalmanagement der Erlebnisökonomie eingeklagt und durch den täglichen Umgang mit Social Media habitualisiert werde. (Bauman u. a., 2013, S. 91) Angesichts dessen könnte Ai WeiWeis Strategie der Überaffirmation eine zeitgemäßere Form der *Sousveillance* darstellen. Über die Internetseite *weiweicam.com* hat der chinesische Kunstaktivist 2012 ununterbrochen und live Webcam-Aufnahmen aus seiner Pekinger Studiowohnung ausgestrahlt, um seine Ohnmacht angesichts der Überwachung seiner Person öffentlichkeitswirksam zum Ausdruck zu bringen. Nur 46 Stunden nach dem Launch der Seite reagiert die chinesische

hebt die *Camcorder Revolution* zugleich von der Zeit der Portapak-Pioniere ab. Sie selbst ist dabei nicht einmal neu, wohl aber der Umstand, allein aufgrund der schiereren Menge an Kameras und aufgezeichnetem Magnetband auf ihre Erfüllung zu pochen. Um eine Wendung Benjamins aufzugreifen, markiert die massenweise Durchsetzung des Camcorder den Moment, in dem Quantität in Qualität umschlägt. (vgl. Benjamin, 1963 [1936], S. 39) Doch falls sich eines der Hauptanliegen der Videopioniere tatsächlich allein durch die (vermeintliche) Allgegenwärtigkeit der Kameras verwirklicht haben sollte, stellt sich die Frage, wie diese darauf reagieren.

Während Video verbreiteter ist denn je, verzichten die verbliebenen oder hinzugestoßenen Aktivist\*innen auf grundsätzliche und flächendeckende Reformvorhaben der massenmedialen Strukturen im Geiste von Guerrilla TV und orientieren sich stattdessen eher am vergleichsweise bescheidenen Konzept von Community Video.

»When this newer generation took up the camcorder as an activist tool in the '80s, the hard lessons learned by the portapak generation were built upon: Don't succumb to the traps posed by broadcast and cable television, keep your focus clear on your social change goals, and produce work for targeted audiences using alternative means of distribution.« (Boyle, 1992, S. 238)

Das heißt auch die genuin medienkritischen Ziele der 1970er Jahre sind nicht länger Selbstzweck, sondern werden in den Dienst nicht unmittelbar medienpolitischer Anliegen, wie zum Beispiel die Aufklärung über die (para-)militärischen Konflikte in Zentralamerika oder AIDS, gestellt. Gruppen wie PAPER TIGER TELEVISION oder das daraus hervorgegangene Kollektiv DEEP DISH TELEVISION suchen daher auch nicht länger um jeden Preis die Auseinandersetzung mit dem Fernsehen und zeigen sich weniger empfänglich für medientheoretische Spekulationen vom Schlage McLuhans. Zugespielt könnte man sagen: Guerrilla TV ist tot, der Videoaktivismus hat überlebt. Er hat dabei allerdings seinen medientheoretischen Enthusiasmus verloren, der lange eine seiner maßgeblichen Antriebskräfte gewesen ist. Offenbar haben sowohl Video als auch das Fernsehen zu diesem Zeitpunkt ihr theoretisches Provokationspotential weitgehend eingebüßt. Sie taugen zumindest nicht länger als Projektionsflächen medientheoretischer Utopien.

Gerade aus diesem Grund jedoch könnte das Schicksal der Video Guerilleros Lehren bereithalten für den Umgang mit neuen Medien und ihren nicht ganz so neuen politischen Verlockungen.

---

Regierung auf diese provokative Mimikry an den Überwachungsapparat und unterbindet die Ausstrahlung, kann aber nicht verhindern, dass Ai die Aufnahmen anschließend im Rahmen verschiedener Kunstausstellungen präsentiert. (vgl. Smith u. a., 2012)

»This little-known chapter in the history of American television – the story of the first TV generation’s dream of remaking television and their frustrated attempts at democratizing the medium – has implications for the future of free speech and public discourse in the United States today. Promised that the Information Superhighway will take us to a Utopia where electronic democracy will be ours, we may want to consider what happened to the last pilgrims to venture down that rocky road.« (Boyle, 1997, S. XVI)

Auch Ryan spekuliert am Ende seiner als Verfallsgeschichte angelegten Rekonstruktion des Videoaktivismus darauf, dass der *Personal Computer* einen vergleichbaren medientheoretischen Elan und Entdeckergeist wecken werde. (vgl. Ryan, 1988, S. 44)

## 7.2 VON TACTICAL MEDIA ZUR SOCIAL MEDIA-REVOLUTION

Eine vergleichbare Euphorie entfacht dann allerdings nicht der isolierte, sondern erst der vernetzte PC. Denn erst auf Basis digitaler Netzwerke scheinen Forderungen nach einer Gleichsetzung von emanzipatorischem und dezentralisiertem Mediengebrauch eine materielle Entsprechung zu finden. Vernetzung, verstanden als zugleich technisches wie soziales Ensemble, wird zum treibenden Motiv für ein wiedererstartetes Streben nach medienpolitischen Alternativen. Wie die Geschichte des Videoaktivismus zeigt, ist die technische Möglichkeitsbedingung für diese Symmetrie zwischen (medialer) Konnektivität und (sozialer) Kollektivität vor dem Internet schlicht nicht gegeben. (vgl. Thacker, 2009, S. 33, vgl. 7.4)

Denn mit Portapak oder Camcorder alleine lässt sich die Bewegung kaum jenseits urbaner Zentren koordinieren, was bis zu einem gewissen Grad durch starke lokale Verankerung und Printmedien wie RADICAL SOFTWARE kompensiert werden kann. Schwerer wiegt, dass die Mobilität und Verfügbarkeit auf Produktionsseite keine entsprechende Liberalisierung der Distribution korrespondiert und die televisuelle Übertragung trotz aller Fortschritte der Kabel- und Satellitentechnik noch immer einen entscheidenden Engpass darstellt. (vgl. Boyle, 1997, S. 197) Das bedeutet nicht, dass ohne Internet kein Medienaktivismus möglich gewesen wäre. Für einen vernetzten Aktivismus, wie er Enzensberger vorschwebt, scheinen aber die elektronischen Medien seiner Zeit noch nicht ausgereift. Nicht von ungefähr billigt er den neuen Videokollektiven, wie gesehen, ja gerade deshalb einen Vertrauensvorschuss zu, weil er in ihnen die Umrisslinien einer im Entstehen begriffenen Netzwerköffentlichkeit zu erkennen glaubt.

Das Beispiel der Tactical Media-Bewegung, die Mitte der 1990er Jahre von Amsterdam aus den Medienaktivismus auf einem internationalen Niveau wiederbelebt, scheint diese Hypothese zu bestätigen.

In ihr sind neben Piratenradios und Hackern viele Video-Veteranen vertreten, die sich in der Folge als umtriebige Antreiber der Netzkritik profilieren.<sup>104</sup> So lautet 1993 der Titel der ersten NEXT FIVE MINUTES-Konferenz, die gemeinhin als Geburtsstunde des (organisierten) taktischen Medienaktivismus angesehen wird, noch TACTICAL TV. Sie ist laut ihrem Mit-Initiator David Garcia vor allem deswegen organisiert worden, um nach der Öffnung des Warschauer Paktes einen zentralen Anlaufpunkt für weltweit zerstreute Aktivisten zu bieten, die den Glauben an eine partipative und emanzipatorische Wirkung audiovisueller Medien (noch) nicht aufgegeben haben.<sup>105</sup> Karel Koch betont im N5M ZAPBOOK, das als Textgrundlage vor der ersten Konferenz erarbeitet worden ist, zudem die zentrale Bedeutung mobiler Videographie für die Formierung Taktischer Medien und schlägt damit eine direkte Brücke vom Video- zum späterem Netzaktivismus. (vgl. Koch, 1992, S. 29)

Denn drei Jahre später weitet die zweite N5M-Konferenz die Fokussierung auf Fernsehen und Video auf ein allgemeines Konzept taktischer Medien aus, das Netzkritik explizit mit einschließt. Garcia und Lovink buchstabieren es in ihrem ABC OF TACTICAL MEDIA aus:

»Tactical Media are what happens when the cheap ›do it yourself‹ media, made possible by the revolution in consumer electronics and expanded forms of distribution (from public access cable to the internet) are exploited by groups and individuals who feel aggrieved by or excluded from the wider culture. Tactical media do not just report events, as they are never impartial they always participate and it is this that more than anything separates them from mainstream media.« (Garcia u. a., 1997)

Nicht nur die, wie Garcias und Lovinks Manifest vor allem über *nettime.org* verbreiteten, politischen und ästhetischen Ziele haben mit de-

<sup>104</sup> Hierzu zählen z.B. die bereits erwähnte DeeDee Halleck oder die Videogruppen MONTEVIDEO und TIME BASED ARTS. Stellvertretend für die Verschiebung von Video-zum Netzaktivismus steht vor allem der ebenfalls schon erwähnte Paul Garrin. Nachdem er lange Zeit für und mit der Videokunst-Ikone Nam June Paik gearbeitet hat, wird er in den späten 1980er Jahren auch jenseits der Kunstszene für Dokumentationen sozialer Konflikte und Unruhen bekannt, die wichtige Referenzen für Tactical TV und die eng damit verbundene Netzkritik darstellen. (vgl. Kluitenberg, 2011b, S. 36ff.) Garrin ist aber nicht nur Vorreiter, sondern nimmt auch an Konferenzen der noch jungen Bewegung teil und nutzt ihre Mailingliste NETTIME, um über seine netzkritischen Ansichten und Arbeiten zu informieren. Garrin hat die Geschichte Taktischer Medien auch insofern mitbestimmt, als ein auf NETTIME ausgetragener Streit um sein Netzkunstprojekt NAME.SPACE 1997 dazu führt, dass die bis dato egalitäre und offene Liste moderiert wird. (vgl. Arns, 2002, S. 50) Die 1995 von Schulz und Lovink initiierte und nach wie vor aktive Liste kann als Pendant zu RADICAL SOFTWARE angesehen werden. Zur Bedeutung von Mailinglisten im Allgemeinen und NETTIME im Besonderen für die Bewegung. (vgl. Apprich, 2015, S. 53ff.)

<sup>105</sup> (vgl. Garcia, 1996, Raijmakers, 1992, S. 7) Zur Rolle des osteuropäischen, postkommunistischen Medienaktivismus in der Frühphase Taktischer Medien: vgl. Kluitenberg, 2011b, S. 8f., Apprich, 2015, S. 48f.

nen der 1970er Jahre viel gemein. Ähnlich wie in den Anfängen der Videobewegung vermischen sich hier Medien, Theorie, politischer Aktivismus und Kunst.

Bei dieser neuen Koalition handelt es sich aber nicht um eine schlichte Wiederauflage. Erstens richtet sie sich nicht länger an eine lokale oder nationale Zielgruppe, sondern hat einen prinzipiell globalen Anspruch. Und zweitens schließt sie Digitalität sowohl als Technologie als auch als Modell kritischer, kultureller Praxis ein. (vgl. *Critical Art Ensemble*, 2001, S. 7) Das bedeutet auch, dass sich zeitgemäßer ELEKTRONISCHER ZIVILER UNGEHORSAM, wie er etwa dem *Critical Art Ensemble* vorschwebt, von der Straße in die, als eigentlicher Umschlagplatz von »nomadisierenden Formen [...] einer dezentralen Macht« ausgemachten, digitalen Netze verlagert, wo er sich z.B. in der *hacktivistischen* Sabotage elektronischer Datenübertragung äußert. (*Critical Art Ensemble*, 1997, S. 37, vgl. Arns, 2002, S. 44) Auch wenn »der Einsatz dezentraler Mittel« nach wie vor als das Mittel der Wahl für die »Neuorientierung linker Politik« aufgefasst wird, unterscheidet sich die hier geäußerte Vorstellung davon, wie Macht agiert und wirkt, von zentralistisch verfassten Feindbildern früherer Tage wie zum Beispiel auch Enzensbergers Bewusstseinsindustrie. (*Critical Art Ensemble*, 1997, S. 37, vgl. Enzensberger, 1964, S. 8, vgl. 6.2)

Auch das medienaktivistische Selbstverständnis hat sich verändert. Es definiert sich als taktisch und ist Michel de Certeaus KUNST DES HANDELNS entnommen. In einer unter Aktivisten äußerst populären Passage grenzt de Certeau Taktiken von Strategien handlungsfähiger Subjekte ab, die sich von ihrer Umwelt isolieren lassen und über einen Teil dieser Umwelt als Operationsbasis verfügen.

*Taktik/Strategie*

»Als ›Taktik‹ bezeichne ich demgegenüber ein Kalkül, das nicht mit etwas Eigenem rechnen kann und somit auch nicht mit einer Grenze, die das Andere als eine sichtbare Totalität abtrennt. Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie dringt teilweise in ihn ein, ohne ihn vollständig erfassen zu können und ohne ihn auf Distanz halten zu können. Sie verfügt über keine Basis, wo sie ihre Gewinne kapitalisieren, ihre Expansionen vorbereiten und sich Unabhängigkeit gegenüber den Umständen bewahren kann. Das ›Eigene‹ ist ein Sieg des Ortes über die Zeit. Gerade weil sie keinen Ort hat, bleibt die Taktik von der Zeit abhängig; sie ist immer darauf aus, ihren Vorteil ›im Fluge zu erfassen‹. Was sie gewinnt, bewahrt sie nicht. Sie muß andauernd mit den Ereignissen spielen, um ›günstige Gelegenheiten‹ daraus zu machen. Der Schwache muß un-  
aufhörlich aus den Kräften Nutzen ziehen, die ihm fremd sind.« (Certeau, 1988, S. 23)

Es geht de Certeau und den von ihm inspirierten Aktivisten um Akte symbolischer Aneignung und temporärer Besetzung,<sup>106</sup> wobei die Handelnden um die beschränkte Reichweite und Dauer ihrer Interventionen wissen. Diese Bescheidenheit erlaubt, Sackgassen zu meiden, in die die Gegenüberstellung von Baudrillard und Enzensberger mündet.<sup>107</sup> Die pragmatistische Umgehung dieses theoretischen Problems nutzt den vor ihm geöffneten Raum zur Irritation, Modulation und Entfaltung unverwirklichter Potentiale. Allerdings hebt die von den Medientaktikern in Anspruch genommene Theorie de Certeaus die Aporien emanzipatorischen Mediengebrauchs nicht grundsätzlich auf, sondern macht sie lediglich temporär handhabbar. Frei nach Niklas Luhmann könnte man hier von einer Entparadoxierung durch Zeit sprechen. (vgl. Luhmann, 1992, S. 79f.) Was sich schon bei der alternativen Videoguerilla abgezeichnet hat, wird hier konzeptionell eingeholt: Widerständige Medienpraktiken sind zeitkritisch zu verstehen und lassen sich nicht beliebig reproduzieren. (vgl. 7.1, 11.2)

»Our hybrid forms are always provisional. What counts are the temporary connections you are able to make.«<sup>108</sup>

Der Bezug auf de Certeau stellt also den Versuch dar, aus einer vermeintlichen Schwäche einen konzeptionellen Grundpfeiler zu machen. An sich ist das nicht neu: Denn, wie gesehen, verdankt sich schon die asymmetrische Kriegsführung der kybernetischen Videoguerilla der Anerkennung der eigenen Unterlegenheit, die sie durch Geschwindigkeit, Flexibilität und Unverhersehbarkeit der eigenen Aktionen zu kompensieren sucht. Sie zielt aber letztlich auf »totale Kontrolle« der Informationsströme und offenbart in dieser Hinsicht ein strategisches Selbstverständnis, das (zwangsläufig) unerfüllt geblieben ist. (vgl. Ryan, 1971, S. 1)

Garcia, Lovink und ihre Gleichgesinnten treten zwar in die Fußstapfen der alternativen Medienguerilla, erheben aber vordergründig keinerlei Anspruch auf eine eigene strategische Position. (vgl. Stalder,

106 Wenn man bedenkt, dass viele der frühen Verfechter Taktischer Medien maßgeblich aus der Amsterdamer Hausbesetzer-Szene stammen, wird die Attraktivität von de Certeaus Thesen zusätzlich plausibel.

107 Um zu erkennen, wohin diese Umleitungen führen, muss man berücksichtigen, dass de Certeaus Buch explizit auf die von Michel Foucault geschilderte Schließung des Überwachungsdispositivs in modernen Disziplinargesellschaften reagiert. Zwar beschreibt auch die *Kunst des Handelns* eine »Mikrophysik«, (vgl. Foucault, 1994 [1975], S. 37) nicht aber die der Macht, sondern die der »Antidisziplin«, worunter Handlungsweisen fallen, die Disziplinierungsmechanismen spielerisch ummünzen. (Certeau, 1988, S. 16) De Certeaus Pragmatismus setzt dabei voll auf Kurzfristigkeit, Wandelbarkeit und Beweglichkeit. Er ähnelt jener »universelle[n] Modulation«, die Gilles Deleuze als treibende Kraft hinter dem »forschreitende[n] und gestreute[n] Aufbau einer neuen Herrschaftsform« vermutet. (Deleuze, 1993, S. 261f.) De Certeau weist in dieser Perspektive den Weg aus der Disziplinar- hin zur Kontrollgesellschaft.

108 (Garcia u. a., 1997) Taktischer Mediengebrauch beruft sich hier auf eine ebenso mediale wie politische Ereignishaftigkeit, die in Kapitel 10 theoretisch kontextualisiert wird.

2008, S. Apprich, 2015, S. 50) Dieser Verzicht ist gleichbedeutend mit einer Absage an Enzensberger und dem Eingeständnis, Reproduktionstechnologien und Distributionsstrukturen eben nicht vollständig unter die eigene Hoheit bringen zu können, sondern sie bestenfalls punktuell mit dem Ziel einer temporären Umkehrung von Machtströmen zu nutzen. Er reagiert somit auf die oben geschilderte medienaktivistischen Dilemmata, schafft sie aber nicht aus der Welt.

Der Status des Taktischen bleibt somit notgedrungen prekär. Und darüber können auch die rhetorischen Beschwörungsformeln der Tactical Media-Manifeste nicht hinwegtäuschen. Ironischerweise zielen sie ja unter anderem darauf ab, strategische Ressourcen zu erschließen. Für McKenzie Wark macht dementsprechend vor allem die Rhetorik Taktischer Medien deren Taktik aus. (vgl. Wark, 2002, S. 10) Dieser performative Widerspruch wird von Garcia und Lovink auch klar als »paradox of ›centers‹ of tactical media« benannt. (Garcia u. a., 1997) Wenn die beiden sich darüber freuen, mit der Amsterdamer Waag Society einen festen Ort für die alle paar Jahre stattfindenden 5NM-Konferenzen gefunden zu haben, um das Fortbestehen der Bewegung mittel- bis langfristig sichern zu können, machen sie zugleich unfreiwillig darauf aufmerksam, dass selbst Taktische Medien, die keine eigenen Strukturen ausbilden wollen und sollen, Infrastrukturen benötigen. Wark würdigt vor diesen Hintergrund zwar die initiative Energie und die praktischen Errungenschaften von Tactical Media, rechnet sie aber auch mit deren Versäumnis auf, sich eine nachhaltige kommunikative Logistik angeeignet zu haben. (vgl. Wark, 2002, S. 10)

Ausgerechnet die mehr oder weniger neuen Internetfunktionen, die das Entstehen der Bewegung erst ermöglicht haben, erlauben, diese Notwendigkeit (zu) lange zu ignorieren. Zu glaubhaft scheint das Versprechen, mit *Usenet*, *World Wide Web* und *Email* alternative Distributionswege gefunden zu haben, um zentralistische Organisation und geographische Restriktionen umgehen zu können, welche die Videokollektive immer wieder an enge technische und institutionelle Grenzen stoßen lassen.<sup>109</sup> Mit ihrer Hilfe kann sich die Tactical Media-Bewegung koordinieren, ohne selbst allzu kosten- und arbeitsintensive Infrastrukturen aufbauen und unterhalten zu müssen.

Die schon von Brecht und Enzensberger ersehnte Aufhebung der Hierarchie zwischen Sender und Empfänger scheint nun (ein weiteres Mal) technisch realisiert – (vgl. Bolter, 1997, S. 180ff.) und um so dringlicher, als der Rezipientenstatus in der Zwischenzeit auch von kultur-, medien- und kommunikationstheoretischer Seite aufgewertet

*Taktische Netzwerke*

109 Ob dies auch daran liegt, dass die Apologeten Taktischer Medien ihre intellektuellen Impulse im Gegensatz zur Video Guerilla nicht aus dezidierten Medientheorien beziehen, wie Wark nahelegt, kann hier nur als mögliche Erklärung angedeutet werden. Es ist allerdings auffällig, dass sie bis heute eine bewusste Distanz zur »institutionellen Peripherie« der akademischen Medienwissenschaft gewahrt haben. (Lovink, 2011, S. 159)

worden ist.<sup>110</sup> Das heißt Rezeption wird nicht nur als aktive und kreative Leistung verstanden, sondern sie ist – sofern eingebunden ins hypertextuelle Verweisnetz – offen für sozialen Austausch und weist somit immer schon über den individuellen Rezeptionsakt hinaus. Die digitalen Netzwerke öffnen der nicht länger passiv gedachten Mediennutzung einen prinzipiell ungeschlossenen sozialen Horizont. (vgl. Stalder, 2008)

Ähnlich wie im Fall von Video, könnte man also meinen, diese neuen technischen Möglichkeiten alleine würden schon hinreichen, um Mediennutzung vom Stigma passiven Konsums zu befreien und im Sinne einer radikal partizipativen Öffentlichkeit nachhaltig neu zu erfinden – (vgl. Apprich, 2015, S. 64) zumal nicht länger nur Produktions-, sondern zugleich auch die Distributionsmittel in zuvor ungekanntem Ausmaß verfügbar werden. Und wie gesehen sind die unterschiedlichen Spielarten des Videoaktivismus vor allem davon behindert worden, dass ihnen der Zugang zur medialen Distribution weitgehend verwehrt geblieben ist. Im Internet, vor allem in Form des World Wide Web, gilt dies so nicht länger.

Es wird zu diesem frühen Zeitpunkt – auch, aber nicht ausschließlich, aufgrund seiner dezentralen, vermeintlich ortlosen Logik – als ein noch nicht besetzter Raum imaginiert, der experimentell erforscht werden will. Am deutlichsten äußert sich dieser Gedanke in der Wiederbelebung US-amerikanischer Pionier-Mythen. Sie haben zum Beispiel die Namensfindung der 1990 von John Perry Barlow und Mitch Kapor gegründeten ELECTRONIC FRONTIER FOUNDATION inspiriert, die als eine der populärsten Nichtregierungsorganisationen für Informationsfreiheit gilt. Doch auch alle jene, die sich der Verklärung des Cyberspace als digitaler Wilder Westen nicht anschließen, können sich einem Versprechen nicht vollends entziehen: Die enorme Infrastruktur digitaler Netze erscheint als Strategie ohne Strategie beziehungsweise ohne strategisches Bewusstsein – und somit wie geschaffen für eine taktische Aneignung.

Genau diese Hoffnung hat sich im Rückblick als Trugschluss erwiesen. So erklärt zeitgleich zur ersten N5M-Konferenz US-Vizepräsident Al Gore den Ausbau des *Information Superhighway* öffentlichkeitswirksam zur Chefsache der frisch gewählten Clinton-Administration. Die selbe Regierung weitet mit dem *Telecommunication Act* von 1996 die wirtschaftliche Deregulierung des Telekommunikations-

<sup>110</sup> Im Kontext Taktischer Medien ist auch hier vor allem de Certeau zu nennen, der den Listenreichtum der Verbraucher gegen ein passives Konsumverständnis ausspielt. (vgl. Certeau, 1988, S. 80f.) Neben de Certeau finden sich in der kurzen Theoriesektion des N5M ZAPBOOK mit Fiske, Williams und Eco drei weitere Autoren wieder, die ebenfalls gegen die Unmündigkeit der Rezipienten angeschrieben haben. Die kurze Auflistung weist darüber hinaus auch die hier bereits behandelten Brecht, Enzensberger, Baudrillard und McLuhan als intellektuelle Referenzen aus, (vgl. Bergeijk u. a., 1992, S. 25ff.) was als weiteres Indiz dafür angesehen werden kann, dass die Enzensberger-Baudrillard-Debatte ihre Aktualität für die theoretische Auseinandersetzung mit medialen Aktivismus so schnell nicht verliert.

marktes aus und schränkt zugleich die Redefreiheit im Internet uneindrückt vom Unabhängigkeitspathos ihrer Kritiker ein.

Die berühmteste dieser Repliken ist Barlows UNABHÄNGIGKEITS-ERKLÄRUNG DES CYBERSPACE, die innerhalb der Netzkritik äußerst kontrovers aufgenommen worden ist und etwa von Lovink und Pit Schulz als »Techno-Ideologie« kalifornischer Prägung geschmäht wird. (Schulz u. a., 1996, vgl. Apprich, 2015, S. 58) Und tatsächlich: Wenn Barlow vom Cyberspace als »natürliches Gebilde« phantasiert, (Barlow, 1996) ignoriert er schlicht den Umstand, dass es den von ihm verteidigten Internet-Anarchismus ohne staatliche und darüber hinaus vorrangig militärisch und wissenschaftlich motivierte Infrastrukturförderung nicht gegeben hätte. (vgl. Abbate, 1999, S. 145) Eine Argumentation, die staatliche Regierungen als alleinige Gegner ausmacht, ist zudem nicht auf der Höhe einer Zeit, in der zumindest in den USA und Europa die Weichen für die *Dotcom*-Blase Ende der 1990er Jahre und das oligopolische Web der Gegenwart gestellt werden. Schröter deutet sie dementsprechend weniger als Kritik am, sondern gerade als Indiz für den neoliberalen Zeitgeist der 1990er Jahre und die damit verbundene kapitalistische Indienstnahme des Internet, wie sie auch von der aus dem Umfeld der US-Republikaner stammenden MAGNA CHARTA FOR THE KNOWLEDGE AGE oder dem ebenfalls 1994 verfassten Bangemann-Report der EU-Kommission forciert werde. (vgl. Schröter, 2006, S. 346)

Auch wenn ihre Protagonisten, wie gesehen, eine kritische Distanz zu Barlows Autonomieromantik wahren, hat die in der Folge voranschreitende privatwirtschaftliche Konsolidisierung des Netzes auch Konsequenzen für die Tactical Media-Bewegung. In den folgenden Jahren werden die Anwendungen, mit denen Nutzer an der medialen Produktion und Distribution teilhaben können, immer benutzerfreundlicher und günstiger. Taktische Medienaneignung wird einfacher denn je und steht nun auch jenen offen, die zuvor durch fehlende technische Kompetenzen oder fehlende finanzielle Mittel abgehalten worden sind. Das ist aber nicht alles:

»At the same time, the commercial capture of the infrastructure is creating new bottlenecks where censorship and control of media content can and does function efficiently. Thus the autonomous production of media for grassroots campaigns has been widely established as a core concern for contemporary political movements, not least thanks to the Tactical Media pioneers of the 1990s. However, its increasing reliance on commercial infrastructure is introducing new points of failure are becoming apparent as the policing of the commercial platforms is getting more intense.« (Stalder, 2008)

*Unabhängiger  
Cyberspace?*

Kommerzielle Web-Plattformen treten hier zunehmend an die strategisch wichtige Position, die im Fall der Video Guerilla öffentliche und private Sender innehatten.

*Widersprüche  
Taktischer Medien*

Dementsprechend kommen für Stalder einige der inneren Widersprüche Taktischer Medien erst dann zum Vorschein, als sich die Mitte der 1990er Jahre noch relativ neuen und wenig ausgereiften Technologien und Anwendungsoberflächen weiter entwickeln und professionalisieren – also genau in dem Moment, in dem es für die Netztaktiker richtig hätte losgehen können: Einige Fördereinrichtung wie die oben angesprochene Waag Society verlieren mit der Zeit das Interesse an dem nicht mehr ganz so frischen Konzept Taktischer Medien. Und ähnlich wie im Fall der Video Guerilla treffen zunehmende Finanzierungsprobleme zeitgleich auf gruppenspezifische Fliehkräfte innerhalb der heterogenen Bewegung.

»What was more important, though, were the conceptual contradictions between integrating media production into all forms of grassroots political movements as part of their tool-kit, and building a particular identity around this increasingly common practice. The movement as a whole began to dissolve as increasingly people were doing tactical media without thinking about Tactical Media. In a way, Tactical Media was so successful in establishing new political practices that it could no longer serve as a distinctive approach that would define a particular community.«  
(Stalder, 2008)

Die Taktischen Medien scheinen auch insofern das Erbe der Video Guerilla anzutreten, als ihre über Opposition und Marginalität definierte Identität in dem Maße ihre bindende Kraft verliert,<sup>111</sup> indem (taktische) Appropriation medialer Inhalte an Popularität gewinnt – was um so schwerer wiegt, als die taktischen Video-, Medien- und späteren Netzkritiker im Zweifelsfall die Praxis der Theorie immer schon vorgezogen haben.<sup>112</sup>

Taktische Medien beschreiben getreu de Certeaus Buchtitel eine KUNST DES HANDELNS, nicht aber eine klar definierte Gruppe. Ganz

<sup>111</sup> Bas Raijmakers, Mitglied einer Amsterdamer *Cultural Studies*-Forschungsgruppe, die die frühen lokalen Aktivitäten theoretisch flankiert, weist in der Einleitung zum *5NM Zapbook* auf die prinzipielle Durchlässigkeit des Mainstreams für taktische Akte hin. (vgl. Raijmakers, 1992, S. 7) Taktik und Strategie stellen für ihn den oberen und unteren Pol eines sozio-medialen Kräftefeldes, dessen horizontale Achse durch Marginalität bzw. Mainstream begrenzt werde. Zwar betonen Raijmakers und seine Kollegen, dass taktische Elemente ihr subversives Potential auch und gerade im Mainstream entfalten können. Im Umkehrschluss bedeutet dies aber auch, dass der Mainstream das Taktische strategisch vereinnahmt und somit entschärfen kann.

<sup>112</sup> Lovink und Schulz bezeichnen ihre taktischen und netzkritischen Aktivitäten selbst als »Theoriepraxis«, die sich nicht nur »vom neoliberalen Hippietranszendentalismus« kalifornischer Prägung abwendet, sondern explizit auch von der postmodern inspirierten, akademischen Medientheorie. (Lovink u. a., 1997, S. 5)

im Gegenteil lassen sich selbst innerhalb schriftlicher Bekenntnisse zu dieser politischen Poetik immer wieder Vorbehalte gegen jede Form der Namensgebung und Definition ausmachen. (vgl. Critical Art Ensemble, 2001, S. 37, Kluitenberg, 2011b, S. 17ff.) Dadurch lassen sich zwar jene kollektiven Identitätskrisen vermeiden, die sich im Zuge allzu manischer Selbstdefinitionsorgien einstellen. (vgl. Wark, 2002, S. 10) Das reine Tun verspricht aber keinen Distinktionsgewinn mehr, wenn es mehr oder weniger alle tun – vor allem dann nicht, wenn damit nicht länger ein politischer Anspruch verbunden ist. Denn selbst das im Vergleich zur Video Guerilla bescheidener formulierte Selbstverständnis Taktischer Medien setzt den Willen und den Glauben daran voraus, die Kräfteverhältnisse innerhalb des medialen Feldes zu verändern. Der Charme des Konzepts bleibt also an ein politisches Bewusstsein gebunden. Wenn sich immer Rezipienten taktisch verhalten, ohne sich dessen bewusst zu sein, verfängt er nicht mehr. Wie alle (ästhetischen) Avantgarden bereiten auch die Apologeten Taktischer Medien ihre eigene Obsolenz vor.<sup>113</sup>

Ähnlich wie die taktische Kritik der Dichotomien Amateur/Profi, alternativ/Mainstream sowie privat/öffentlich sind die von Garcia und Lovink propagierte Mobilität und Hybridität längst digitaler Medienalltag und als solcher mit tatkräftiger Unterstützung einer kulturwissenschaftlichen Schule popularisiert und nobilitiert worden, die jegliche Berührungsgängste mit der warenförmigen Verwertbarkeit medialer Inhalte abgelegt hat. Die mediale Utopie wird hier nicht länger als taktischer Widerstand aktualisiert, sondern als Verhandlungsmasse eines ästhetischen Freihandelsabkommens eingepreist, das Henry Jenkins auf den Namen *Convergence Culture* oder *Participatory Culture* getauft hat.

*Participatory  
Culture*

»Convergence, as we can see, is both a top-down corporate-driven process and a bottom-up consumer-driven process. Corporate convergence coexists with grassroots convergence. Media companies are learning how to accelerate the flow of media content across delivery channels to expand revenue opportunities, broaden markets, and reinforce viewer commitments. Consumers are learning how to use these different media technologies to bring the flow of media more fully under their control and to interact with other consumers. The promises of this new media environment raise expectations of a free flow of ideas and content.« (Jenkins, 2006a, S. 18)

Die Voraussetzung für diese Verabsolutierung (trans-)medialer Distribution ist die medientheoretisch kontraintuitive Annahme, dass In-

<sup>113</sup> Avantgarden halten, wie Böhringer festgestellt hat, der Entdeckung durch das Publikum in der Regel nicht stand. (vgl. Böhringer, 1990, S. 21) Zum Avantgardestatus von Tactical Media: vgl. Kluitenberg, 2011b, S. 21f.

halte ihre Verbreitungsmedien unter digitalen Bedingungen unverändert wechseln. Sie wird bei allen sonstigen Differenzen auch von Garcia und Lovink propagiert:

»This requires the confidence that the content can survive intact as it travels from interface to interface.« (Garcia u. a., 1997)

Taktische Medien und Convergence Culture liegen konzeptionell also zumindest in dieser Hinsicht weniger weit auseinander als man aufgrund der unterschiedlichen politischen Stoßrichtungen zunächst vermuten könnte. (vgl. Kluitenberg, 2011b, S. 40) Hier soll es aber nicht darum gehen, weitere konzeptionelle Parallelen oder Differenzen freizulegen, sondern darum, zu zeigen, dass eine Medienpraxis nicht zwangsläufig exklusiv widerständig ist, nur weil sie eine vortreffliche Projektionsfläche für Hoffnungen auf medienpolitische Devianz anbietet. Der Vergleich muss nicht weiter ausgeweitet werden, um zu erkennen: Taktischer Medieneinsatz ist – ganz unababhängig davon, ob er sich selbst so definiert oder nicht – eine überaus erfolgreiche *Strategie* geworden, um sich auf den digitalen Medienmärkten zu behaupten.

Kommunikativer  
Kapitalismus

Und nicht nur dort: Denn wenn man zum Beispiel *post-operaistischen* Thesen zum Postfordismus Glauben schenkt, sind kommunikative Kompetenzen längst als Produktionsmittel »unter den kapitalistischen Produktionsprozess subsumiert worden«. <sup>114</sup> Was bei Jenkins als Konvergenzkultur firmiert, wird hier als kulturindustrielles Labor betrachtet, das kommunikative Verfahren einführt und einübt, um sie als basale Produktionsmittel in die übrigen gesellschaftlichen Produktionssektoren zu exportieren, wo sie zunehmend unverzichtbar werden.

So weit stimmt diese Sichtweise durchaus mit der Enzensbergers überein. (vgl. Enzensberger, 1974, S. 91) Sie beschreibt allerdings die

<sup>114</sup> (Virno, 2008, S. 85) *Operaismo* bezeichnet eine neo-marxistische Strömung, die in den 1960er Jahren auf den massiven Industrialisierungsschub und die damit einhergehenden gesellschaftlichen Umbrüche in Italien reagiert. Er lehnt Lohnarbeit grundsätzlich ab und begibt sich damit in bewusste Opposition zu den etablierten sozialistischen und kommunistischen Parteien sowie den Gewerkschaften. Stattdessen agieren Operaisten wie Romano Alquati, Antonio Negri oder Raniero Panzieri im Verlauf der 1970er Jahre als theoretische Impulsgeber der militanten *Autonomia*-Bewegung und werden nach gewaltsamen Auseinandersetzungen 1977 zu großen Teilen wegen Terrorverdachts inhaftiert oder zur Flucht ins französische Exil getrieben. Unter französisch-poststrukturalistischem Einfluss und angesichts der Transformationen der industriellen Produktion gibt der Operaismus den engen Fokus auf den Massenarbeiter auf. Statt seiner wird nun der *gesellschaftliche Arbeiter* als treibende Kraft des Klassenkampfes in Position gebracht. (vgl. Wright, 2002, S. 165ff.) Dieses Konzept Negris kann stellvertretend für die post-operaistische Hinwendung zum Zusammenhang von immaterieller Arbeit und biopolitischer Macht angesehen werden, wie sie neben Negri auch Maurizio Lazzarato oder Paolo Virno vollziehen. Negris zusammen mit Michael Hardt verfasste Trilogie *Empire*, *Multitude* und *Commonwealth* gilt zudem als maßgeblich Inspirationsquelle der radikalen Globalisierungskritik der frühen 2000er Jahre.

Kehrseite des von Enzensberger in Aussicht gestellten emanzipatorischen Prozesses: Widersprüche zwischen medialen Produktivkräften und -verhältnissen werden demnach nicht politisch entfesselt, sondern sind von einer »Industrie der Kommunikationsmittel« in den Dienst des Kapitals gestellt worden.<sup>115</sup> In dieser Sichtweise würde auch mediale Partizipation als Schwungrad der Wertsteigerung dienen und ihre enge Bindung an die politische Emanzipation verlieren – was nicht bedeutet, dass die von Enzensberger in Aussicht gestellte Abfolge von Partizipation und Emanzipation nicht nach wie vor als willkommene, aber letztlich trügerische Motivationshilfe fungieren kann. So beschreibt etwa Tim O'Reillys Begründungsschrift *What Is Web 2.0* das selbe als »architecture of participation«. (O'Reilly, 2005) Wenn hier von medialer Teilhabe die Rede ist, geschieht das aber nicht in Enzensbergers emanzipatorischen noch in de Certeaus subversiven Sinn, sondern mit dem Ziel neue »Geschäftsmodelle für die nächste Softwaregeneration« zu entwickeln. (ebd.)

Im Zuge dieser Entgrenzung des kommunikativen Kapitalismus nehmen digitale Medien aber nicht nur deswegen eine kritische Position ein, weil sie die mediale Verfügungs- und Reproduktionshoheit neu verteilen und dezentral streuen. Sie stellen auch deswegen eine weitere Eskalationsstufe dar, weil sie kommunikative Akte zugleich mit eindeutig adressierbaren Transaktionsdaten verknüpfen und somit ermöglichen, auch vermeintliche *Soft Skills* des sozialen Miteinanders zu quantifizieren und zu verwerten. Das Geschäftsmodell von YouTube beruht zum Beispiel darauf, dass die Fähigkeit eigene Videos zu produzieren, anzusehen und zu verbreiten mit dem Verlust über die Hoheit der eigenen Daten erkaufte wird. Andrejevic hat die Privatisierung dieser Transaktionsdaten, wie in Abschnitt 3.1 bereits erwähnt, als digitale Variante von Marx' *Ursprünglicher Akkumulation* beschrieben, die eine Ungleichheit der Wertschöpfungs- wie Kontrollmöglichkeiten stifte und die Grundlage für die Produktivität innerhalb des kommunikativen Kapitalismus bilde. (vgl. Andrejevic, 2009, S. 420, Andrejevic, 2011, S. 36ff.) Zum gleichen Schluss kommt auch Matteo Pasquinellis »bio-ökonomische Analyse« des *Page-Rank*-Algorithmus, mit dem Google die Indizierung des World Wide

115 (Virno, 2008, S. 82) Virno geht sogar so weit, mit der Sprache nicht nur das Wissen, sondern zugleich auch die Politik selbst »zur Produktivkraft, zur Arbeit, zum »Werkzeugkasten« zu degradieren. (ebd., S. 84) Statt politischer Mobilisierung herrscht hier die »Politisierung der Arbeit (also die Subsumtion dessen, was früher zur Politik gehörte, unter die Arbeit)«. (ebd., S. 86) Erst wenn der *General Intellect* von der Lohnarbeit gelöst werde, sei politisches Handeln im eigentlichen Sinne wieder möglich. Virnos Einlass zum *General Intellect* bezieht sich auf das so genannte *Maschinenfragment*, einen Schlüsseltext der (Post-)Operaismus, in dem Marx beschreibt, »wie das allgemeine gesellschaftliche Wissen, *knowledge*, zur unmittelbaren Produktivkraft geworden ist«. (Marx, 1983, S. 602) Virno wiederum sieht diese Entwicklung gegenwärtig vollendet, wenn auch nicht im Sinne von Marx: »Was im Postfordismus in die Augen springt, ist die vollständige faktische Verwirklichung der von Marx beschriebenen Tendenz, jedoch ohne emanzipatorische Konsequenzen.« (Virno, 2008, S. 141)

Web revolutioniert und die Blaupause für eine Wertschöpfung aus Metadaten geliefert hat.<sup>116</sup>

Das alles kann die Vordenker Taktischer Medien kaum überraschen, haben sie doch schließlich von Anfang an auf den prekären Status ihrer Vorhaben und die Gefahr kapitalistischer Vereinnahmung hingewiesen.

»Should tactical media become popularized, its recuperation by capital is almost inevitable.« (Critical Art Ensemble, 2001, S. 5)

Das hier formulierte Unbehagen zeugt von einer konzeptionellen Ohnmacht gegenüber der eigenen Popularität – und genauer: der Popularität der eingesetzten ästhetischen Mittel – sowie gegenüber einer Abhängigkeit von staatlichen oder privatwirtschaftlichen Infrastrukturen, die sich langfristig weder ignorieren noch schlicht taktisch umwidmen lässt.

Clemens Apprich beschreibt diese Abhängigkeit im historisch-materialistischen Vokabular Enzensbergers: Wie zu dessen Zeit stehe einer Dezentralisierung der Produktionsmittel auch gegenwärtig eine Zentralisierung der Produktionsverhältnisse gegenüber. (vgl. Apprich, 2013, S. 135f.) Da sich das kapitalistische Gesellschaftsmodell, auf dessen Überwindung Enzensberger hingeschrieben hat, in der Zwischenzeit als überaus anpassungsfähig und robust erwiesen hat, ist das auch keine große Überraschung. Nichtsdestotrotz ist die Konstellation nicht identisch mit der der 1970er Jahre.

Vernetzte  
Distribution

Video hat zwar für zuvor ungekannte Freiheiten der Rezeption gesorgt und den Zuschauern den Zugang zur audiovisuellen Produktion erschlossen, ist aber ohne signifikante Auswirkungen auf die nach wie vor stark zentralisierte Distribution geblieben. Die Engpässe haben sich von der Sphäre der Produktion auf die der Distribution verschoben. Erst das Internet ändert hieran etwas. Es vereinfacht nicht nur die Kommunikation zwischen den weltweit agierenden Aktivisten und bietet neue Möglichkeiten der verstreuten Kooperation. Das World Wide Web öffnet den neuen Produzenten auch neue Möglichkeiten netzförmiger Verbreitung, deren Nutzerfreundlichkeit im Laufe der Zeit immer weniger technische Kompetenzen voraussetzt und eine entsprechend wachsende Anzahl von Anwendern anspricht.

Diese Popularisierung geht allerdings einher mit einer Kommerzialisierung, die nicht ohne Weiteres vereinbar ist mit aktivistischen Autonomieansprüchen. Denn die neue Freiheit medialer Distribution ist

<sup>116</sup> (Pasquinelli, 2009, S. 172) Als »erste mathematische Formel, die den Aufmerksamkeitswert jedes Knoten in einem komplexen Netzwerk sowie das allgemeine Aufmerksamkeitskapital im ganzen Netzwerk kalkuliert«, (ebd., S. 174) hat *PageRank* den digitalen Datenhandeln weitgehend automatisiert und als überaus rentables Geschäftsmodell etabliert. Pasquinelli bietet an anderer Stelle auch einen Überblick über den systematischen und historischen Zusammenhang von operaistischer Kapitalismuskritik und der in Fortführung von Deleuzes Kontrollgesellschaft betitelten »society of metada«. (Pasquinelli, 2013, S. 54ff.)

nicht bedingungslos, sondern durch die AGBs der Plattformbetreiber reglementiert und in der Regel mit einem weitgehenden Verzicht auf die Datensouveränität erkaufte, der weitgehende Kontroll- und Überwachungsmaßnahmen beinhaltet. (vgl. 3.1) Und auch wenn Apprigh daher nicht ohne Grund folgert, dass der von den Taktischen Medien vernachlässigte Aufbau und Pflege autonomer Ressourcen und Infrastrukturen für den zeitgenössischen Medienaktivismus dringlicher denn je ist, führt momentan an kommerziellen Social Media-Plattformen kaum ein Weg vorbei, um Gleichgesinnte zu gewinnen und zu mobilisieren.

Dementsprechend hat die öffentliche Wahrnehmung von kommerziellen Diensten wie Twitter, Facebook oder YouTube auch eine Schlüsselrolle im Zusammenhang mit den weltweiten Revolten und Unruhen der zurückliegenden Jahre gebilligt. Und ungeachtet dessen, ob man den Marketingabteilungen der entsprechenden Unternehmen den Gefallen tun möchte, gleich von Twitter-, Facebook- oder YouTube-Revolutionen zu sprechen, haben sich die Protestierenden tatsächlich vor allem der genannten Dienste bedient, um ihren Unmut zu kommunizieren sowie um die eigenen Aktivitäten in den Straßen und Plätzen zu koordinieren und dokumentieren.

Was wie eine spontane Rückeroberung der Straße wirke, ist für Eric Kluitenberg durch den vernetzten Aktivismus taktischer Prägung vorbereitet worden.

»As important as the iconic images of the Tahrir Square occupation may have been in galvanising what at times appears an almost global movement, subsumed in a single tag #occupy«, this iconic transgression into public space would have been unthinkable without its networked pre-meditation.« (Kluitenberg, 2011b, S. 8)

Denn die Protestierenden tragen taktische Vernetzungspraktiken wieder zurück in den öffentlichen Raum, der durch einen exzessiven Einsatz mobiler Medien um zusätzliche Handlungs- und Darstellungsebenen angereichert wird. Sie verhalten sich somit, ohne das im Einzelfall wissen zu müssen, taktisch, was Kluitenberg dazu bewogen hat, Ereignisse wie dem *Arabischen Frühling*, den Märschen der spanischen *Indignados* oder den weltweit verstreuten *Occupy Camps* zum Vermächtnis Taktischer Medien zu erklären.

Das gilt nicht zuletzt für den Einsatz mobiler Videokameras, deren besondere Rolle Kluitenberg ebenfalls in der Tradition Taktischer Medien und aktivistischer Videos bewertet:

»No longer the tool of a distanced media professional capturing the event, the camera is now literally held in the hands of thousands if not millions of protesters as the action unfolds. The event is constructed by means of an excessive redundancy of its own mediation. This massive

presence of the camera enables a radical multiplication of singular perspectives – captured, mediated, remediated, stored, archived, embedded and mashed-up – to be distributed in near realtime in a virtually endlessly diversified and differentiated networked media landscape.

What had been predicted for so many years, not least within the confines of Tactical Media, has now come to pass. The effect of this radical multiplication of electronically mediated singular viewpoints remains as yet unknown. Its fallout, social, politically, is still to be observed, understood, analysed or digested.« (Kluitenberg, 2011b, S. 7)

Genau das soll später getan werden. (vgl. 11) Im Kontext von Videoaktivismus und Taktischen Medien ist allerdings auch unter Vorbehalt weiterer Analysen bemerkenswert, dass hier – wie schon bei der Einführung von Portapak und Camcorder – das Versprechen verteilter Zeugenschaft bemüht wird. Kamerabewehrte Smartphones nähren die Hoffnung auf eine Vollendung dieser Entwicklung: Zum einen können noch mehr Objektive sehr viel spontaner auf ein öffentliches Geschehen gerichtet werden. Zum anderen können die daraus resultierenden audiovisuellen Zeugnisse über die entsprechenden Dienste und Plattformen verbreitet, aggregiert und archiviert werden. Die Verknüpfung von audiovisuellen und Kontextdaten führt zu einer nachhaltigen Verschiebung im Verhältnis von Überwachung und Gegenüberwachung, in deren Folge potentiell jeder Überwachte zugleich zum Überwachenden werde.

»It is not simply a ›public‹ being watched by a distant observer, but people watching, recording, tagging, registering and reporting each other, with records almost instantly uploaded to global databases, creating an electronic cloud that hangs over our heads and follows us wherever we go.«<sup>117</sup>

*Slackivismus*

Der Optimismus, der aus solchen Einschätzungen spricht, wird aber nicht überall geteilt. Zweifel formulieren sich zum Beispiel unter dem Etikett *Slackivismus*, (vgl. Morozov, 2011, S. 179ff.) das sich aus dem Synonym für unproduktives Nichtstun, *Slacking*, und Aktivismus zusammensetzt und der seit den frühen Tagen der Massenmedienforschung geführten Kontroverse um mediale Narkotisierung eine neue Vokabel leiht. (vgl. Lazarsfeld u. a., 1949, S. 501ff.) Das Für und Wider des digital vernetzten Aktivismus vereint wie kein zweiter Evgey Morozov. Er hat zunächst den Aufstand in der Republik Moldau

<sup>117</sup> (Kluitenberg, 2011b, S. 12) Kluitenberg beschreibt diese Eskalation der Gegenüberwachung mit dem Neologismus *Synveillance*. Er erwähnt allerdings nicht, ob seine Wortwahl von Mathiesens Konzept des Synoptikums inspiriert ist, die einen wichtigen Bezugspunkt für Baumanns oben erwähnte Beschreibung post-panoptischer Verhältnisse darstellt. (vgl. Mathiesen, 1997, S. 218ff., Bauman u. a., 2013, S. 89ff., vgl. 7.1)

2009 in seinem Blog euphorisch als Twitter-Revolution begrüßt und einen entscheidenden Beitrag zur Popularisierung und Etablierung dieses Ausdrucks geleistet, (vgl. Morozov, 2009) um in seinen folgenden Büchern eine tiefe Skepsis hinsichtlich der digital mediatisierten Anteilnahme am politischen Widerstand zum Ausdruck zu bringen.

»Today, aspiring digital revolutionaries can stay on their sofas forever – or until their iPads’ batteries run out – and still be seen as heroes. In this world, it doesn’t really matter if the cause they are fighting for is real or not; as long as it is easy to find, join, and interpret, that’s enough. And if it impresses their friends, it’s a true gem.« (Morozov, 2011, S. 187)

Als Kampfbegriff gegen den oftmals ungetrübten Optimismus digitaler Kulturen bietet Slacktivismus ein notwendiges Gegengewicht gegen allzu große, und allzu schnell korrumpierbare, Hoffnungen in das befreiende Potential digitaler Technologie.

Allerdings unterschätzen die Stichwortgeber dieser Debatte oftmals, dass sich sowohl die Bedingungen und Optionen als auch die Ziele und Effekte des Handelns in digitalen Netzwerken dem Zugriff der handelnden Individuen und Gruppen zumindest in Teilen entziehen. (vgl. Reichert, 2008, S. 13f.) Digitale Technologien lassen sich daher nicht einfach zur Durchsetzung demokratischer Politik instrumentalisieren oder der Souveränität der Vernunft unterstellen, wie es der bekennende *Cyber-Realist* Morozov fordert. (vgl. Morozov, 2011, S. 320) Morozov bricht zwar mit Cyber-Utopismus und Internet-Zentrismus, nicht aber mit deren instrumentellem Medienverständnis, wonach sich Kommunikationsmittel als Werkzeuge zur Erreichung bestimmter Zwecke einsetzen lassen.<sup>118</sup> Morozov unterläuft ferner das Reflexionsniveau von an Foucaults Machtanalysen geschulten Einschätzungen, die Spielraum und Potentiale individuellen und kollektiven Handelns ganz grundsätzlich skeptischer beurteilen. (vgl. 4.2)

Morozovs Thesen können hier nicht im Einzelnen diskutiert werden. Sie sind allerdings ebenso populistisch wie populär, was darauf schließen lässt, dass auch die technische Materialisierung von Netzwerkstrukturen und die damit einhergehenden Partizipationsmöglichkeiten nicht zwingend auf emanzipatorische Medienverhältnisse im Sinne Enzensbergers hinauslaufen. Und diese Problemlage stellt sich nicht erst um 2010. Lange bevor es das Buzzword Slacktivismus gab, hat Alexander Rösler sie zur Zeit des ersten aktivistischen Internet-Hypes auf eine griffige Formel gebracht.

<sup>118</sup> Zur kritischen Einschränkung grundlegender Werkzeugtheorien der Medien: vgl. Wiesing, 2006, S. 149ff. Zwar ist auch Enzensberger und Baudrillard ein technologischer Reduktionismus vorgeworfen worden; (vgl. Marchart, 2006, S. 53, Apprich, 2013, S. 127) wie gezeigt werden konnte, relativieren sie ihn aber mit sozialistischer Geschichtstheorie bzw. poststrukturalistischer Semiotik.

»Bequemlichkeit war noch nie der Grund für Engagement.«  
(Roesler, 1997, S. 192)

Die technisch verwirklichten Netzwerke fallen anscheinend hinter die Erwartungen zurück, die das Netzwerk als soziales Organisationsmodell geweckt hat.<sup>119</sup> Ohnehin müssen einseitig zuversichtliche Erwartungen naiv ausfallen angesichts der von Hartmut Böhme beschriebenen »Heterarchie von Netzen«. Für Böhme verhindern deren Debeziehungsweise Multizentralität, ihre Flexibilität, Widerstandsfähigkeit, Kontingenz und Unentrinnbarkeit, dass Netzwerke »für irgendeine soziale oder politische Utopie zu vereinnahmen wären.« (Böhme, 2004, S. 33) Erst die konkrete historische Analyse könne freilegen, welche der ambivalenten Möglichkeiten zwischen Demokratie und Totalitarismus, Kommunikation und Kontrolle, Selbstentfaltung und Fremdherrschaft kulturelle Netzwerke verwirklichen.

*Digitale  
Öffentlichkeit*

In diesem Zusammenhang bedeutet das, dass digitale Netzwerke die politische Öffentlichkeit verändern, nicht zwangsläufig aber im Sinne antiker, aufklärerischer oder proletarischer Idealvorstellungen.<sup>120</sup> Auch Kluitenberg, der in den Bindestrich-Revolutionen der vergangenen Jahre, wie gesehen, das Erbe Taktischen Medienaktivismus erkennt, betont, dass Internet und Öffentlichkeit nicht identifiziert werden dürfen, zumindest so lange deren Verhältnis aus einem medientheoretischen Apriori abgeleitet werden.

»Even more so, the circulatory logic of networked exchange seems to run counter to the very nature of publicness, as it

119 Allerdings darf gegen einen Optimismus der Marke Enzensbergers nicht verschwiegen werden, dass ausgerechnet die beachtenswerte Karriere des Netzwerks als sozialwissenschaftliches Beobachtungsmodell in den 1930er Jahren mit der Überwachung innerhalb eines von Jacob Levy Moreno geleiteten Erziehungslagers für verhaltensauffällige Mädchen beginnt. Die soziometrischen Beziehungsdiagramme, mit denen Moreno Fluchtversuche zu erklären, prognostizieren und letztlich verhindern sucht, können als Vorläufer der sozialen Netzwerkanalyse oder der Akteur-Netzwerk-Theorie angesehen werden. (vgl. Gießmann, 2009, S. 271ff.)

120 Zum Verhältnis von Internet und den (klassischen) Öffentlichkeitstheorien von Arendt, Habermas, Negt und Kluge sowie Sennett: vgl. Roesler, 1997, S. 174ff. Habermas selbst hat das Verhältnis von Internet und Öffentlichkeit ambivalent bewertet: Während die vernetzte Partizipation die Autorität despotischer Regime unterlaufe, beschleunige sie in liberalen Gesellschaften den Verfall politischer Öffentlichkeit »in eine riesige Anzahl von zersplitterten, durch Spezialinteressen zusammengehaltenen Zufallsgruppen.« (Habermas, 2008, S. 162) Explizit gegen diese Einschätzung erkennt Stefan Münker wiederum in den digitalen Öffentlichkeiten eine historisch weitestmögliche Annäherung an Habermas' Idealvorstellungen personeller wie thematischer Offenheit und Gleichberechtigung, (vgl. Münker, 2009, S. 74ff., 100ff.) während Rudolf Maresch sowohl Habermas als auch die Vorstellung einer spezifisch digitalen oder vernetzten Öffentlichkeit wiederholt rigoros zurückgewiesen hat – nicht zuletzt weil sich die technische Bedingtheit öffentlicher Kommunikation und Partizipation der sozialen Sichtbarkeit grundsätzlich entziehe. (vgl. Maresch, 1997, S. 202f., Maresch, 2013, S. 54ff.) Ganz ähnlich haben auch Pias und Beyes angeregt, »Digitale Kulturen nicht länger in Kategorien der Transparenz, Öffentlichkeit und Partizipation zu denken, sondern im Zeichen einer fundamentalen Intransparenz, im Zeichen des Arkanums.« (Beyes u. a., 2014, S. 114)

precipitates the encounter of the like-minded rather than the encounter with the ›unknown other‹.

The distributed structure of the digital network could thus be seen as the very antithesis of publicness. Combined with the inherent abstraction of the digital code, it seems to defy the deep longing for public visibility and encounter that fuels the expression of dissent and the escape from the marginalisation and silence that underpin tactical media operations.« (Kluitenberg, 2011b, S. 9)

Das Begehren nach öffentlicher Teilhabe bleibe unerfüllt, so lange es lediglich Aktivitäten innerhalb der Social Networks antreibt, denn dort diene es vor allem der Datenakkumulation der Betreiber. Dies ändere sich allerdings, wenn es in Form geteilter Gemeinschaftserfahrung innerhalb einer lokalen Versammlung gelebt werde.<sup>121</sup> Erst die Verschränkung von digitalem Daten- und urbanem Begegnungsraum überschreite den selbstreferentiellen Rahmen des kommunikativen Kapitalismus hin zu einer genuin politischen Öffentlichkeit.<sup>122</sup> In dieser Darstellung erscheinen die betreffenden Ereignisse geradezu als dialektische Aufhebung, die Elemente konventionellen Protests mit Taktiken des elektronischen Ungehorsams in einer neue, hybride Einheit überführt. Auf diese Weise kann Kluitenbergs Erbfolge Taktischer Medien Video- und Netzaktivismus mit den Aufständen der vergangenen Jahre verknüpfen, ohne sich in der Sackgasse *Slacktivismus* zu verlaufen.

Die Exkurse zu Convergence Culture, Kommunikativem Kapitalismus, Slacktivismus und Social Media-Revolutionen zeigen, dass sich Taktische Medien einer doppelten Aktualität erfreuen: Auf der einen Seite – wenn man so will der Seite Baudrillard's – läuft taktischer Me-

Video- trifft  
Netzaktivismus

121 Kluitenbergs Privilegierung physischen Kontakts und Erlebens beruft sich vorrangig auf die schwer zu widerlegende Evidenz des Erlebens. Es sitzt dabei aber einem (romantischen) Unmittelbarkeitspathos auf, das schon von Baudrillard bekannt ist und sich in Peter Trawnys Gegenüberstellung von Revolution und Medium ausformuliert findet: »Die Gemeinschaft der Revolution ist eine, die sich spürt. Damit ist zugleich betont, dass diese Gemeinschaft sich als ein Körper der Körper versteht und demnach den einzelnen Körper in seiner Verbundenheit mit dem anderen Gewicht verleiht.« (Trawny, 2011, S. 62, vgl. 48f., vgl. 10.2)

122 (vgl. Kluitenberg, 2011b, S. 7) Dean, auf deren Kritik am kommunikativen Kapitalismus sich Kluitenberg hier beruft, hat inzwischen ebenfalls Schlüsse aus den so genannten Social Media-Revolutionen gezogen, die Kluitenberg noch nicht hat berücksichtigen können. Sie erkennt in ihnen die erste Welle eines neuen Klassenkampfes: »Mainstream media babble about Facebook and Twitter revolutions was right, but for the wrong reasons. It was right to draw our attention to networked media, to suggest a link between the protests and ubiquitous communication networks. But it was wrong to think that protests are occurring because people can easily coordinate with social media, that they are primarily struggles for democracy, or that they are indications of a push for freedom on the part of networked individuals. These revolts make sense as class struggle, as the political struggle of a knowledge class whose work is exploited and lives are expropriated by communicative capitalism.« (Dean, 2014, S. 1)

diengebrauch Gefahr auf eine alltägliche Praxis der Wertschöpfung im Social Web reduziert zu werden. Auf der anderen Seite – der Enzensbergers – schlummert in diesen alltäglichen Praktiken ein Mobilisierungspotential, um den vernetzten Widerstand von den Bildschirmen wieder zurück auf die Straße zu tragen.

All dies spricht dafür, dass die von Enzensberger ins Spiel gebrachten Videokollektive bereits Frühformen vernetzter Gegenöffentlichkeiten darstellen, die erst mit dem Internet ihre adäquate Distributionsstruktur finden und es in den vergangenen Jahren gleichzeitig zur Markt- und Revolutionsreife gebracht haben. Web Videos führen nicht nur Web und Video zusammen. Zugleich begegnen sich hier zwei dominante Spielarten des jüngeren Medienaktivismus und erfahren einen enormen Popularitätsschub. Über Social Media-Dienste verbreitete Videos aufständischer Massen bringen dementsprechend die hier nachvollzogene Entwicklungslinie des audiovisuellen Medienaktivismus auf den Punkt, oder besser: sie setzen sie ins Bild. YouTube und Co. könnten dementsprechend als folgerichtige Ergebnisse eines Zusammentreffens von technischer Materialisierung und politischer Vorstellungskraft angesehen werden. (vgl. 3.2)

### 7.3 ZYKLEN DES MEDIENAKTIVISMUS

Diese Beispiele verdeutlichen, dass die hier lediglich skizzierte Geschichte des Medienaktivismus nach 1970 nicht gradlinig verläuft,<sup>123</sup> sondern in Zyklen, deren Abfolge durch medientechnische Innovationen katalysiert wird. Neue Medien revitalisieren dabei alte Sehnsüchte nach einer technisch induzierten Umgestaltung der öffentlichen Sphäre. Und das Streben nach neuen Formen öffentlicher Teilhabe eint die unterschiedlichen Spielarten medialen Aktivismus unabhängig davon, ob sie sich der Videotechnologie oder des Internet bedienen.

*Reproduktion/  
Produktion/  
Distribution*

Hier zeichnen sich die Umrisse eines medienhistorischen Dreischrittes ab, der seinen Ausgang von der von Benjamin so eindrücklich beschriebenen Konstellation um 1900 nimmt. (vgl. Benjamin, 1963 [1936], S. 12ff.) Während fotografische und kinematografische Reproduktionstechnologien zu dieser Zeit das Original vervielfältigen, mobilisieren und zugleich dessen Aura entwerten, zeugt der Videoaktivismus davon, dass in der Zwischenzeit nicht nur die Bewegtbilder selbst, sondern auch die Mittel ihrer Produktion disponibel geworden sind. Die Markteinführung und spätere Weiterentwicklung tragbarer Videokameras verschafft nicht-professionellen Nutzern den Zugang zur Produktion audiovisueller Inhalte; Email, Usenet und vor

<sup>123</sup> Diese zeitgeschichtliche Konzentration bietet sich an, weil Medien als geschichtliche bzw. soziale Akteure um 1970 sowohl das theoretische als auch das politische Interesse wecken. Dies kann vor allem auf die Rezeption von McLuhans MAGISCHEN KANÄLEN auf der einen sowie auf die Aufarbeitung der (gescheiterten) Revolten von 1968 auf der anderen Seite zurückgeführt werden.

allem das World Wide Web auch zur Distributionssphäre. Spätestens mit dem Web 2.0 werden die Mittel der Verbreitung medialen Materials schließlich auch massenweise verfügbar. (vgl. 7.2) Nacheinander werden hier mit der Reproduktion, der Produktion und der Distribution unterschiedliche Stufen technischer Medialität liberalisiert und jeder dieser Liberalisierungsschritte ruft ein politisches Echo hervor.

Während Benjamin seine Hoffnung in eine am Kino geschulte politische Ästhetik setzt, (vgl. ebd., S. 44) gießen die Öffnungen des massenmedialen Systems der 1970er Jahre Wasser auf Enzensbergers Mühlen. Derartige Erwartungen in die revolutionäre Rolle medientechnischer Produktivkräfte sind aber in den hier diskutierten Fällen auch stets wieder eingeholt worden. Die Beispiele des Video- und Netzaktivismus zeigen, dass vornehmlich medial artikulierter und zudem medienreflexiver Widerstand Gefahr läuft, von genau jenen hegemonialen Positionen aus vereinnahmt zu werden, gegen die er seine Kritik richtet – beziehungsweise die er im Geiste paramilitärischer Guerilla-Taktik zu unterwandern sucht. Hier droht sich die von Baudrillard verabsolutierte Schließung des Mediensystems zum Spektakel des Simulakrums zu vollenden.

Zugleich offenbart sich hier aber auch, dass Baudrillards statische Argumentation Dynamik bestenfalls im Leerlauf des Posthistoire verarbeiten kann. Dementsprechend wird sie als Ganze zur Disposition gestellt durch Innovationen, die die Ordnung des Diskurses zumindest der Möglichkeit nach verändern, weil sie Wahrnehmungs- und Äußerungskompetenzen umverteilen. (vgl. 10.6) Das Spektakel herrscht also vorerst nur auf Abruf. Und einst enttäuschte Hoffnungen auf mediale und politische Auswege aus dem semiokapitalistischen Simulationszusammenhang lassen sich nur allzu leicht auf neue Medien übertragen, selbst wenn diese im weiteren Verlauf eine ebenso hohe Frustrationstoleranz einklagen wie ihre Vorgänger. Wenn man Medienaktivismus als Prozess versteht, dann verwandelt sich der unerbittliche Widerspruch zwischen Enzensberger und Baudrillard in eine Pendelbewegung, die zwischen den Polen Euphorie und Ernüchterung hin und her schwingt.

Hiervon zeugt auch die öffentliche Wahrnehmung politischer Social Media-Nutzung: Nachdem die weltweit verstreuten zivilen Proteste und Aufstände um 2010 einen regelrechten Hype um das befreiende Potential digitaler Netzwerke ausgelöst haben, kann spätestens seit Edward Snowdens Enthüllungen über die flächendeckende Überwachung digitaler Aktivitäten nicht länger geleugnet werden, dass dieses Pendel wieder zurück schwingt. Dass diese partizipativen Infrastrukturen zugleich Instrumente der Kontrolle von Daten und deren Urheber sind, (vgl. M. T. Schäfer, 2011, S. 22, 106f., Sprenger, 2015, S. 33ff.) ist seitdem zum Allgemeinplatz einer öffentlichen Datenschutzdebatte geworden, die allzu euphorischen Beschwörungen

*Euphorie und  
Ernüchterung*

*Digitale  
Konterrevolution*

digitaler Möglichkeiten mit zunehmender Skepsis begegnet. (vgl. Lobo, 2014, Jenkins u. a., 2013, S. 47ff., vgl. 7.2)

Die frühe Begeisterung über die neuen Möglichkeiten der medialen Teilhabe wird mehr und mehr durch die Erkenntnis getrübt, »dass die vielzitierte ›Macht der Vielen‹ von der Mitgestaltung der zentralen Elemente der Netzwerkarchitektur, der Netzwerktopologie (logische/physische Materialkultur des Netzes) und der Kommunikationsarchitektur (Software) weitestgehend ausgeschlossen ist.« (Reichert, 2013, S. 20, vgl. 3.1) Und Stalder, der bereits am Ende eines grundsätzlich optimistisch gestimmten Essays DIGITAL SOLIDARITY vor einem Umschlag von Solidarität in Überwachung und xenophobische Abschottung gewarnt hat, (vgl. Stalder, 2013, S. 58f.) stellt ein Jahr später nicht ohne Resignation fest, dass sich die »Internetrevolution [...] in ihrer gegenrevolutionären Phase« befinde. (Stalder, 2014)

#### 7.4 WIE SOZIAL IST SOCIAL MEDIA?

Die hier vorgenommenen Bewertungen der Medienentwicklung messen sich daran, ob die involvierten Medien soziale Ideale realisieren. So werden bei allen Unterschieden im Detail sowohl das Denken Enzensbergers als auch der von McLuhan und de Certeau inspirierte Aktivismus von einem gemeinsamen Anspruch angetrieben: Neue mediale Formen der Kollektivierung sollen Isolations- und Entfremdungserscheinungen entgegenwirken und politische Teilhabe verwirklichen, wo Unmündigkeit und Passivität herrschen. Eine vergleichbare Idealisierung sozialer Medialität findet sich ja selbst noch bei Baudrillard, wenn es bei ihm auch genau umgekehrt die elektronischen Medien sind, die es im Namen einer radikalen Unmittelbarkeit zu überwinden gilt. Da im Zuge dieser sozialen Neuordnungen aber zugleich neue Märkte entstehen, hält sich der hartnäckige Verdacht, dass Social Media im (historisch) engeren Sinn zwar ganz buchstäblich von den sozialen Verheißungen neuer Medien profitieren, sich deren politischen Motive aber nur dann zu eigen machen, wenn es unternehmerisch opportun erscheint. Wie viele Ideale sozialer Medien Social Media verwirklicht und in welcher Form dies geschieht, ist eine offene Frage.<sup>124</sup>

An dieser Stelle soll es dementsprechend (noch) nicht um Bewertungen gehen. Unabhängig davon aber, ob man zu Euphorie oder Ernüchterung tendiert, kann man festhalten, dass digitale Medien-

<sup>124</sup> Das Problem an dieser Frage ist, dass sie so normativ aufgeladen ist und zumindest in dieser pauschalen Formulierung auf das große Ganze abzielt. So impliziert sie zum Beispiel einen anzustrebenden Zustand maximaler Verwirklichung. Darüber aber, wie es weitergehen soll, nachdem dieses rettende Ufer sozialer Medialität erreicht ist, schweigt sie ebenso, wie darüber, wer diese Ideale wann und unter welchen Bedingungen aushandelt und ob sie gegebenenfalls veränderten Umständen angepasst werden können. Sie kann also nicht ein für alle Mal, sondern nur von Fall zu Fall beantwortet werden.

technologien offensichtlich Irritationen im Verhältnis von (medialer) Konnektivität und (sozialer) Kollektivität bedingen. Dahinter steht die Überzeugung Eugene Thackers, wonach Gruppenphänomene wie Netzwerke, Schwärme oder Multitudes erst in der Spannung zwischen Kollektivität und Konnektivität politisch relevant werden, weil zwischen diesen Polen die »Konzeption des politischen Körpers ständig neu verhandelt wird.« (Thacker, 2009, S. 29, vgl. 33, vgl. 7.2)

Kollektivität/Konnektivität

Thackers Thesen sind hier aus zwei Gründen interessant. Zum einen richten sie eine deutliche Absage an »technizistische[r] Utopien« und die damit verbundene »Idee von Politik [...], die das einfache Einloggen ins Internet schon für politischen Aktivismus hält.« (ebd., S. 34, vgl. 7.2) Technische Dezentralität sollte also nicht einfach mit politischer Dezentralität kurzgeschlossen werden, sondern auf gemeinsame Reibungsflächen befragt werden. Zum anderen greifen Thackers Aussagen in diesem Sinn voraus auf Teil iii, in dem die spannungsreiche Wechselwirkung zwischen medialen und sozialen Feldern auf eine medien- und sozialtheoretische Basis gestellt wird.

Denn im Zuge der digitalen Umordnung von Konnektivität und Kollektivität tritt insbesondere die soziale Funktion medialer Formen deutlich wie nie hervor. (vgl. Münker, 2009, S. 132f.) Video Sharing zum Beispiel ist ja nicht lediglich ästhetische, sondern immer auch soziale Praxis. Natürlich könnte man dies mit gutem Recht für frühere, wenn nicht gar alle Formen der Mediennutzung konstatieren. (vgl. 10.5) Die soziale Funktion prägt aber die Gestaltung dieser Anwendungen stärker als dies zum Beispiel für Presse, Film, Funk und Fernsehen gilt. Soziale Einheiten gruppieren sich stärker als zuvor um, über und durch mediale Artefakte.<sup>125</sup> Im Gegensatz zur Broadcast-Logik klassischer Massenmedien sind Rezipienten nicht länger nur durch kulturelle Aneignung an mediale Objekte gebunden, sondern darüber hinaus eingebunden in ihre Gestaltung und Distribution.

Form becomes Function

Interaktionsmöglichkeiten sind mittlerweile integraler, wenn nicht gar zentraler Bestandteil nahezu aller web-basierten Anwendungen und Dienste, die ihre Nutzer immer zugleich als Knoten (mehrschichtiger) sozialer Netzwerke adressieren. (vgl. Hui u. a., 2013, S. 106f.) Sie bestimmen das Design der Benutzeroberflächen, das paratextuelle Formen wie Kommentare, Schlagwort-Indizes, Nutzungsdaten oder alternative Verbreitungsschnittstellen wie Social Media-Buttons immer stärker in den Vordergrund treten lässt und deren kollaborativen Charakter betont. In diesem kollaborativen Charakter erkennt Münker gar eine *conditio sine qua non* digitaler Netzmedien, deren

<sup>125</sup> Bezeichnenderweise erkennt der an der Gestaltung des World Wide Web maßgeblich beteiligte Tim Berners-Lee darin eine soziale und eben nicht vorrangig technische Schöpfung: »The Web is more a social creation than a technical one.« (Berners-Lee u. a., 2000, S. 123, zit. n. Münker, 2009, S. 71) Und auch Facebookgründer und -CEO Mark Zuckerberg, dem ein ähnlich großer Einfluss für das Versionsupdate Web 2.0 zugebilligt werden kann, beschreibt die Aufgabe seines Unternehmens wie folgt: »We're building a Web where the default is social.« (zit. n. Dijck, 2013, S. 45)

»Erscheinungsweise *in einem wesentlichen Sinn* durch die Partizipation ihrer Nutzer (mit-)bestimmt wird.« (Münker, 2009, S. 15) Oder noch deutlicher:

»Die Angebote im Web 2.0 sind digitale Netzmedien, deren gemeinschaftlicher Gebrauch sie *als* brauchbare Medien überhaupt erst erzeugt.« (ebd., S. 71)

Und selbst die Gestaltung der durch diese Interfaces erschließbaren Inhalte ist zunehmend darauf ausgerichtet, die User zu deren Austausch zu animieren – oder noch besser: sie dazu zu bringen, die Inhalte vor der weiteren Verbreitung in intertextuellen Mash-ups zu verarbeiten, um Chancen und Reichweite der Verbreitung im Sinne viraler oder memetischer Ansteckung zu erhöhen.<sup>126</sup> Diese »hybriden Ästhetiken« können zugleich als Ausdruck eines Softwareparadigmas offener Schnittstellen angesehen werden, dessen *Application Programming Interfaces* (APIs) den quellen- und plattformübergreifenden Datenaustausch sowie die gegenseitige Einbettung unterschiedlicher Anwendungen ermöglicht und die Sphären von Distribution und Rezeption vermischt. (Voigts, 2015, S. 149, vgl. M. T. Schäfer, 2011, S. 22, 106f.) Die Funktions- und Wirkungsweise dieser »architecture of participation« kann man nicht zuletzt auf Web Videoplattformen beobachten, (O'Reilly, 2005) wie Kesslers und Schäfers Analyse von YouTube-Navigationspraktiken zeigt: »The participation [...] is implemented into the software design.« (Kessler u. a., 2009, S. 285, vgl. 3.1)

Wie oben bereits erwähnt, muss all das nicht nicht bedeuten, dass die von diesen Entwicklungen geschürten Hoffnungen in die sozialen Verheißungen neuer – und in diesem Fall: digitaler – Medien unumstritten sind und erfüllt werden. Vor jeder Abschätzung hinsichtlich der Chancen, Grenzen und Gefahren digitaler Selbstermächtigung soll zunächst schlicht festgestellt werden, dass Social Media im Allgemeinen und Web Videos im Besonderen mediale Formen und soziale Funktionen in einem historisch neuartigen Ausmaß verschränken. (vgl. 9.3, 10.5) Man könnte in Verfremdung von Walter Gropius Bauhaus-Motto sagen: Nicht *form follows function*, sondern *form becomes function*.

<sup>126</sup> Jenkins, Ford und Green formulieren diesen oft erwähnten Umstand in einer Offenheit, die ihresgleichen sucht: »Our message is simple and direct: if it doesn't spread, it's dead.« (Jenkins u. a., 2013, S. 4ff., vgl. Shifman, 2014, S. 177ff., 55ff., Marek, 2013, S. 42, 303, Simons, 2016, S. 235ff.)

### Teil III

## ZUR MORPHOLOGIE DES MEDIENEREIGNISSES

Ein Gegenstand, der mediale Form und soziale Funktion derart eng miteinander verschränkt, verlangt nach einer theoretischen Perspektive, die Medien und Soziales gleichermaßen im Blick behält. Um theoretisch angemessen auf die geschilderte medienhistorische Konstellation reagieren zu können, arbeiten die folgenden Kapitel daher Strukturhomologien zwischen medialen Formen- und sozialen Kräftefeldern heraus. Der Vergleich von Leschkes Theorie medialer Formen mit Bourdieus Praxistheorie zeigt, (vgl. 8, 9) dass *soziale Formen* schon medial gewesen sind und *mediale Formen* schon sozial, bevor diese gegenseitige Übersetzbarkeit durch die Entwicklung digitaler Technologie unübersehbar geworden ist. Auf dieser Basis können in Kapitel 10 die Grundrisse einer Theorie kritischer Medienereignisse abgeleitet werden, die soziale und ästhetische Dynamiken in einem gleichberechtigten Wechselspiel erfasst und auf diese Weise die Reflexion der (politischen) Zeugenschaft von Web Videos anleitet. (vgl. 11)



Zunächst werden aber theoretische und methodische Grundlagen erarbeitet, die für das Verständnis dieser Arbeit unter Umständen nicht zwingend erforderlich sind, ohne die sie aber nicht hätte geschrieben werden können. Der letzte Halbsatz gilt vor allem für Leschkes Theorie medialer Formen. Die folgenden Abschnitte stellen ihre Ausgangslage, Wegbereiter und Modelle vor. Während Abschnitt 8.1 sich der Gegenwart digitaler Medien und den damit verbundenen medientheoretischen Herausforderungen annimmt, folgen die anschließenden Abschnitte den Spuren, die Ernst Cassirer (vgl. 8.2), Niklas Luhmann (vgl. 8.3), Erwin Panofsky (vgl. 8.6) und Kurt Lewin (vgl. 8.7) in Leschkes Überlegungen hinterlassen haben. Auf dieser Basis fällt es leichter, Leschkes Thesen zum Zusammenhang von Medien und Formen (vgl. 8.4), zu Entstehungs-, Entwicklungs- und Migrationslogiken (vgl. 8.5) sowie dem Zusammenspiel in medienästhetischen Feldern (vgl. 8.7) nachzuvollziehen.

Die Einführung in die medienmorphologische Denkweise und Methode soll dabei den funktionalen Bezug zu den in dieser Arbeit aufgeworfenen Fragestellungen wahren, weswegen einige der mit ihr verbundenen medientheoretischen Provokationen bestenfalls Nebenschauplätze einnehmen können. Anstatt disziplinäre Grabenkämpfe auszutragen und sich womöglich darin zu verlieren, setzt sich diese Arbeit zum Ziel, die von Leschke lediglich angedeuteten Brücken zu Bourdieus Feldtheorie des Sozialen auf ihre Statik zu prüfen und einen bescheidenen Beitrag zur Verständigung von Medien- und Sozialtheorie zu leisten. (vgl. 9)

Die Bedingung der Möglichkeit hierfür stellt zugleich die größte anzunehmende medientheoretische Provokation dar: Weder das Medium noch die Medien fungieren als archimedische Punkte morphologischen Denkens. Stattdessen stellt ihnen Leschke ein Konzept von Form zur Seite, das erlaubt, die Medien nicht allein durch den fachmännischen Griff unter die Deckelhauben, (vgl. Kittler, 2011, S. 24f.) sondern im bewussten Nachvollzug der sinnlich vernehmbaren Gestaltungsrelationen zu erklären.<sup>127</sup> Diese Relativierung des medialen Apriori wiederum hängt aufs Engste zusammen mit der digitalen Umordnung des Mediensystems, die mediale Produktions-, Distributions- und Rezeptionsabläufe vermischt, mediale Formate auf-

127 Eine ähnliche Wertschätzung der Form prägt auch die – allerdings stärker semiotisch motivierte – Medientheorie Winklers, die Medien und Zeichen als unterschiedlich stark formalisierte Formen auffasst bzw. »als Ebenen einer *Vorartikulation*, die aktuelle Artikulationen allererst ermöglicht.« (Winkler, 2008b, S. 214, vgl. Winkler, 2004, S. 147ff.)

bricht und letztlich die materiell bedingte Einheit der einzelnen Medien selbst in Frage stellt.<sup>128</sup>

### 8.1 UN-/UMORDNUNG DER DISPOSITIVE

*Schwindende  
Dispositive*

Der digitale Medienumbruch bestimmt dementsprechend auch die Ausgangslage von Leschkes morphologischer Intervention. Die Möglichkeit zur umfassenden computergestützten Medienemulation stöße eine grundlegende Umformatierung des Mediensystems an, dessen Grundordnung bis dato durch die materielle Präsenz weitgehend autonomer, parallel existierender Mediendispositive vorgegeben worden sei. Mit den klar identifizierbaren Mediendispositiven schwinde aber die maßgebliche (horizontale) Ordnungsgröße für dieses »Mediensystem trennscharfer Einzelmedien«. (Leschke, 2010, S. 183) Je beliebiger, und das heißt, je unabhängiger von ihren materiellen Bedingungen, sich Eigenschaften, Routinen, Gestaltung und Inhalte medialer Dispositive ineinander übersetzen, miteinander kreuzen und gegeneinander austauschen lassen, desto schwächer falle deren strukturbildende Kraft aus. Die zunehmende Querverstrebung einzelner Dispositiv-Stationen werfe die Frage auf, »welchem Medium denn nun welcher Rezeptionsmodus, welche Praxis oder aber welcher Content entspricht.« (ebd., S. 187) Und spätestens dann, wenn die Vernetzungsdynamik auch die institutionelle Organisation erfasse, zum Beispiel wenn Geräte-Anbieter nun auch Inhalte ins Portfolio aufnehmen, werde strittig, was überhaupt noch unter welchen Bedingungen als Medium bezeichnet werden könne – oder nicht.

»Die Medien lösten sich tendenziell in einer universell medialisierten Umwelt auf. Das Mediensystem entwickelte sich zu einer sozialen und kulturellen Infrastruktur, die sich um die Besonderheit einzelner Medien nicht mehr sonderlich scherte, sondern vielmehr auf ihre ubiquitäre Verfügbarkeit, universelle Produktionsweisen und die möglichst vielseitige Verwertung von Inhalten achtete.« (ebd., S. 186, vgl. Leschke, 2009, S. 43ff.)

<sup>128</sup> Stefan Münker weist auf die Paradoxie hin, dass die Historizität der These vom medientechnischen Apriori sich mit der digitalen Emulation selbst einer technischen Entwicklung verdanke. (vgl. Münker, 2009, S. 27) Münkers Schlussfolgerung, dass sich digitale Medien ausschließlich in ihrer Pragmatik erschließen lassen, unterschätzt in ihrer einseitigen Konzentration auf die Endnutzer allerdings, wie stark deren Handlungsmöglichkeiten durch *Black Boxes* wie Protokolle, Programme, Interfaces oder auch Geräte auf den verschiedensten Ebenen limitiert werden. Unter diesen Voraussetzungen kann es nicht verwundern, dass »es ›nur‹ noch darum [geht], den vorhandenen Aktionsradius des Digitalen auszumessen – und eben nicht: jenseits des Digitalen neue mediale Horizonte technisch zu eröffnen.« (ebd., 64f.) Denn diese Horizonte bleiben den Nutzern ja systematisch verschlossen. Die Vorstellung, dass die medientechnische Entwicklung ihr eigenes Posthistoire hervorbringe, entlarvt sich hier als eine ebenso verlockende wie trügerische *Self-fulfilling Prophecy*.

Im Zuge dieser transversalen Vernetzung büße auch die zweite ordnungsstiftende Instanz des Mediensystems ihre Verbindlichkeit ein: Denn für dessen (vertikale) Binnendifferenzierung haben bis dato historische Leitmedien gesorgt, die den zunächst rein additiv zusammengefühten Verbund hierarchisieren, für einen bestimmten Zeitraum nach ihrem Vorbild und ihren Bedingungen gestalten und stellvertretend für die Verteilung symbolischen Kapitals betrachtet werden können. (vgl. 9.4, 10.5)

»Leitmedien sind bedeutungskonstitutiv und formsetzend, sie prägen Leitformen und eine formale Ästhetik, die letztlich dasjenige ist, was das Mediensystem seiner Gestalt nach strukturiert. Leitmedien sind Referenzmedien und d.h. nicht, dass ihre Inhalte zitiert würden. Vielmehr sind insbesondere die Formen des Mediums das Objekt der Referenz.« (ebd., S. 41)

Zwar könne diese Ausrichtung an der Leitmedialität das tendenzielle Verschwinden der Einzelmedien hinter ihren Systemzusammenhang für eine Weile kompensieren. (vgl. Leschke, 2010, S. 183f.) Aber auch die Prägekraft von Leitmedien schwinde, je häufiger und deutlicher die angesprochenen transmedialen Verzweigungen auftreten. Die Profillosigkeit des digitalen Universalmediums führe somit letztlich das Konzept Leitmedialität selbst an seine historischen Grenzen. (vgl. Leschke, 2009, S. 42f., vgl. 4.1) Mit der phänomenalen Identifizierbarkeit ihrer horizontalen und mit der leitmedialen Hierarchie ihrer vertikalen Fixpunkte beraubt, verliere sich die Ordnung der Mediendispositive in der Unsichtbarkeit einer allgemeinen und ortlosen Medialität. Im Zuge des digitalen Medienumbruchs gewinne das Mediensystem zwar Ubiquität. In dem Maße allerdings, in dem das Außen der Medien verschwinde, werde zugleich unklar, was sich innerhalb dieser allgegenwärtigen medialen Sphäre abspielt.

Die Diagnose eines umfassenden Verlustes medialer Gewissheiten schließt klar ersichtlich an die Diskussion über die abnehmende Integrationskraft medialer Dispositive unter digitalen Bedingungen an, die bereits in den Kapiteln 4 und 5 thematisiert worden ist. Leschke formuliert nun Konsequenzen für das Mediensystem und die sich darauf berufenden Medienwissenschaften aus. Um dies zu veranschaulichen, soll an dieser Stelle eine bereits in Abschnitt 4.1 zitierte Passage Kittlers erneut in Erinnerung gerufen werden.

»In der allgemeinen Digitalisierung von Nachrichten und Kanälen verschwinden die Unterschiede zwischen einzelnen Medien. [...] [E]in totaler Medienverbund auf Digitalbasis wird den Begriff des Mediums selbst kassieren.« (Kittler, 1986, 7f.)

Obwohl Leschke sich nicht explizit hierauf bezieht,<sup>129</sup> liest sich sein Lagebericht wie eine nachträgliche Bestätigung von Kittlers Prognose. Und das wiederum schließt auch die angedeuteten begriffsgeschichtlichen Konsequenzen eindrücklich ein, die Leschke in einem wissenschaftstheoretischen Argumentationsstrang als zweite Motivationsquelle seines medienmorphologischen Projekts entfaltet.

Denn der Medienbegriff – und mit ihm die Medienwissenschaften – leide an seiner eigenen Popularität, die um den Preis rhetorischer Entgrenzung erkaufte sei. Leschke schließt hier an seine zurückliegenden »metatheoretischen Bestandsaufnahmen des medienwissenschaftlichen Diskursfeldes« an, (Grampp, 2014, S. 166) in denen er wiederholt darauf hingewiesen hat, dass die diskursive Attraktivität des Medienbegriffs mit dessen nahezu universaler Anschlussfähigkeit korreliere. (vgl. vgl. Leschke, 2003, S. 9ff., Leschke, 2007a, S. 223ff.) Seine notorische Unbestimmtheit habe der beachtlichen Konjunktur des Medienbegriffs zwar in der Vergangenheit alles andere als im Weg gestanden, könne aber den in Zeiten digitaler Unübersichtlichkeit benötigten konzeptionellen Halt nicht länger gewährleisten. Begriffsgeschichte und Gegenwartsdiagnose kollidieren hier in einer »gedoppelten Irritation« des Medienbegriffs. (Leschke, 2010, S. 8) Das transversal vernetzte Mediensystem verlange nach einer analytischen Differenzierungsleistung, die ein metaphorisch derart überstrapaziertes Konzept nicht bieten könne.

Mit seiner Kritik an der Überfrachtung des Medienbegriffs steht Leschke keineswegs allein da. Auch Lambert Wiesings Gegenüberstellung anthropologischer, systemtheoretischer und phänomenologischer Medienkonzepte kommt zu einem ähnlichen Schluss. Egal ob man den instrumentellen, den ermöglichenden oder den selbstverleugnenden Charakter von Medien betone:

»In jedem der drei Fälle verliert der Medienbegriff beachtlich an Intension und seine Extension nimmt bedenklich zu.« (Wiesing, 2006, S. 152)

Mit der Digitalisierung des Mediensystems scheint nun der Moment gekommen, an dem aus dieser latenten Krise des Medienbegriffs eine aktuelle wird, die von ganz unterschiedlichen medienwissenschaftlichen Strömungen registriert wird. Man könnte in Abwandlung Kitt-

<sup>129</sup> Sein Buch *Medien und Formen* setzt sich allerdings an zwei anderen Stellen mit Kittler auseinander. Zum einen widmet er den zum geflügelten Wort gewordenen ersten Satz von *Grammophon, Film, Typewriter* in dem Sinne um, dass die Medien zwar die Lage bestimmen, letztere aber vorworrerener denn je sei. (vgl. Leschke, 2010, S. 7) Zum anderen relativiert er Kittlers historische Engführung der technischen Reproduktionsverfahren Buchdruck und Perspektive. (vgl. Kittler, 2011, S. 75ff.) In einer medienmorphologischen Sichtweise beruhe diese Nähe weniger auf der unmittelbaren Verwandtschaft der involvierten Technik, sondern man habe es »jenseits jeglicher Ingenieursleistung vor allem mit der Technisierung und Rationalisierung von Darstellungs- und Reproduktionsprozessen zu tun.« (Leschke, 2010, S. 50) Nicht Technologie, sondern Form vermittele und bestimme den Zusammenhang.

lers sogar sagen: Sie provoziert eine *Austreibung der Medien aus den Medienwissenschaften*.

So ist zuletzt auch von Seiten der Kulturtechnikforschung und Akteur-Netzwerk-Theorie skeptisch beäugt worden ist, wie weit Medien konzeptionell (noch) tragen.<sup>130</sup> Zudem ist die Frage WAS IST EIN MEDIUM?, mit der Münker und Rösler vor wenigen Jahren noch den Anspruch verbunden haben, das semantische Feld des Begriffs vermessen zu können, (vgl. Münker u. a., 2008, S. 11) von Pias unlängst in ihre Vergangenheitsform WAS WAREN MEDIEN? überführt worden. (vgl. Pias, 2011b) Und diese Historisierung des Medienbegriffs kann als ein weiteres Indiz für dessen Bedeutungsverlust in der und für die Gegenwart angesehen werden.<sup>131</sup>

Bei Pias wird Medientheorie – nicht zuletzt angetreten, um die hermeneutisch verfahrenere Geschichtsschreibung von ihrer technischen Bedingtheit zu überzeugen – (vgl. Siegert, 2011, S. 97) selbst zum historischen Gegenstand. Das in diesem Kontext zwangsläufig zu Tage tretende »Dilemma der Kanonisierung« holt die Bewertung theoretischer Kategorien auf den Boden akademischer Institutionalisierung. (Pias, 2011a, S. 24) Es verdeutlicht, dass begriffliche Entscheidungen keineswegs nur der theoretischen Schlüssigkeit oder den Anforderungen der Gegenstände geschuldet sind, sondern auch wissenschaftspolitischen Kalkülen und Zwängen unterliegen. Für diesen Kontext bedeutet das: Die Krise des Medienbegriffs bricht nicht von ungefähr zu dem Zeitpunkt Bahn, an dem sich das als »unmögliche Disziplin« gestartete Projekt Medienwissenschaft zur vollwertigen akademischen Institution verstetigt und im Rückblick auf die Gründungsmythen zugleich deutlich wird, »dass es so romantisch nicht weitergehen kann.« (ebd., S. 15, 22) Mit anderen Worten: Die Medienwissenschaften befinden sich in einem Moment der Konsolidisierung.

Der Exkurs zur Fachgeschichte kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Das Wissen um diesen Moment medienwissenschaftlicher Konsolidisierung bietet allerdings eine für die medienmorphologische Argumentation wichtige Hintergrundinformation, denn sie erlaubt, Leschkes Abgesänge nicht durchgehend beim Wort nehmen zu müssen. Die ein oder andere Zuspitzung im Tonfall dürfte auch der Absicht geschuldet sein, sich angesichts der verschärften Konkurrenz medienwissenschaftlicher Paradigmen Gehör zu verschaffen. Schließlich unterstreicht schon das seinem »medienmorpho-

*Austreibung der Medien aus den Medienwissenschaften*

<sup>130</sup> Siegert und Schüttpelz ziehen aus einem ähnlichem Befund allerdings gänzlich unterschiedliche Konsequenzen als Wiesing oder Leschke. (vgl. Siegert, 2011, S. 97f., Schüttpelz, 2006, S. 93) Erste Diskussionsansätze mit Bezug auf das Verhältnis von Medienmorphologie und ANT liefern Thielmann und Schröter. (vgl. Schröter, 2009a, S. 80, Thielmann, 2009, S. 92f., Schröter, 2011, S. 118, vgl. 9.1)

<sup>131</sup> (vgl. Leschke, 2009, S. 45) Die Verwendung des Plurals *Medien* umgeht zudem die philosophische Tradition des Singulars *Medium*, die Medialität auf die logische Relation der Vermittlung reduziert und dieser Indifferenz entsprechend wenig über die Eigenlogik und systematischen Beziehungen technischer, ästhetischer und sozialer Medienverbände aussagt. (vgl. Leschke, 2007a, 220f., vgl. 8.3, 8.4)

*Morphologische  
Wende?*

logischen Manifest« (Grampp, 2014, S. 166) Buch MEDIEN UND FORMEN vorangeschickte Motto Kurt Lewins den Anspruch, den bestehenden medienwissenschaftlichen Diskurs reformieren zu wollen: »If you want truly to understand something, try to change it.«

Hier geht es aber nicht darum, die Medienmorphologie als neuen Königsweg medienwissenschaftlicher Theoriebildung auszurufen, sondern darum, ihr analytisches Potential frei zu legen. Hierfür ist es in letzter Instanz unerheblich, ob sich die in Aussicht gestellte Auflösung der Mediendispositive bereits in Gänze beziehungsweise derart umfassend vollzogen hat, wie Leschke nahe legt. Zum Beispiel muss man keineswegs damit übereinstimmen, dass sich einzelne Medien nicht mehr voneinander unterscheiden lassen. Denn allen Entgrenzungstendenzen zum Trotz haben sich die etablierten Medien bislang als erstaunlich robust erwiesen. Trotz YouTube werden Filme produziert und geschaut, trotz Blogs Zeitungen verkauft und gelesen und auch der Rundfunk sendet nach wie vor auch auf terrestrisch empfangbaren Frequenzen. Auflösung und Ablösung erfolgen also weniger eindeutig, als einige der hier zitierten Formulierungen vermuten lassen: »Aber noch gibt es Medien«. (Kittler, 1986, S. 8)

Das wiederum widerspricht nicht grundsätzlich Leschkes Modell, das, wie die folgenden Seiten zeigen, durchaus auch Erklärungen für derartige Persistenzen bereithält. Im Grunde behauptet er nicht mehr und nicht weniger, als dass sich Medien anhand ihrer Formen bestimmen lassen – unabhängig davon, ob sie sich eindeutig voneinander unterscheiden lassen oder nicht. Diese morphologische Grundierung zu erkennen, fällt allerdings sehr viel leichter, wenn die vermeintlich unverrückbar gegebene Einheit einzelner Medien digital unterlaufen wird. Ohnehin betont Leschke gebetsmühlenartig, dass es ihm stets um Relationen und deren Dynamiken geht und nicht um substantielle Einheiten. Dementsprechend ist auch der hier beobachtete Ordnungsverlust relativ, nicht absolut. Er lässt sich auf eine nüchterne Formel bringen, wonach »die Medien rapide an struktureller Orientierungsleistung verloren haben.« (Leschke, 2010, S. 7) Stattdessen werde diese ordnende Funktion zunehmend auf mediale Formen übertragen, die folgerichtig in das Zentrum theoretischer und analytischer Bemühungen rücken.

»Medienwissenschaftler sollen nicht mehr Medien untersuchen, sondern Formen. Medienmorphologie ist insofern die Lehre von der medialen Form. Oder genauer formuliert: Medienmorphologie ist die theoretische Grundlegung einer vergleichenden medienübergreifenden Strukturanalyse von Formprozessen.« (Grampp, 2014, S. 166)

Auch bei dieser Schlussfolgerung empfiehlt sich eine pragmatische Gelassenheit gegenüber programmatischen Spitzfindigkeiten. Die Entscheidung, angesichts des digitalen Orientierungsverlusts auf Formen statt auf Medien zu setzen, birgt sicherlich ein nicht unerhebliches

Provokationspotential. Wie Grampp feststellt, macht sie aber auch den eigentlich spannenden Aspekt der medienmorphologischen Intervention aus. (vgl. [ebd.](#)) Um die Unkonventionalität dieses Vorschlags erfassen zu können, sei hier auch an den zweiten Teil von Kittlers Zitat erinnert, in dem er die Entkoppelung der »Oberflächeneffekte« von der technischen Materialität beklagt. Genau auf dieses latent abgewertete »Blendwerk« richtet sich nun Leschkes Blick, wobei ihm nur allzu bewusst ist, dass Formen einen vergleichsweise bescheidenen medientheoretischen Leumund genießen.

»Das Konzept der medialen Formen und deren Morphologie sollen diese Kluft überwinden und Form als Kategorie frei von normativen Einschränkungen wieder analytisch funktionsfähig machen.« (Leschke, 2010, S. 12)

Was andernorts als darstellerisches Klischee geschmäht wird, nämlich die Konventionalität und Redundanz medialer Formen, wertet Leschke als Ausdruck einer medienästhetischen Rationalität, die ein Mindestmaß an Orientierung »in der allgemeinen Unübersichtlichkeit« stifte. ([ebd.](#)) Gerade der hohe Wiedererkennungswert medialer Formen sichere ihren analytischen Gehalt.

»Als solche greift der theoretische Begriff der medialen Form eine Praxis auf, die in den gegenwärtigen Rezeptionsstilen nur allzu verbreitet ist, die die Medienanalyse selbst jedoch kaum zur Kenntnis nimmt: die fragmentierte, kursorische Lektüre des medialen Flaneurs, der mittels des Wieder-Erkennens von Formen sich durchs Labyrinth der Medien navigiert und selten lange genug an einem Ort bleibt, um sich die Mühe zu machen, dem Medium, was er nutzt, auch nur ansatzweise auf den Grund zu gehen, wenn der denn überhaupt noch einigermaßen zuverlässig existiert.« ([ebd.](#))

Der Vertrauensvorschuss, den Leschke der alltäglichen Formexpertise billigt, findet ein historisches Vorbild in Benjamins Lob des Publikums als zerstreutem Examinator. (vgl. [ebd.](#), S. 144f., Leschke, 2007b, S. 219) Er zeugt von einer grundsätzlichen konzeptionellen Bescheidenheit, die, wie Grampp wohlwollend anmerkt, »im medientheoretischen Kontext nicht gerade häufig auf der Tagesordnung steht«. (Grampp, 2014, S. 168) Denn die Medienmorphologie holt lediglich analytisch nach, was in der medialen Nutzung ohnehin schon gang und gäbe ist, und beschreibt den theoretischen Überschuss dieser Praxis.<sup>132</sup>

132 Um Missverständnissen vorzubeugen: Die Praxis mag zwar theoretische Probleme aufwerfen, sie ist sich aber selbst genug und bedarf keiner theoretischen Nobilitierungen. Theoretisch abgeleitete Handlungsempfehlungen sind hier also nicht zu erwarten. (vgl. 8.5)

## 8.2 VON DER PHILOSOPHIE DER SYMBOLISCHEN FORMEN...

Mittlere Ebene

Die selbe Bescheidenheit spricht aber vor allem aus dem buchstäblich maßvollen Anspruch der Medienmorphologie, die ganz bewusst als *Middle Range Theory* konzipiert ist.<sup>133</sup> Ihre Grundbegriffe, Medien auf der einen und Formen auf der anderen Seite, werden beide als »Kategorien mittlerer Größe und Reichweite« eingeführt, deren situative und historische Bedingtheit »jeglichen universalistischen Gelüsten« von vornherein einen Riegel vorschiebt. (Leschke, 2010, S. 59, 28) Dies wird vor allem dann deutlich, wenn man Leschkes Ansatz mit dessen erklärten theoretischen Wegbereitern vergleicht.

Allen voran unterzieht Leschke seine maßgebliche philosophische Inspirationsquelle einer medienästhetischen Erdung. Es handelt sich um Ernst Cassirers Konzept der symbolischen Formen:

Symbolische Formen

»Unter einer ›symbolischen Form‹ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird. [...] Eine Welt selbstgeschaffener Zeichen und Bilder tritt dem, was wir die objektive Wirklichkeit der Dinge nennen, gegenüber und behauptet sich gegen sie in selbständiger Fülle und ursprünglicher Kraft.« (Cassirer, 1967 [1923], S. 15)

Cassirers Votum, symbolische Formen in ihrer prozessualen Eigenlogik sowie ihrem konstruktiven Charakter ernst zu nehmen, bietet eine Steilvorlage für eine medientheoretische Engführung – bilden diese Formen doch unhintergehbare mediale Weltzugänge, die das »Paradies der Unmittelbarkeit [...] verschlossen« halten. (Cassirer, 2002 [1929], S. 46)

»Sie alle treten zwischen uns und die Gegenstände; aber sie bezeichnen damit nicht nur negativ die Entfernung, in welche der Gegenstand für uns rückt, sondern sie schaffen die einzig mögliche, adäquate Vermittlung und das Medium, durch welches uns irgendwelches geistige Sein erst faßbar und verständlich wird.« (Cassirer, 1967 [1923], S. 16, vgl. Cassirer, 2001 [1923], 4f.)

Cassirer, der auch Mitherausgeber der Werke Immanuel Kants ist, bekennt sich hier eindeutig zu dessen »Revolution der Denkart«, wonach sich nur die Form des Urteilens als Gegenstand erkenntnistheoretischer Bemühungen eigne, nicht aber das *Ding an sich*. Kants »kopernikanische Drehung« müsse aber umfassend vollzogen werden,

133 Leschke spielt hier unverkennbar auf Mertons sozialtheoretische Abrüstungsstrategie an, (vgl. Merton, 1995, S. 3ff.) erwähnt diesen aber interessanterweise nicht namentlich und vermeidet somit ein explizites Bekenntnis zu dessen pluralistischen Theorieverständnis. (vgl. 9.3)

(*ebd.*, S. 7f.) und das heißt nicht nur in Epistemologie, Ethik und Ästhetik, sondern in allen Wirkungsbereichen des Geistes.

»Keine dieser Gestaltungen geht schlechthin in der anderen auf oder läßt sich aus der anderen ableiten, sondern jede von ihnen bezeichnet eine bestimmte geistige Auffassungsweise und konstituiert in ihr und durch sie zugleich eine eigene Seite des ›Wirklichen‹.« (*ebd.*, S. 6)

Die Vervielfältigung der Seinsformen markiert einen entscheidenden Wendepunkt in Cassirers intellektueller Biographie, den Hans Blumenberg »als Ausstiegsversuch aus dem Neukantianismus« der Marburger Schule deutet, die Cassirers frühe Schriften stark geprägt hat.<sup>134</sup> Sie mündet in einer richtungsweisenden kulturphilosophischen Ausweitung von Kants transzendentaler Methode: Eine »Kritik der Kultur« müsse diese Pluralität irreduzibler und prinzipiell gleichberechtigter Weltzugänge in ihren je eigenen Gesetzen sowie ihren Relationen untereinander erfassen. (*ebd.*, S. 9, vgl. Cassirer, 1967 [1923], S. 14)

*Kritik der Kultur*

Mit dem Ziel solch einer »allgemeinen Systematik der symbolischen Formen« untersucht Cassirer in der dreibändigen *Philosophie der symbolischen Formen* sowie nachgelagerten Schriften Mythos, Sprache und Wissenschaft sowie Religion, Kunst, Technik, Moral und Recht in ihrer Regelmäßigkeit, ihrer Abfolge und wechselseitigen Bedingtheit. Er nimmt dabei keineswegs »eine bloße Mannigfaltigkeit des Seienden« zur Kenntnis, (Cassirer, 2001 [1923], S. 5) sondern fahndet nach einer Regel, die Einheit in der Vielfalt stiftet. Diese könne aber nicht von einem metaphysischen Substrat oder Ursprung vorgegeben sein, weil derart absolute Elemente die Formenvielfalt erneut auf einen externen Grund reduzieren und die prozessuale Dynamik des Bewusstseins still legen würden.

»Der Gefahr eines derartigen Abschlusses vermöchte die philosophische Betrachtung nur dann zu entgehen, wenn es ihr gelänge, einen Standpunkt zu finden, der über all diesen Formen und der doch andererseits nicht schlechthin jenseits von ihnen liegt – einen Standpunkt, der es ermöglichte, das Ganze derselben mit einem Blicke zu umfassen und der in diesem Blicke doch nichts anderes sichtbar zu machen versuchte als das rein immanente Verhältnis, das alle diese Formen zueinander, nicht das Verhältnis, das sie zu einem äußeren, ›transzendenten‹ Sein oder Prinzip haben. Dann erstünde eine philosophische Systematik des Geistes, in der jede besondere Form ihren

*Primat der Funktion*

<sup>134</sup> (Blumenberg, 1981, S. 168) Ferrari sieht Cassirers Spätwerk sogar näher an der Kultursoziologie Simmels als an seinem früheren Lehrer Cohen. Er erkennt aber zugleich an, dass sich auch die eher szientistisch motivierten Marburger Neukantianer kulturphilosophischen Strömungen geöffnet haben. (vgl. Ferrari, 2003, 289ff.)

Sinn rein durch die Stelle, an der sie steht, erhalten würde, in der ihr Gehalt und ihre Bedeutung durch den Reichtum und die Eigenart der Beziehungen und Verflechtungen bezeichnet würde, in welchen sie mit anderen geistigen Energien und schließlich mit deren Allheit steht.« (Cassirer, 2001 [1923], S. 12)

Nur ein formimmanentes »Prinzip des Primats der Funktion« werde dem Apriori der Beziehung gerecht und könne in der »strömenden Bewegtheit« des symbolischen Prozesses Kontinuität und Konstanz stiften. (ebd., S. 9, Cassirer, 2002 [1929], S. 231) Gesucht wird kein gemeinsames Sein, sondern eine gemeinsame Aufgabe.

All die von Cassirer untersuchten divergenten Formen fungieren als »Weisen der ›Objektivierung‹ [...], d.h. als Mittel, ein Individuelles zu einem Allgemeingültigen zu erheben«. (Cassirer, 2001 [1923], S. 6) Ihre Gemeinsamkeiten beschränken sich aber nicht auf diese Vermittlungsfunktion. Denn symbolische Formen können diese nur aufgrund der Prägnanz ihrer Gestalt wahrnehmen.

*Symbolische  
Prägnanz*

»Unter ›symbolischer Prägnanz‹ soll also die Art verstanden werden, in der ein Wahrnehmungserlebnis, als ›sinnliches‹ Erlebnis, zugleich einen bestimmten nicht-anschaulichen ›Sinn‹ in sich faßt und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt. Hier handelt es sich nicht um bloß ›perzeptive‹ Gegebenheiten, denen später irgendwelche ›apperzeptive‹ Akte aufgefropft wären, durch die sie gedeutet, beurteilt und umgebildet würden. Vielmehr ist es die Wahrnehmung selbst, die kraft ihrer eigenen immanenten Gliederung eine Art von geistiger ›Artikulation‹ gewinnt – die, als in sich gefügte, auch einer bestimmten Sinnfügung angehört. [...] Diese ideelle Verwobenheit, diese Bezogenheit des einzelnen, hier und jetzt gegebenen Wahrnehmungsphänomens auf ein charakteristisches Sinnganzes, soll der Ausdruck der ›Prägnanz‹ bezeichnen.«<sup>135</sup>

Symbolische Prägnanz ist insofern immer auch sinnliche Prägnanz, als sie vom Sinnlichen ihren Ausgang nimmt und an dieses sinnliche Material zurückgebunden bleibt. Oder wie Leschke schreibt: »Die Form spricht für sich.«<sup>136</sup> Sie kann aber zugleich nicht von ihrer Funktion getrennt werden.

<sup>135</sup> (Cassirer, 2002 [1929], S. 231, vgl. Cassirer, 1967 [1923], S. 17) Auch dies kann als Fortführung der Kantischen Kritik und genauer des Transzendentalen Schematismus gesehen werden, der zwischen Anschauung und Begriff vermittelt. (vgl. Wirth, 2008, 14f.) Eine ähnliche Akzentverschiebung zugunsten der Sinnlichkeit vollführt auch Jean-François Lyotards Kant-Lektüre, die im ästhetischen Urteilsvermögen den unsicheren Grund der gesamten kritischen Reflexivität Kants ausmacht. (vgl. Lyotard, 1988, 33f., Lyotard, 1994, 17ff.)

<sup>136</sup> Die Selbstverständlichkeit medialer Formen sei zudem verantwortlich für »den signifikanten Mangel an theoretischer Reflexion«. (Leschke, 2010, S. 76)

Leschke teilt nicht Cassirers ungebrochene Sinnfixierung, wie in den folgenden Abschnitten deutlich wird. Er übernimmt von dessen symbolischer Prägnanz aber die Vorstellung einer ästhetischen Allgemeinheit, die zwischen individuellem Objekt und Struktur changiert. Mediale Formen fungieren für ihn wie der *Sensus Communis* bei Kant bzw. Rousseau stets »sinnlich wahrnehmbar und dennoch als Form allgemein« und zeichnen sich dementsprechend durch eine Spannung von kontextspezifischer Besonderheit und kontextübergreifender Allgemeinheit aus. (Leschke, 2010, S. 75) Wenn vor diesem Hintergrund von mittlerer Größe die Rede ist, sollte man dies also durchaus im doppelten Wortsinn verstehen und auf eine Vermittlungsleistung zwischen Einzelfall und Regel beziehen, die sich ohne jeden Begriff, rein sinnlich vollzieht.

Schon diese grobe Skizze zeigt, dass Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* wichtige Impulse für eine *Theorie medialer Formen* bereithält. So greift Leschke neben der Prägnanz nicht nur die Stichworte konstruktiver Charakter, Pluralität, Relativität und Prozessualität auf. Er teilt auch Cassirers systematischen Anspruch, ein Modell von Formen allein aus deren immanenter Logik und Dynamik abzuleiten. (vgl. *ebd.*, S. 28) Er entzieht diesem Modell aber die transzendente Ausrichtung und streicht Begriffe wie Sein und Geist aus dem Vokabular. Denn sie binden Cassirers Projekt unwiderruflich an die überholte Subjektvorstellung der »bürgerlichen Aufklärungsphilosophie«, die das »heimliche Zentrum« von Cassirers Formensystemen bilde, obwohl sie sich konzeptionell nur schwer mit deren operativem Funktionalismus in Einklang bringen lasse. (*ebd.*, S. 23) Die Verweltlichung von Cassirers Ansatz mündet in einer folgenreichen Umformulierung: Statt um die »geistige Grundfunktion« *symbolischer Formen* geht es Leschke um vergleichsweise schlichtere *mediale Formen*. (Cassirer, 2001 [1923], S. 7)

### 8.3 ... ÜBER DIE UNTERSCHIEDUNG VON MEDIUM UND FORM...

Leschke beruft sich im Gegensatz zu Cassirer nicht auf die »selbstständige Energie des Geistes«, (*ebd.*, S. 7) sondern interessiert sich für morphologische Abläufe innerhalb des Mediensystems. Der Wechsel der epistemologischen Fallhöhe von Transzendenz auf Immanenz wird von einem Funktionswandel begleitet.

»Die eigentümliche Leistung medialer Formen besteht nicht so sehr in der Hervorbringung von etwas anders nicht Denkbarem oder Möglichem, sondern entschieden schlichter in der Komplexitätsreduktion und der Abkürzung.«  
(Leschke, 2010, S. 21)

Leschke bleibt Cassirer allerdings insofern treu, als der von ihm suggerierte Funktionswandel nach wie vor auf der sinnlichen Prägnanz

medialer Formen beruht. Die Abkürzung, die mediale Formen anbieten, ist eine ästhetische, durch die »eminente Daten- und Informationsmengen auf eine vergleichsweise einfache Art zugänglich werden.« (Leschke, 2010, S. 166)

Medium/Form

Die funktionale Umwidmung von der transzendentalen Erschließung kultureller Welten auf systemimmanente Komplexitätsreduktion erinnert nicht von ungefähr an die Terminologie und Methodologie Luhmanns. (vgl. Luhmann, 1987, S. 47ff.) Denn dessen Unterscheidung von Medium und Form stellt nicht nur eine der naheliegendsten Referenzen für formästhetisch motivierte Medientheorien dar.<sup>137</sup> Sie offenbart zugleich Verbindungen zum Denken Cassirers.

So betont etwa Brauns, dass Cassirer Luhmann »eine Grundlage für dessen funktionalistische Medientheorie« liefere, (Brauns, 2008, S. 54) die sich wesentlich besser mit dem systemtheoretischen Anti-Substanzialismus vertragen müsste, als Heiders Gegenüberstellung von physischem Ding und Medium, aus der Luhmann bekannterweise seine Unterscheidung von Medium und Form ableitet.<sup>138</sup> Schließlich führt Luhmann diese Unterscheidung zwischen lose beziehungsweise fest gekoppelten Elementen gerade ein, um sich nicht länger ontologischen Begriffen der Dinglichkeit oder Substanz bedienen zu müssen. Aus dem gleich Grund sieht auch der ehemalige Luhmann-Schüler Peter Fuchs den Einfluss Heiders weniger stark ausgeprägt als gemeinhin angenommen. (vgl. Fuchs, 2002, S. 75) Indizien für die von Brauns als Alternative ins Spiel gebrachte Verwandtschaft zwischen Cassirer und Luhmann lassen sich wiederum Luhmanns systemtheoretischem Grundriss *Soziale Systeme* entnehmen, in der er die Bedeutung der von Cassirer rekonstruierten Umstellung von *Substanz-* auf *Funktionsbegriff* für eine funktionalistische Sicht der Gesellschaft würdigt. (vgl. Luhmann, 1987, S. 634, Cassirer, 2000)

Doch auch wenn sich eindeutige Verbindungslinien zwischen Cassirer und Luhmann ohne allzu großen Aufwand erkennen lassen, soll ihre detaillierte Rekonstruktion hier nicht weiter verfolgt werden. Denn die systemtheoretische Unterscheidung von *Medium* und *Form* eignet sich nur bedingt dafür, den Zusammenhang von *Medien* und *Formen* zu erfassen, den Leschke avisiert und um den es auch in dieser Arbeit gehen soll.<sup>139</sup> Denn der Wechsel vom Singular in den Plural

<sup>137</sup> Die Masse der medienwissenschaftlichen Studien, die mit Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form arbeiten, kann hier nicht annähernd angemessen dargestellt werden. Exemplarisch können zwei Sammelbände von Brauns sowie von Maresch und Werber gelten, die das Spannungsfeld von technisch fokussierter Medien- und systemtheoretischer Sozialtheorie vermessen. (vgl. Brauns, 2002, Maresch, 1999)

<sup>138</sup> (vgl. Luhmann, 1997, S. 165ff.) Als andere große Inspirationsquelle nennt Luhmann bekannterweise George Spencer Brown. (vgl. Luhmann, 1993, S. 198ff.)

<sup>139</sup> Eine größere Anschlussfähigkeit an medienmorphologische Untersuchungen versprechen hingegen Luhmanns Überlegungen zu (Wahrnehmungs-)Schemata als »Regeln für die Wiederholung von [...] Operationen«, werden aber nicht hinreichend ausgeführt. (Luhmann, 2009 [1996], S. 133) Interessanterweise spricht Luhmann bei Schemata womöglich nicht ganz zufällig im Plural. (vgl. 8.4) Winkler vertritt ein

ist gleichbedeutend mit einem entschiedenen Wechsel der Beschreibungsebene, den Luhmann nicht ohne weiteres vollziehen kann. (vgl. 8.4) Der Singular bei Luhmann ist nämlich keineswegs eine willkürliche Wahl, die dementsprechend einfach widerrufen werden könnte, sondern konzeptionelle Zwangsläufigkeit. Denn auch wenn sich Medium und Form tendenziell endlos ineinander verschachteln lassen, sind diese Beobachtungskaskaden nicht beliebig.

Zum einen sind sie für Luhmann abhängig vom jeweiligen Bezugssystem, dessen autopoietische Operationen einen Rahmen dafür vorgeben, was als Form beobachtet werden kann und was als ermöglichendes, aber nicht direkt beobachtbares Medium mitgeführt wird. Die Politik zum Beispiel aktualisiert andere Medium/Form-Differenzen als die Kunst. Zudem können oder müssen sich soziale Systeme eine andere, tendenziell gröbere Auflösung erlauben, während psychische Systeme vergleichsweise feine und kleinteilige Beobachtungen vornehmen. Für Luhmann bleiben die Entscheidung für eine konkrete Form sowie die Höhe ihres Granularitätsgrades systemrelevant und systemintern.

Zum anderen kann sich die geschachtelte Hierarchie von Medium und Form nur auf Grundlage einer Anfangsunterscheidung entfalten.

»Das allgemeinste Medium, das psychische und soziale Systeme ermöglicht und für sie unhintergebar ist, kann mit dem Begriff ›Sinn‹ bezeichnet werden.«<sup>140</sup>

*Ursprungsmedium  
Sinn*

Die operationale Vervielfältigung, bei der eine Form wiederum zum Medium einer weiteren Form werden kann, die ihrerseits wieder als Medium dient, bleibt angewiesen auf ein Ursprungsmedium, das diesen unabschließbaren Prozess elementarer Kopplung und Entkopplung überhaupt erst in Gang setzt. Genau dies ist der Einsatzpunkt von Leschkes Kritik: Denn vor dem Horizont dieses Ursprungsmediums, das notwendig im Singular stehe, müssten im Anschluss Unterscheidungen abgeleitet werden, um Medien im Plural theoretisch erfassen und gruppieren zu können.

»Die pragmatischen Unterschiede der Medien wären also Derivate eines finalen ontologischen Unterschiedes der Medialität.« (Leschke, 2010, S. 16)

ähnliches Konzept medialer Schematisierung, verbindet dies aber enger (wenn auch nicht exklusiv) mit semiotischen Funktionen. (Winkler, 2008a, S. 257ff., vgl. Winkler, 2008b, S. 214)

<sup>140</sup> (Luhmann, 1997, S. 173, vgl. Luhmann, 1987, S. 92ff.) Luhmann hat mit einer begriffskosmetischen Differenzierung auf dieses Paradox von Anfang und Prozess reagiert. In *Die Gesellschaft der Gesellschaft* führt er zusätzlich zu Medium und Form auch noch das mediale Substrat ein, um eine begriffliche Ambiguität entgegenzuwirken, wonach Medium sowohl eine Seite (die Außenseite) der Medium/Form-Unterscheidung bezeichnen als auch die paradoxe Einheit dieser Differenz gewährleisten soll. »Wo es auf größere Genauigkeit ankommt und nur die eine Seite der Unterscheidung im Unterschied zu (und nicht in Einheit mit) der anderen bezeichnet werden soll, werden wir, wie oben im Text, vom ›medialem Substrat‹ sprechen.« (Luhmann, 1998, S. 195)

Genau hierauf weist auch Dirk Baecker, einer der profiliertesten Erben Luhmanns hin, wenn er sich auch nachsichtiger gegenüber den hieraus resultierenden theoretischen Inkonsistenzen zeigt. Baecker, der sich Luhmanns Theorieangebot auf eine präzise, aber erfrischend unorthodoxe Weise angeeignet hat und George Spencer Browns mathematisches Formenkalkül in das Zentrum seiner soziologischen Kommunikationstheorie stellt, (vgl. Baecker, 2007, S. 10f.) räumt zwar ein, dass das Verhältnis von symbolisch generalisierten Kommunikations-, Verbreitungs- und Massenmedien keiner »in jedem Detail in sich abgestimmte[n] Theoriearchitektur« entspreche.<sup>141</sup> Zugleich führt er aus, dass Heiders wahrnehmungspsychologische Konzeption des *Mediums* die Einheit dieser disparaten Vielheit sicherstellen könne, wenn diese Übertragung auch nicht überall so reibungslos gelingen müsse wie in der Sozialtheorie.

Realität der  
Massenmedien

Ausgerechnet im Umgang mit technischen Medien aber zeigt sich Luhmanns ansonsten so elastischer Begriff des Mediums von seiner sperrigen Seite.<sup>142</sup> Dies zumindest ist die Schlussfolgerung Wolfgang Hagens, der in Luhmanns REALITÄT DER MASSENMEDIEN eine »Bruchstelle zu seiner möglichen Erweiterung oder Korrektur« der systemtheoretischen Begriffsarchitektur erkennt. (Hagen, 2004, S. 199) Denn die Kommunikation der Massenmedien unterscheidet sich folgenreich von der anderer sozialer Systeme, die Luhmann »als Synthese dreier Selektionen« – nämlich von Information, Mitteilung und Verstehen – definiert. (Luhmann, 1987, S. 203) Die Massenmedien hingegen beobachten und kommunizieren nach Maßgabe der Leitdifferenz Information/Nicht-Information.<sup>143</sup> Um ihrer gesamtgesellschaftlichen Koordinations- und Gedächtnisfunktionen gerecht zu werden, transformieren sie auf diese Weise ununterbrochen Irritation in (prozessierbare) Information. (vgl. Luhmann, 2009 [1996], S. 28ff., 119ff.) Diese Konzentration auf Informationswert beziehungsweise Aktualität ermöglicht es ihnen, die dezentrierte Gesellschaft zusammenzuhalten, unterläuft aber erstens die Unterscheidung von Information und Mitteilung und verhindert zweitens ein kommunikatives Verstehen, das diese Unterscheidung auf Empfängerseite reproduziert und für affirmative oder ablehnende Anschlusskommunikationen vorbereitet. (vgl. Luhmann, 1998, S. 307ff.) Von einer »Einheit aus Infor-

141 (Baecker, 2014, S. 174) Baecker bietet hier auf wenigen Seiten einen nicht nur aufgrund seiner Dichte lesenswerten Überblick über die verschiedenen Medienkonzepte Luhmanns, die neben Heider vor allem auf Ideen Talcott Parsons zurückgreifen.

142 Wiederum systemtheoretisch ausgedrückt, lässt sich das darauf zurückführen, dass medienwissenschaftliche Beobachtungen andere Unterscheidungen aktualisieren als sozialtheoretische. Denn, wie Baecker feststellt: »Der Medienbegriff ist ohne die Mitführung einer Referenz auf Beobachter nicht zu haben.« (ebd., S. 187)

143 Nur so kann Luhmann ihnen den Status eines operativ geschlossenen Sozialsystems billigen: »Würde man nur auf Kommunikation als solche achten, erschiene die Tätigkeit der Massenmedien nur als Mitwirkung an der Autopoiesis der Gesellschaft, also nur als Beitrag zur Ausdifferenzierung des Gesellschaftssystems.« (Luhmann, 2009 [1996], S. 121, FN 11)

mation, Mitteilung und Verstehen«, (Luhmann, 1987, S. 203) wie sie Luhmann aus den Sprachmodellen Karl Bühlers und John L. Austins destilliert, um sie zur unerlässlichen Bedingung für die fortlaufende Kommunikation sozialer Systeme zu erklären, kann keine Rede mehr sein. Luhmanns selbst grenzt folgerichtig die »Massenmedien-Kommunikation« von der »alltäglichen Kommunikation« ab, (Luhmann, 2009 [1996], S. 121) räumt auf diese Weise aber die begriffliche Ambiguität mehr ein als aus.

»Die technischen Medien bilden eine Achillesferse im System der Gesellschaft, denn ihr Funktionssystem wird nicht von den systeminternen Komponenten gestützt, das alle anderen Funktionssysteme stützt.

Enger auf die Luhmannsche Systemkonstruktion bezogen heißt das: Die Massenmedien sind nicht im Medium ›Sinn‹ beheimatet (aus dem ansonsten alle Luhmann-Medien hervorgehen) und fallen deshalb aus der Konstruktions-Systematik der Luhmannschen Theorie gleichsam heraus. Die Massenmedien unterminieren den zentralen (jahrtausendealten) Baustein gesellschaftlicher Evolution: die Kommunikation.« (Hagen, 2004, S. 198)

Jede medienwissenschaftliche Aneignung von Luhmanns Begriffsarchitektur muss sich dementsprechend bewusst machen, dass diese trotz ihrer post-hermeneutischen Überbietungsgesten auf einen Horizont von Sinn ausgerichtet bleibt,<sup>144</sup> der sich nicht ohne weiteres mit der Funktionsweise technischer Medien in Einklang bringen lässt. Es steht zumindest im Widerspruch zur Funktionsweise elektronischer Massenmedien, was sich auch daran zeigt, dass sie sich einer eindeutigen Zuordnung zu den Verbreitungsmedien Schrift und Druck oder dem eigenständigen Funktionssystem der Massenmedien entziehen.<sup>145</sup>

<sup>144</sup> Vgl. zur »systemtheoretischen Überbietung der Hermeneutik« am Beispiel von Manfred Franks philosophischer Hermeneutik: Kneer u. a., 1991, S. 355. Auch Baecker verpflichtet seine Formtheorie der Kommunikation auf das Medium Sinn. (vgl. Baecker, 2007, S. 65)

<sup>145</sup> (vgl. Baecker, 2014, S. 174) Mit Blick auf diese (für Luhmann durchaus untypische) Unentschiedenheit kann man sagen, dass *Die Realität der Massenmedien* die Systemtheorie an die Grenzen dessen führt, was sich ihren Beobachtungen erschließt. Baecker legt nahe, dass dies zugleich die Grenzen der modernen Gesellschaft sein könnten. Soziologie ist in dieser Interpretation das Kind der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft geblieben, die sie zu erklären angetreten ist, von der sie sich aber angesichts des durch elektronische Medien provozierten Komplexitätsschubs emanzipieren müsse, um den Herausforderungen der *nächsten Gesellschaft* gewachsen zu sein. Ironischerweise komme der soziologischen Entdeckung der Medien innerhalb dieser ambivalenten Konstellation eine doppelte Funktion zu: »Kein Phänomen bringt die Unruhe der modernen Gesellschaft präziser zum Ausdruck. Und kaum ein Begriff konnte innerhalb der Soziologie theoretisch und empirisch anspruchsvoller entfaltet werden. Zugleich jedoch ist möglicherweise kein Begriff geeigneter, die Beschränkung der Soziologie auf Fragen des Übergangs von der traditionellen zur

Auch Leschke arbeitet sich an diesem Widerspruch ab, wonach Luhmanns Terminologie einerseits zwar auf die Beschreibung gesellschaftlicher Kommunikation ziele, andererseits aber »von einer gepflegten Missachtung gegenüber den Medien motiviert« sei. (Leschke, 2010, S. 13) Er führt diese interdisziplinären Anschlussprobleme auf unterschiedliche begriffsgeschichtliche Weichenstellungen zurück. Luhmanns »Medium als differenzloser Horizont für Form« bleibe einer philosophischen Semantik verhaftet, die lediglich die schlichte Vermittlung umfasse, den spezifisch medialen Charakter »gleichzeitiger Bestimmbarkeit und Bestimmtheit« aber verfehle.<sup>146</sup>

#### 8.4 ... ZU DEN MEDIEN UND DEN FORMEN

Für eine strikt medientheoretische Perspektive sei es daher angebracht, von Medien und Formen im Plural zu sprechen – als Kategorien mittlerer Größe, die systematisch offene Felder von prinzipiell nicht zu begrenzenden Unterscheidungsserien konstituieren.

*Pluraletantum*

»Es geht bei Medien und Formen daher um jenes gedoppelte Pluraletantum, das vollständig andere Unterschiede als die Variante im Singular macht. Medien als bestimmmbare Bestimmtheiten, als modulierbare Qualitäten sind keine Letztkategorie, sondern sie sind eine Kategorie mittlerer Größe und ebensolcher Reichweite. Das ist im Übrigen auch der Grund, warum sich Medien, die immer schon mehr als einen Unterschied machen und daher nicht auf eine Differenz zu bringen sind, so schlecht für Letztbegründungsrituale eignen. Die Pluralität der medialen Unterschiede, die sich systematisch nicht auf einen Unterschied bringen lässt, taugt nicht zu einem Anfang.« (ebd., S. 15f.)

*Materielle Differenz*

Ein weiterer Kritikpunkt Leschkes betrifft die von Luhmann unterstellte Korrelationalität von Medium und Form, das heißt die Annahme, dass sich beide aus denselben Elementen zusammensetzen. (vgl. Luhmann, 1997, S. 167) Medien stellen für Leschke nicht einfach nur eine losere Organisationsform der grundsätzlich selben Elemente dar wie Formen, sondern markieren eine materielle Differenz. Die Rede von medialen Formen umfasse somit genau jene »dingliche[r] Fixierung von Formen«, (ebd., S. 124) die Luhmann zwar erwähnt, anschließend aber aus dem Blick verliert.<sup>147</sup> Kurz: Medien zeichnen modernen Gesellschaft hinter sich zu lassen und Phänomene in den Blick zu nehmen, die es erlauben, auch der modernen Gesellschaft einen historischen Ort, das heißt einen Anfang und ein Ende, zuzuordnen.« (Baecker, 2014, S. 167f.)

<sup>146</sup> (Leschke, 2010, S. 14, vgl. Luhmann, 1987, S. 220) Khurana stimmt der Sache nach mit Leschke überein, sieht das aber umgekehrt als Chance, um »die philosophischen Potenziale einer Medientheorie« zu aktualisieren. (Khurana, 2004, S. 98)

<sup>147</sup> (vgl. Luhmann, 1993, S. 197, Luhmann, 1997, S. 161, Luhmann, 2009 [1996], S. 11) Die Materialität zu berücksichtigen, ist aber keineswegs ein exklusiv medienwissen-

sich durch eine je spezifische Materialität aus, Formen nicht. Die Rede von medialen Formen beinhaltet beides.

»[G]rundsätzlich bleibt keiner medialen Formbildung die zumindest ästhetische Auseinandersetzung mit den technologischen Bedingungen ihrer Darstellung erspart.« (Leschke, 2010, S. 299)

Das Bezugssystem Massenmedien verweigert in dieser Perspektive die von Luhmann unterstellte strikte Korelativität von Medien und Formen.<sup>148</sup> Für Leschke bildet Technologie die unhintergehbare materielle Grundlage medialer Prozesse, die gleichwohl nur in ihrer ästhetischen Vermittlung anschaulich werde. Die Medienmorphologie versagt sich somit dem Technikfetisch, der die von Kittler initiierte *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften* in Leschkes Augen übers Ziel hinaus hat schießen lassen.

»Mediale Formen repräsentieren demgegenüber einen anderen Modus von Materialität der Kommunikation, der durchaus noch an jene Technologie gekoppelt bleibt, die den Anlass dazu bildete, die ungetrübte Idealität der Medien in Frage zu stellen. Aber die Kopplung ist eine ästhetische [. . .]: Die Formästhetik koppelt Technologie und mediale Darstellung und sie markiert damit genau jenen Bestandteil an der Materialität, der kulturell bedeutsam ist, da er zur Generierung von Bedeutung herangezogen werden kann.« (ebd., S. 299)

Wenn Medien und Formen materiell strikter voneinander geschieden werden, kann auch nicht länger von einer »prinzipiellen Gleichrangigkeit bzw. [. . .] tendenziellen Privilegierung der Form« ausgegangen werden. (ebd., S. 17) Denn das Verhältnis von Medium und Form hat in der Systemtheorie insofern einen leichten Ausschlag zugunsten der Form, als sich Luhmanns Medien nur als Form beobachten lassen.<sup>149</sup> Durch die Pluralisierung der Unterscheidung werden die

*Formen in Medien*

schaftliche Forderung, sondern von Groys auch für die kunsttheoretische Adaption von Luhmanns Medium/Form-Unterscheidung erhoben worden. (vgl. Hutter u. a., 1996)

<sup>148</sup> Auch Hans-Ulrich Gumbrecht erkennt in der Materialität eine Grenze der systemtheoretischen Konstruktion, zugleich aber auch als Chance, die Komplexität der systemtheoretischen Selbstreferenz zu steigern. (vgl. Gumbrecht, 1996, S. 579f.) In diesem Sinne könnte man einwenden, dass die für die Medientheorie so wichtige Materialität der Kommunikation eine besondere Anforderung des massenmedialen Bezugssystems ist. Auch dann aber erscheint es aussichtsreicher, die Unterscheidung von Medium und Form durch eine von Medien und Formen zu ersetzen, so lange man die Prozesse eben dieses Bezugssystems analysieren möchte.

<sup>149</sup> (vgl. Baecker, 2008, S. 8, Fuchs, 2002, S. 77) Das Axiom einer konstitutiven Unkenntlichkeit der Medien erfreut sich neben der Systemtheorie auch in der phänomenologischen oder *Negativen Medientheorie* großer Beliebtheit, wenn auch jeweils andere Schlüsse hieraus gezogen werden. (vgl. Groys, 2000, S. 21ff., Mersch, 2008, S. 304ff.)

Formen nun den Medien insofern untergeordnet, als Medien die materiellen Bedingungen der Möglichkeit medialer Formen darstellen.

Im Zuge dieser Neuordnung rücken die Größenverhältnisse medialer Formen erneut in den Blick. Darauf dass Leschke Medien und Formen als Kategorien mittlerer Größe und Reichweite versteht, ist schon hingewiesen worden. Die vorangegangenen Abschnitte implizieren allerdings zusätzlich die Existenz von Binnenordnungen innerhalb dieser Meso-Ebene, die bislang ohne Erwähnung geblieben sind. Medien bilden grundsätzlich größere Einheiten als Formen. Im Gegensatz zu Luhmann geht es Leschke um »Formen *in* Medien [...] und nicht etwa um Medien in Formen.« (Leschke, 2010, S. 39) Das bedeutet *erstens*, dass innerhalb eines Mediums mehr als nur eine Form gleichzeitig aktualisiert und beobachtet werden kann. Das bedeutet *zweitens* auch, dass die Vielfalt von Formen ungleich höher ist als die der Medien. Und das bedeutet *drittens*, dass mediale Formen auch dynamischer und mobiler sind als ihre materiellen Träger und sich nicht an die Grenzen medialer Dispositive oder Werke halten müssen.

Transmediale  
Migration

Diese Formenmigrationen sind möglich, weil sich mediale Formen eine relative Autonomie von ihren materiellen Möglichkeitsbedingungen bewahren. Sie funktionieren nach einem Prinzip der »Prägung, die Stoff braucht, allerdings nicht verzehrt«, (ebd., S. 176) und somit einer transversalen Migrationsbewegung den Weg bahnt. Dieser grundsätzlich transmediale Zug medialer Formen ist dabei keine unmittelbare Folge digitaler Technologie, wie am Beispiel narrativer oder serieller Formen ersichtlich wird, die lange vor dem digitalen Medienumbruch ganz unterschiedliche Medientechniken in gleicher Weise ästhetisch organisiert haben. Allerdings wird die grundlegende Bedeutung der medialen Grenzüberschreitung – gerade auch für die Betrachtung von Medienspezifität – erst im Zuge der digitalen Grenzverwischungen sichtbar. Denn die eigentlich digitale Innovation besteht darin, neben genuin transmedialen Formen auch »die medienunspezifische Darstellbarkeit von medienspezifischen Darstellungsweisen« ermöglicht zu haben. (Tholen, 1999, S. 16) Schröter beschreibt diesen Vorgang als Transmaterialisierung:

»Während transmediale Formen (wie z. B. narrative Verfahren) gerade keinem Medium insbesondere zugeordnet werden können, verweisen transmaterielle Formen gezielt auf die je ›spezifische‹ Materialität (z. B. ein Lens Flare auf ›Fotografie‹ oder zumindest auf eine fotografische Optik) eines Mediums, *aber in einem anderen medialen Zusammenhang*. Solche Formen verweisen nicht selbstreflexiv auf eine zugrundeliegende Materialität (wie die Formen, von denen die modernistische Ästhetik handelt), sondern vielmehr werden selektierte und isolierte Formen der bisherigen Medien in der digitalen Wiederholung gezeigt.« (Schröter, 2013, S. 94)

Vormals medienspezifische Notwendigkeiten werden als autonome Gestaltungselemente disponibel und können *als Formen* identifiziert werden. Dies deckt sich mit Leschkes Überzeugung, dass Formen erst in dem Moment bewusst als eigenständige Größen wahrgenommen werden, wenn sie sich von ihrem Objekt und ihrem Entstehungsrahmen emanzipiert haben.<sup>150</sup> Das entscheidende Indiz hierfür wiederum ist ihr wiederholtes Auftreten. (vgl. Leschke, 2010, S. 63) Mit Redundanz und Dekontextualisierung werden hier also zwei maßgebliche Bedingungen der Erkennbarkeit medialer Formen genannt, die beide aufs Engste miteinander verwoben sind.<sup>151</sup>

*Modulcharakter*

Ohne sich explizit eines medienmorphologischen Vokabulars zu bedienen, macht Schröter mit seiner oben zitierten Äußerung zur Transmaterialität zudem auf den Modulcharakter medialer Formen aufmerksam.

»Mediale Formen sind die Halbfertigprodukte des Mediensystems: Es sind allseits verfügbar gehaltene Schemata, vielfältig untereinander kombinier- und montierbar, dennoch keineswegs ohne Eigensinn.« (Leschke, 2009, S. 50)

In diesem Zusammenhang lohnt es sich, daran zu erinnern, dass in Anlehnung an Cassirers symbolische Prägnanz eine, wenn nicht die maßgebliche, Funktion medialer Formen in der ästhetischen Vereinfachung komplexer medialer Zusammenhänge besteht. (vgl. 8.2, 8.3) Mediale Formen weisen insofern immer über sich selbst hinaus, als in ihnen Wissen um Gestaltungs- und Wahrnehmungskonventionen anschaulich wird. (vgl. 8.5) Ihre relative Autonomie erlaubt es diesen Formen zusätzlich, ihr zu Gestalt geronnenes Strukturwissen in andere Kontexte zu übertragen und neue Anschlüsse zu generieren.

## 8.5 MORPHOGENESE UND MORPHOLOGISCHE RATIONALITÄT

Um zu verstehen, wie mediale Formen diese relative Autonomie erlangen, lenkt Leschke den Blick auf die Morphogenese. Die Einheit einer im Entstehen begriffenen Form sei abhängig von einer ihr äußerlichen Beziehung. Ihre Identität verdanke sie dem abgrenzenden Bezug zu ihrem Anderen – unabhängig davon, ob man hierunter eine semiotische Referenz, die Bindung an eine Technologie beziehungsweise

<sup>150</sup> Streng genommen sind in einer morphologischen Sichtweise weder Transmedialität noch Transmaterialität exklusive Errungenschaften des digitalen Medienumbruchs, sondern grundsätzliche Züge medialer Formen, die unter den gegenwärtigen Bedingungen deutlicher als zuvor zu Tage treten. Denn narrative oder serielle Formen – um bei den oben genannten Beispielen zu bleiben – haben sich ganz ohne Umwandlung in digitale Signale von ihren medialen Entstehungsbedingungen emanzipiert und die exklusive Bindung an das gesprochene bzw. gesungene Wort gelöst. Medienspezifität ist also immer schon relativ gewesen.

<sup>151</sup> Die Bedeutung von Redundanz und Dekontextualität werden auch von Winkler betont. (vgl. Winkler, 2008a, S. 220, Winkler, 2008b, S. 218)

an ein Werk oder einen mehr oder weniger institutionalisierten sozio-ästhetischen beziehungsweise sozio-technischen Kontext versteht.

Als Beispiele für solche Handlungsrahmen und als wichtigste Quellen neuer Formen nennt Leschke Kunst und Technologie, wobei er der Kunst deutlich mehr Aufmerksamkeit widmet. Er begründet diese Konzentration auf die künstlerische Formeninnovationen damit, dass technikinduzierte Formbildung im Vergleich weniger eindeutig und weniger einschneidend ausfalle und der Gestaltungsbedarf neuer Technologien ironischerweise nicht selten zu einem Revival alter Formen und somit zu einem »Aufschub in der Formdynamik« führe.<sup>152</sup>

Technische  
Formenrevival

Ausgerechnet radikale technologische Innovationen bedürfen vertrauter Darstellungsweisen, um die kulturelle Adaption und letztlich die Marktreife nicht zu gefährden. (vgl. Winston, 2001, S. 18) Es ist also wenig sinnvoll, technische Entwicklung als reine Abfolge revolutionärer Erfindungen und Erfinder zu imaginieren. Genau so wenig aber entspricht sie einer kontinuierlich fließenden Bewegung. Denn technologische Neuerungen entfalten sich nur in Ausnahmefällen zur gleichen Zeit in vollem Umfang. Ganz im Gegenteil ist es sogar unmöglich, alle Komponenten komplexer technologischer Systeme permanent auf dem gleichen Entwicklungsstand zu halten.

Mobiler Internetzugang ist zum Beispiel zunächst einmal nur um den Preis geringerer Bandbreiten zu haben gewesen, die im Vergleich zum *State of the Art* anspruchslosere Darstellungsweisen bedingt haben. Diese technologisch erzwungene Anspruchslosigkeit kann die mediale Formästhetik dabei durchaus nachhaltig prägen. Die anfangs stark limitierte Länge von Web Videos hat etwa zu einer anhaltenden Renaissance skurriler Kurzformate geführt, die vergessen geglaubten Varieté-Nummern nicht unähnlich sind. (vgl. Jenkins, 2006b) Die zeitliche Beschränkung ist inzwischen längst gefallen, die kurzen Formate hingegen sind geblieben. Ihre ungebrochene Popularität zeigt sich in Diensten wie *Vine*, deren formästhetisches Alleinstellungsmerkmal darin besteht, die Länge der zu sehenden Videos auf Augenblicke von wenigen Sekunden zu begrenzen.<sup>153</sup>

Hier deutet sich an, dass die von Thomas P. Hughes *Reverse Salients* getauften Unwuchten technischer Evolution nicht erschöpfend als zu überwindende Entwicklungspannen behandelt werden können, wie Hughes historische Studien *großer technologischer Systeme* nahelegen. (vgl. Hughes, 1987, 73f.) Stattdessen entwickeln sie eine eigene produktive Eigenlogik, die sich, wie gesehen, ästhetisch äußern kann,

152 (vgl. Leschke, 2010, S. 107) Kunst ist für Leschke auch deswegen so wichtig, weil sie ein genuin formästhetisches Feld darstelle und daher lange Zeit als *das* Referenzfeld medienwissenschaftlicher Analysen gedient habe. (ebd., S. 237ff., vgl. 8.7)

153 Man kann genau umgekehrt argumentieren, dass genau die Kürze sich bestens mit den flexibilisierten und zerstreuten Arbeits- und Lebenszusammenhängen der Gegenwart verträgt, (vgl. 4.3) die technisch limitierte Länge also nur vom Standpunkt eines Ingenieurs oder Designers nicht auf der Höhe der Zeit ist.

aber durchaus auch politisch. Mit Blick auf eine notorische Schwachstelle mobiler Medientechnologie betont etwa Tom Holert die Effekte instabiler materieller Infrastrukturen auf die politische Handlungsfähigkeit verteilter sozio-technischer Kollektive und weist darauf hin, dass »der historische Gang der Dinge unmittelbar mit dem Ladezustand des Akkus eines Mobiltelefons verbunden sein kann.« (Holert, 2010, S. 131) Auch die in Abschnitt 11.2 diskutierte politische Authentizitätsästhetik ist kaum ohne die vergleichsweise bescheidene Auflösung früherer Handyaufnahmen zu erklären.<sup>154</sup>

Auch wenn die hier exemplarisch genannten morphologischen Wiedergänger sich durchaus unterscheiden, hängen sie alle mehr oder wenig eng mit der eingesetzten Technologie zusammen oder gar von ihr ab. Sie stützen Leschkes Überzeugung, dass technologische Entwicklungsschübe nicht zwangsläufig formästhetische Innovation nach sich ziehen.

Die Kunst hingegen sei auf die regelmäßige Erneuerung ihrer Formenreservoirs angewiesen. Die im Zuge der Genieästhetik zur Leitnorm gewordene Originalität verlange eine »ritualisierte Erzeugung von Differenzen« und verpflichte die Künstler zur fortlaufenden ästhetischen Innovation. (Leschke, 2010, S. 172) Die Kunst werde dadurch zum »Formenlabor, das Sozialsysteme permanent mit ästhetischem Nachschub versorgt.« (ebd., S. 172) Und ein solcher Abnehmer, wenn nicht gar der wichtigste, sind die Massenmedien. Ihr ästhetischer Zusammenhalt werde allerdings nicht durch permanente Erneuerung, sondern durch Gleichförmigkeit gestiftet. Innovationen, die auch die Medien gleichwohl benötigen, können sie bestenfalls im Modus kontrollierter Varianz verarbeiten.<sup>155</sup>

Im scholastischen Vokabular könnte man sagen, dass künstlerische Form und mediale Formen mit der Notwendigkeit einer identifizierbaren Gestalt ein gemeinsames *genus proximum* teilen, aber über eine jeweils verschiedene *differentia specifica* verfügen. Während sich die Form in der Kunst über eine hinreichende Differenz definiert, tun es die Formen der Medien über eine hinreichende Anschlussfähigkeit. (vgl. ebd., S. 167) Während frei nach Gregory Bateson in der

Formenlabor Kunst  
vs. Kontrollierte  
Varianz

154 Ebenfalls mit der Sehnsucht nach Authentizität verbunden ist ein (populär-)kulturelles Nostalgiebedürfnis, das in den zurückliegenden Jahren als *Retromanie* diskutiert worden ist. Dieser Hang zum nostalgischen Zitat und Formentransfer ist zwar nicht unmittelbar technischen Ursprungs, kann aber indirekt als distanzierende Reaktion auf die Anforderungen sozio-technischer Beschleunigung gewertet werden. Sie ist zudem nur schwer vorstellbar, ohne die nahezu ubiquitäre Verfügbarkeit digitaler Medienarchive zu berücksichtigen. (vgl. Reynolds, 2012, S. 84ff.)

155 (vgl. Leschke, 2004, S. 4) Dies wiederum erinnert stark an Luhmanns systemtheoretische Funktionsbeschreibung der Massenmedien, die mit der Unterscheidung Information/Nicht-Information fortlaufende Irritationen verarbeiten und somit die gesellschaftliche Reproduktion in Gang halten. (vgl. Luhmann, 2009 [1996], S. 119, 8.3) Wenn Luhmann richtig liegt und »die Stabilität (= Reproduktionsfähigkeit) der Gesellschaft in erster Linie auf der Erzeugung von *Objekten* [beruht], die in der weiteren Kommunikation vorausgesetzt werden können«, (ebd., S. 121) dann entsprechen Leschkes mediale Formen genau solchen Objekten.

Kunst (gestalterische) Unterschiede (bedeutsame) Unterschiede machen und im Zweifelsfall für Einzigartigkeit und Kunstanspruch eines Werks eintreten müssen, (vgl. Bateson, 1987 [1972], S. 321) werden sie in den Massenmedien vorrangig dazu benötigt, die von Horkheimer und Adorno so folgenreich geschmähte »Reproduktion des Immergleichen« am Laufen zu halten. (Horkheimer u. a., 1969 [1947], S. 142) Der Aufsatz über die Kulturindustrie ist dabei nur ein besonders offensichtliches Beispiel für die Ablehnung medienästhetischer Formelhaftigkeit, der in der Regel jegliche Eignung für das Kunstsystem abgesprochen wird. Hat eine gewöhnliche, weil durch Wiederholung angewöhnte, Form ihren Originalitätsanspruch erst einmal eingebüßt, kann sie nicht ohne weiteres – und das heißt nicht ohne eine überraschende Rekontextualisierung – weiter im Kunstsystem zirkulieren.<sup>156</sup>

*Follow the Form*

Genau diese Vertreibung aus dem Feld der Kunst nimmt Leschke zum Anlass seiner Rekonstruktion der medienästhetischen Rationalität. Im Gegensatz zur singulären Form der Kunst seien mediale Formdynamiken aufgrund ihrer konstitutiven Redundanz nämlich nicht nur der interpretativen Erschließung, sondern ebenfalls der analytischen Rekonstruktion zugänglich. Hierauf habe nicht zuletzt Benjamin hingewiesen, der angesichts einer vergleichbaren Komplexitätssteigerung ebenfalls darauf gesetzt habe, die »verborgene Rationalität der komplexen Form« offen zu legen. (Leschke, 2010, S. 98, vgl. Benjamin, 1963 [1936], S. 41) Mit dem gleichen Ziel korreliert Leschke Regelmäßigkeit und Regelmäßigkeit: Denn, so sein Kalkül, wenn Formen von der Ausnahme zur Regel werden, dann können ihnen morphologische Gesetzmäßigkeiten unterstellt werden. (vgl. Leschke, 2007b, S. 219) Wenn die kreative Unberechenbarkeit künstlerischer Schöpfungen sich zu Formeln medialer Formate verstetigt, dann sind die betreffenden Formen im strengen Sinn nicht mehr originell, erlauben aber gerade deshalb strukturelle Entwicklungen des Mediensystems zu analysieren und in einem eingeschränkten Rahmen auch zu prognostizieren.

Derartige Prognosen können allerdings nicht die situative Entstehung der Form betreffen, gehen ihr doch künstlerische oder technologische Innovationen voraus, die sich der medienmorphologischen Analyse entziehen und von dieser lediglich nachträglich rekonstruiert werden können. (vgl. Leschke, 2010, S. 298) Leschke zeigt ohnehin wenig Interesse daran, den konkreten Ursprüngen medialer Formen nachzuspüren. Ihm schwebt vielmehr eine prozessorientierte Morphologie nach dem Vorbild Cassirers vor. Und die Widersprüche ihren eigenen Prinzipien, wenn sie es darauf anlegen würde, die Formendynamik von einer Urform ableiten zu wollen. Denn im Moment des Ursprungs sei der Prozess des Formenwerdens, um den es ihm

<sup>156</sup> Derartige Reimporte konventionalisierter, unorigineller Formen ins Kunstsystem prägen etwa viele Werke von Marcel Duchamp oder Andy Warhol.

geht, erzwungenermaßen und willkürlich ausgesetzt – und mit ihm das Prinzip der Reflexion.<sup>157</sup>

Stattdessen müsse man sowohl mit synchroner als auch diachroner Kontingenz rechnen. Die Rekonstruktionsarbeit der Medienmorphologie besteht dementsprechend in einem funktionalen Vergleich mit historischer Tiefe. Das bedeutet, sie widmet sich sowohl den dynamischen Relationen zwischen medialen Formen zu einem gegebenen Zeitpunkt als auch ihren historischen Metamorphosen. (vgl. 8.6) Sie *folgt den Formen*, wie man in Anlehnung an einen Leitspruch der Akteur-Netzwerk-Theorie sagen könnte. Sie interpretiert sie allerdings nicht. (vgl. ebd., S. 125)

Leschke geht vielmehr von einer methodologischen Arbeitsteilung aus. Hermeneutische Verfahren überführen die unberechenbare Originalität der künstlerischen Form in die vergleichsweise ruhigen Gefilde kultureller Bedeutung. Sie bringen die Form auf den Begriff und ersetzen Unbestimmtheit durch Sinn. Mehr oder weniger beabsichtigt arbeiten sie so der Grenzüberschreitung Richtung Medien zu.

»Die durch Interpretation und Sinnsetzung stabilisierte Form ist daher quasi für das Ordnungssystem der Medien präpariert. Die singuläre Form wird durch Interpretation nicht nur trivial und gewinnt Bedeutung, sie wird auch soweit stabilisiert, dass sie reproduzierbar ist. Damit kann Redundanz Platz greifen: Die Form ist, sobald sie ihre bedeutungsoffene Fragilität und Singularität verloren hat und einigermaßen stabil geworden ist, gleichsam doppelt geschlossen und das macht sie, sofern mit ihrer Bedeutung etwas anzufangen ist, als Form im Mediensystem zirkulationsfähig.« (ebd., S. 93f.)

Die Migration einer künstlerischen Form in Richtung Medien kann dabei zugleich als Akt der Reflexion bewertet werden. Weil in der Kunst Form, Werk und Subjekt aufs Engste miteinander verbunden seien, habe jede ästhetische Wiederholung nicht nur Konsequenzen für die Form, sondern immer auch auf das dazugehörige Werk, das im Anschluss als epigonal abgewertet werde. Bei der Auswanderung der Einzelform ins Mediensystem verliere das Bezugssystem Werk hingegen seine Verbindlichkeit.

»Die Redundanz bezieht sich dann ausschließlich auf die Form selbst, die dann unbelastet von einer Verpflichtung auf ein eigenes Bezugssystem in die vergleichsweise distanzierten und formalen Bezugssysteme des Mediensys-

*Morphologische  
Reflexivität*

<sup>157</sup> Er wendet sich hier gegen ausgewiesene Ursprungsmorphologien, wie die von Johann Wolfgang Goethe oder Wladimir Jakowlewitsch Propp. Sie können für Leschke aber auch deswegen kein Modell für die Beschreibung der medialen Gegenwart bieten, weil sie kein Sensorium für medientechnisch induzierte Morphogenese besitzen. (vgl. Leschke, 2010, 100f.)

tems – wie Programmstrukturen, Gattungen, Genres und Stereotype – diffundiert.« (Leschke, 2010, S. 132)

Überschreitet eine ursprünglich künstlerische Form die Grenze zwischen Kunst- und Mediensystem, verdanke sie ihre Identität nicht länger dem schöpferischen Zusammenspiel von Künstler, Werk und Kunstdiskurs, sondern einer selbstreferenziellen Verdichtung.

»Die Stabilisierung durch ein Anderes, die Stabilität einer Relation wird durch die schlichte Redundanz und damit die Stabilität durch Gleiches oder Ähnliches ersetzt. Die Affirmation durch Gleichartigkeit konstituiert insofern die innere Stabilität von medialen Formen.« (ebd., S. 133)

Wenn die simple Wiederkehr hochgradig ähnlicher Gestaltungsmuster an die funktionale Stelle des Werkes tritt, werde die ästhetische Form auf sich selbst zurückgeworfen. Erst jetzt greift die medienmorphologische Analyse im engeren Sinn: Denn die morphologische Reflexivität ist nicht nur zugleich Symptom und Bedingung der relativen Autonomie und der damit einhergehenden Transferierbarkeit von Formen, (vgl. ebd., S. 56) sondern begründet zugleich die medienästhetische Rationalität, die sich Leschke analytisch zu Nutze machen möchte.

Interpretation und Formenanalyse unterscheiden sich also nicht nur in der methodischen Vorgehensweise, sondern auch im Gegenstand. Während sich die Interpretation vor allem auf die künstlerische Form anbiete, deren Relevanz gerade in ihrer Außergewöhnlichkeit beziehungsweise Einzigartigkeit liegt, ziele die Medienmorphologie auf die Formen der Medien »mit ihren gedoppelten Qualitäten der Begrenztheit und Redundanz«. (ebd., S. 18) Nach dem philosophischen Formbegriff scheiden also auch künstlerische beziehungsweise autonomieästhetische Formkonzepte als Grundlage medienmorphologischer Analysen aus. (vgl. Burdorf, 2001, S. 105ff., vgl. 8.3) Von den drei Formebenen – »Form als konstitutive Kategorie, Form als singuläre Erscheinung und Formen als redundante Phänomene der Medien« – avisiert die Medienmorphologie die letzte. (Leschke, 2010, S. 18) Das schließt nicht aus, dass auch das massenmediale Geschehen noch interpretiert werden könne, wenn es auch in der Regel so wenig Deutungsspielraum lässt, dass die Interpretation ein recht müßiges Geschäft wird. Umgekehrt erklärt sich Leschkes Medienmorphologie ausschließlich zuständig für die Beobachtung und den Vergleich massenmedialer Metamorphosen, Hybridisierungen und Migrationen, nicht aber für die Kunst – obwohl medienmorphologische Musterkarrieren hier, wie gesehen, sehr häufig ihren Ausgang nehmen.

Die Bezeichnung Musterkarriere ist insofern bewusst gewählt, weil erstens nicht ein für allemal ausgeschlossen werden soll, dass sich

das Verhältnis zwischen Kunst und Medien ändert,<sup>158</sup> und zweitens, weil alles andere als klar ist, welche künstlerischen Forminnovationen »die für das Mediensystem ebenso unentbehrliche wie charakteristische Anschlussfähigkeit« generieren können. Anschlussfähigkeit, (ebd., S. 267) Asthetische Komplexitätsreduktion bildet für Leschke dementsprechend nur eine Seite »einer systematischen Dialektik« der Medien. (vgl. 8.3) Die andere bestehe in der Maximierung der Zahl und Intensität möglicher Anschlüsse. (ebd., S. 167) Und aus den vorangegangenen Absätzen wird ersichtlich, dass diese morphologische Anschlussfähigkeit keiner Logik der Referenz (auf ein Werk oder schöpferisches Subjekt, auf ein Medium oder ein Bezeichnetes) folgen kann, sondern einer – wie Nelson Goodman sagen würde – »Richtigkeit des Passens«. (Goodman, 1990 [1978], S. 161)

*Resonanz und  
Passung*

»Form ist in diesem Sinne ein gedoppelter Resonanzeffekt: einmal ist Form, um überhaupt wirksam werden zu können, an Redundanz gebunden und zum anderen ist dieses Emergieren von Form in der Redundanz nur dann bemerkenswert und bemerkbar, wenn hinreichend Kopplungen an eine Umwelt möglich werden. Formen müssen in diesem Sinne passen, sonst verschwinden sie vollkommen unbemerkt. [...] Die Resonanzeffekte versorgen Formen nicht nur mit dem nötigen Nachdruck, der sie aus der kaum minder geformten Masse heraustreten lässt, sondern sie versorgen sie vor allem mit Evidenz und d.h. mit Verständnis. Formen, die in solchen Resonanzbeziehungen stehen, werden auf eine frappante Weise selbstverständlich.« (Leschke, 2010, S. 67)

Dieser Anschein von Natürlichkeit dürfe aber keineswegs darüber hinwegtäuschen, dass mediale Formen kulturell erprobt sind.<sup>159</sup> Er

<sup>158</sup> Man könnte eine Vielzahl an Beispielen anführen, die Leschkes schematischer Abgrenzung scheinbar widersprechen – man denke nur an die im Rahmen der Postmoderne-Debatte viel zitierte Aufforderung des Literaturkritikers Leslie Fiedler: CROSS THE BORDER – CLOSE THE GAP. (vgl. Fiedler, 1977 [1969], S. 270ff.) Derartige Phänomene der Überschreitung zwischen Kunst und Populärkultur bzw. Medien lassen sich aber medienmorphologisch ohne Probleme verhandeln, wie Leschke am Beispiel der spezifischen Transferleistung des Midcult zeigt. (vgl. Leschke, 2010, S. 260ff.) Allerdings weist er auch in diesem Zusammenhang auf die grundsätzlich unterschiedlichen Strategien im Umgang mit ästhetischen Formen hin, die auf diesen Formen nicht inhärente institutionelle Interessen schließen lassen. Um es im Vokabular Fiedlers zu sagen: Die Grenzüberschreitung alleine kann die »normative Kluft« zwischen Kunst und Medien nicht, oder nur um den Preis der Aufhebung der Kunst, schließen. »Denn sobald das Kunstsystem seine geschlossene Formation und sein bereinigtes Feld zur Disposition stellte, liefe es Gefahr sich im Mediensystem aufzulösen. [...] Die Abgrenzung ist die Grundfigur des Kunstsystems wie die Entgrenzung die des Mediensystems.« (ebd., S. 170)

<sup>159</sup> Leschke vergleicht diese Naturalisierung mit der berühmten Passage über den Warenfetisch aus dem Kapital, in der Marx den zur sinnlich übersinnlichen Ware geformten Tisch tanzen lässt: »[D]ie Naturalisierung ist bereits bei Marx nichts ande-

Formwissen

verdankt sich der Tatsache, dass mediale Formen vergleichsweise bei-läufig und intuitiv erlernt werden und bereits im Moment ihres Erkennens in Vergessen umzuschlagen drohen. Man kann sagen: Sie werden weniger entdeckt als immer schon wiedererkannt.

»Passende Formen verfügen über eine Art eingebauten Déjà-vu-Effekt: Sie passen so genau, als wären sie immer schon da gewesen. Das Moment der gelungenen Form ist eigentlich das Resultat gelungener Resonanz.« (Leschke, 2010, S. 67)

Ein Wissen um formästhetische Konventionen ist also auf der einen Seite unabdingbar, um Formen erkennen zu können, und wird zugleich mit jeder erkannten Form aufs Neue konturiert. (vgl. ebd., S. 135, 144f.) Leschke stellt die Medienmorphologie nun vor die Aufgabe, dieses in der Regel unbewusste Formwissen auszubuchstabieren. (vgl. ebd., S. 114, vgl. 8.1, 9.3)

## 8.6 HISTORISCHE METAMORPHOSEN

Es ist Zeit für ein kurzes Zwischenfazit: Mediale Formen sind nur in der Mehrzahl anzutreffen und bewegen sich in relativer Unabhängigkeit von ihren materiellen Trägern. Sie fungieren als verdichtende Elemente eines digital entgrenzten Mediensystems, die dessen Strukturen der sinnlichen Wahrnehmung zugänglich machen. Sie sind keine genuin digitalen Phänomene, erhalten angesichts dieser digitalen Entgrenzungserscheinungen gegenwärtig allerdings eine zuvor uneingelöste Relevanz. (vgl. Leschke, 2009, S. 50ff.) Denn sie bieten eine Orientierungshilfe inmitten der digitalen Auflösungserscheinungen, von der Leschkes medienmorphologische Intervention ihren Ausgang nimmt. Das dynamische Zusammenspiel beweglicher und relativ autonomer Formen füllt für ihn dementsprechend die Lücke aus, die der Verlust der Medien hinterlassen hat – und gerade ihre Flexibilität, Unbestimmtheit und Hierarchiearmut prädestinieren sie hierzu. (vgl. Leschke, 2010, S. 180ff.)

Von der Theorie  
zur Methode

Diese Einführung in die Theorie medialer Formen lässt allerdings offen, wie Leschkes theoretische Ableitungen in praktische Forschungsmethoden übersetzt werden können. Aus diesem Grund soll in den folgenden Abschnitten die Ahnenreihe medienmorphologischen Denkens um Erwin Panofsky und Kurt Lewin erweitert werden. Während Panofskys Formgeschichte der Perspektive Leschke als Paradebeispiel dafür dient, wie *historische Metamorphosen einer Darstellungsform* in Beziehung zu jeweils vorherrschenden Anschauungs- und

---

res als ein Formeffekt, nämlich der der Tauschabstraktion, in der die gesellschaftliche Konkretion abgeschliffen wird.« (Leschke, 2010, S. 223, vgl. Marx, 1962 [1867], S. 85) Dieser Blick auf den Fetisch verdeutlicht, dass mediale Formen immer schon kommodifiziert sind.

Denkformen rekonstruiert werden können, erleichtert Lewins Feldtheorie nicht nur sozialtheoretische Anschlüsse, (vgl. 9.4) sondern bietet zudem die Möglichkeit, *Wechselbeziehungen, Interferenzen und Hybridisierungen verschiedener Formen zur gleichen Zeit* beobachten zu können. Der komplementäre Aufbau erlaubt, sowohl *diachrone* als auch *synchrone* Dynamiken von *geschlossenen Formen* wie mehr oder weniger *offenen Formenrepertoires* berücksichtigen zu können.

Zur Erinnerung: In den Abschnitten 8.2 und 8.3 sind mit Cassirer, Luhmann und Heider drei Impulsgeber genannt worden, die Leschkes medienwissenschaftliche Formtheorie auf die ein oder andere Art inspirieren. Von Cassirer übernimmt Leschke die Vorstellung eines Formensystems, dessen Zusammenhalt sich keiner übergeordneten Idee verdankt, sondern der Dynamik und den Wechselwirkungen irreduzibler, prinzipiell gleichberechtigter Formen. An Luhmanns Beschränkung auf systeminterne Operationen erinnert, dass Leschke Cassirers idealistisches Erbe ganz bewusst ausschlägt, um sich auf immanente Funktionen medialer Formen zu konzentrieren. Heider wiederum betont im Gegensatz zu Cassirer und Luhmann dinglich-materielle Aspekte, die bei der theoretischen Reflexion technischer Medien nicht ignoriert werden dürfen. Allerdings taucht Heider in Leschkes Überlegungen nur am Rand auf, was darauf schließen lässt, dass er nicht exakt das bietet, was Leschke sucht. So kritisiert dieser zum Beispiel, dass Heiders Metapher der Spur zwar der Medialität eine Eigenlogik im Sinne einer charakteristischen Formbarkeit zubillige. Diese falle aber zu diffus aus, um der vermittelnden Funktion von Formen auf der einen sowie ihrer Eigenlogik auf der anderen Seite gleichermaßen gerecht zu werden. (vgl. *ebd.*, S. 154ff.)

Fündig wird Leschke hingegen bei Erwin Panofskys kunsthistorischer Cassirer-Lektüre. Auch sie vollzieht den angestrebten Wechsel der epistemologischen Ebene, geht dabei aber unbedarfter vor als Luhmann. Denn Panofsky bedient sich zwar Cassirers »glücklich geprägten Terminus«, um DIE PERSPEKTIVE ALS »SYMBOLISCHE FORM« zu beschreiben. (Panofsky, 1985 [1924/25], S. 108) Er übernimmt aber weder dessen transzendente Aufgabenstellung noch den damit einhergehenden Pathos des Geistes.<sup>160</sup> Stattdessen rekonstruiere Panofsky qualitative Veränderungen in der Medialität des Bildes als Effekt immanenter Formenbewegungen. (vgl. Leschke, 2010, S. 46f.)

Panofsky verknüpft perspektivische Darstellungskonventionen mit den historisch jeweils vorherrschenden Raum- und Weltvorstellungen und entwirft eine dialektische Stilgeschichte, in der sich antike Winkelperspektive und diskontinuierlicher Aggregatraum sowie der körperliche »Stil der reinen Fläche« des Mittelalters in der neuzeitlichen Perspektive aufgehoben finden. (Panofsky, 1985 [1924/25], S. 114)

*Die Perspektive als  
mediale Form*

<sup>160</sup> Cassirer selbst erwähnt eine dementsprechende Arbeitsteilung zwischen Philosophie und Kulturwissenschaft in einem Vortrag in der Hamburger Warburg-Bibliothek, dessen Zeuge Panofsky vermutlich war. (vgl. Cassirer, 1967 [1923], S. 11)

»Wir wollen da, und nur da, von einer im vollen Sinne ›perspektivischen‹ Raumschauung reden, wo nicht nur einzelne Objekte, wie Häuser oder Möbelstücke, in einer ›Verkürzung‹ dargestellt sind, sondern wo sich das ganze Bild [. . .] gleichsam in ein ›Fenster‹ verwandelt hat, durch das wir in den Raum hindurchzublicken glauben sollen – wo also die materielle Mal- oder Relieffläche, auf die die Formen einzelner Figuren oder Dinge zeichnerisch aufgetragen oder plastisch aufgeheftet erscheinen, als solche negiert ist und zu einer bloßen ›Bildebene‹ umgedeutet wird, auf die sich ein durch sie hindurch erblickter und alle Einzeldinge in sich befassender Gesamttraum projiziert [. . .].« (Panofsky, 1985 [1924/25], S. 99)

Die neuzeitliche »Revolution in der formalen Bewertung der Darstellungsfläche« bestehe darin, (ebd., S. 116) den subjektiven Seheindruck zu rationalisieren und den psycho-physiologischen Sehraum in einen »völlig rationalen, d.h. unendlichen, stetigen und homogenen« Raum zu überführen, der sich auch jenseits des Bilderrahmens virtuell ausdehnt. (ebd., S. 101) Die ästhetische »Objektivierung des Subjektiven« ersetze qualitative Unterschiede zwischen »Vorne und Hinten, Rechts und Links, Körper und Zwischenmedium« durch quantitative Größen, (ebd.) die sich innerhalb eines übergeordneten Kontinuums relativ bestimmen, messen und positionieren lassen. Dieser mathematisch konstruierte Systemraum korrespondiere dabei post-aristotelischen und post-scholastischen Vorstellungen einer dezentrierten, enttheologisierten und empirisch verbürgten Unendlichkeit in Naturphilosophie und Erkenntnistheorie. (ebd., S. 123) Panofsky legt hier eine Analogie zwischen der Richtungs- und Entfernungswillkür des modernen Bildraums und der Richtungs- und Entfernungsindifferenz des modernen Denkraums frei. Das abstrakte Denken der Moderne und die »Ordnung der visuellen Erscheinung« bedingen und affirmieren sich in dieser Deutung gegenseitig und lassen ein rein funktionales an die Stelle eines substantiellen Seins treten.<sup>161</sup>

Für Leschke ist Panofskys »strukturfunktionale Parallelisierung von Darstellungs-, Anschauungs- und Denkformen« deshalb so wertvoll, weil sie von konkreten Repräsentationen oder Wahrheitsansprüchen abstrahiert.<sup>162</sup> Stattdessen widmet sie sich einer funktionalen Korrespondenz morphologischer Konstellationen, die im Sinne der symbolischen Prägnanz ohne jeden Begriff sinnlich erfahrbar bleibe. Panofskys Analyse beruht also auf genau der gleichen ästhetischen Allge-

<sup>161</sup> (Panofsky, 1985 [1924/25], S. 126) Die gedankliche Nähe zur Philosophie Cassirers, vor allem seiner Gegenüberstellung von Substanz- und Funktionsbegriff, wird hier augenscheinlich. (vgl. Cassirer, 2000, vgl. 8.3)

<sup>162</sup> (Leschke, 2010, S. 45) Als weiteres Beispiel hierfür könnte auch Foucaults Analyse von Velazquez LAS MENINAS nennen, nach der die *sichtbare Unsichtbarkeit* des Betrachters den Umbruch zwischen der Episteme der Ähnlichkeit und der Repräsentation ästhetisch vorwegnehme. (vgl. Foucault, 1974 [1966], S. 31ff.)

meinheit, die sich auch Leschkes Medienmorphologie zu Nutze machen möchte. (vgl. 8.2)

Zudem wirke sich der von Panofsky nachvollzogene Formenwandel unmittelbar auf die Vorstellung dessen aus, was ein Bild zu leisten habe.

»Die Transformation vom An- zum Durchblick verlegt das Bild quasi in einen Zwischenraum und verleiht ihm damit eine andere mediale Qualität. Das An und Für sich Seiende des Bildes verschiebt sich zu einem An und Für anderes Seienden: die Medialität des Bildes gewinnt auf diesem Weg Form.« (Leschke, 2010, S. 46f.)

Man könnte also sagen, dass Panofsky die Perspektive weniger als *symbolische* denn als *mediale Form* beschreibt. Auf jeden Fall kommt seine morphologische Bestimmung des Medium Bildes Leschkes Vorstellung sehr nahe.

## 8.7 MORPHOLOGISCHE FELDER

Leschke möchte diese Perspektive nun vom einzelnen Medium zusätzlich auf die Wechselwirkungen zwischen unterschiedlichen Medien ausweiten, deren Systemzusammenhang Panofsky noch nicht in der heutigen Plastizität erkennen konnte. Wenn man mit Panofsky davon ausgeht, dass Formen Medien bestimmen (können), und gleichzeitig voraussetzt, dass historische mediale Konstellationen durch den Wandel der involvierten Medien verändert werden, dann würde die Formendynamik nicht nur den diachronen Wandel einzelner Medien, sondern zugleich auch die synchronen Beziehungen zwischen diesen Medien regeln. Mit dem Mediensystem wird dann selbst die vorerst höchste medientheoretische Integrationsstufe morphologisch geerdet. Die vergleichsweise kleinen Formen üben also einen vergleichsweise großen Einfluss aus.

Um diesen Einfluss näher bestimmen zu können, bettet Leschke sein Konzept medialer Formen in den Kontext der Feldtheorie Kurt Lewins, die physikalische Einsichten über den Aufbau elektromagnetischer Spannungsfelder auf die Psyche überträgt. Sie betrachtet dabei individuelles Verhalten in Abhängigkeit dinglicher, vor allem aber sozialer Umwelteinflüsse und übersetzt die daraus resultierenden Beziehungen in quasi-mathematische Formeln. Verhalten  $V$  wird zu einer Funktion des psychologischen Feldes, das sich wiederum aus der Person  $P$  und seiner Umwelt  $U$  zusammensetzt:  $V = f(P, U)$ .<sup>163</sup> Das Feld kann man dabei als ein dynamisches Gefüge unterschied-

$$V = f(P, U)$$

163 (vgl. Lewin, 1982 [1939], S. 196) Graumann betont, dass diese Umwelt wiederum vor allem aus anderen Personen bestehe, weswegen Lewins Weg zwangsläufig in die Sozialpsychologie münde. (vgl. Graumann, 1982, S. 27) Vom psychologischen ist es also nur ein kleiner Schritt zum sozialen Kräftefeld. (vgl. 9.4)

lich starker Kraftlinien mit positivem oder negativem Aufforderungscharakter (Valenz) verstehen, die auf ein Individuum gerichtet sind und dessen bewusste und unbewusste Entscheidungen bestimmen:  $P = f(U)$ .

Neben den genannten Formeln bedient sich Lewin mit der Topologie eines weiteren mathematischen Beschreibungsinstrumentes. Er nutzt insbesondere die nach dem französischen Mathematiker Marie Ennemond Jordan benannte topologische Kreisdarstellung, um die dynamische Spannung psychologischer Felder zu visualisieren.<sup>164</sup> Innerhalb dieser Jordankurve werden Valenzen samt Wirkrichtung und Stärke als Vektoren dargestellt, die das Feld strukturieren und physikalische, soziale oder psychologische Lageänderungen der handelnden Personen motivieren. Diese so genannten Lokomotionen haben insofern einen irreversiblen Charakter als sie die Struktur des Feldes nachhaltig verändern, wobei die individuelle Bewegungsfreiheit nicht selten durch Barrieren eingeschränkt wird, die den Zugang zu bestimmten Feldregionen erschweren oder gar ganz verhindern. Die topologische Visualisierung der Felddynamik verleiht den Handlungen Gestaltcharakter. Sie offenbart auf diese Weise Lewins gestaltpsychologische Herkunft, die auch aus einer weiteren feldtheoretischen Prämisse spricht. Hierbei handelt es sich um die Überzeugung, dass die feldtheoretische Analyse stets von der Gesamtsituation ausgehen müsse, um individuelle Handlungen erklären zu können.<sup>165</sup>

Topologische Gestalt

Lewins Ansatz bleibt gestaltpsychologischen Ansätzen aber auch insofern treu, als er Veränderungen im Feld nicht auf behavioristische Reiz-Reaktionen-Folgen reduziert, sondern stattdessen konsequent als »das Ergebnis psychologischer Kräfte« interpretiert. (vgl. Lewin, 1982 [1942], S. 158) Die von der Feldtheorie berücksich-

164 Lewin bezeichnet seinen Ansatz zunächst auch als Topologische bzw. Vektorenpsychologie. (vgl. Lewin, 1969, 101ff.) Erst sein Schüler Dorwin Cartwright hat durch entsprechend betitelt Kompileation von Lewins Spätwerk dafür gesorgt, dass sich posthum der Name Feldtheorie durchgesetzt hat. (vgl. Graumann, 1982, S. 11f., Lewin, 1963) Lewin selbst betont zudem verschiedentlich, dass es sich bei seinen Annahmen weniger um »ein Theorie im üblichen Sinne« handle, sondern vielmehr um eine »Methode der Analyse von Kausalbeziehungen und der Synthese wissenschaftlicher Konstrukte«. (Lewin, 1982 [1943], S. 135)

165 (vgl. Lewin, 1982 [1942], S. 160) Dieses Vorgehen orientiert sich an einer gestalttheoretischen Prämisse der so genannten Grazer Schule, deren einflussreichster Schüler, Christian von Ehrenfels, am Beispiel der Musik gezeigt hat, dass »ein Eindruck der ganzen Tonreihe erforderlich ist«, um eine Melodie wiederzuerkennen oder in eine andere Tonart zu transponieren. (Ehrenfels, 1960 [1890], S. 13) Dieser Vorrang der ganzen Einheit gelte nicht nur für die (vorrangig zeitliche) Gestaltqualität von Musik, sondern auch für räumliche Phänomene: Das Ganze ist vielleicht nicht mehr, aber etwas anderes als die Summe seiner Teile. Und Gestalt gewinnen dementsprechend auch nicht diese Elemente, sondern die Relationen zwischen ihnen – ein Gedanke, den nicht zuletzt Cassirer aufgegriffen, zugespitzt und verallgemeinert hat. (vgl. ebd., S. 29f., Cassirer, 2000, S. 359ff.) Es ist leicht zu erkennen, dass auch Leschke von gestalttheoretischen Annahmen beeinflusst ist und etwa aufmerksam gelesen hat, was von Ehrenfels über Ähnlichkeit und Transponierbarkeit von Gestaltqualitäten geschrieben hat. (vgl. Ehrenfels, 1960 [1890], S. 33, Leschke, 2010, S. 135ff.)

tigten Valenzen und Barrieren innerhalb eines Feldes sind niemals ausschließlich objektiver oder gar dinglicher Art, sondern entfalten ihre auffordernde beziehungsweise hemmende Wirkung als subjektiv empfundene Phänomene. Das bedeutet, dass die Kräftedynamik des Feldes die möglichen und vollzogenen Handlungen im oben geschilderten Sinn nur dann disponiert, wenn ein psychologisches Subjekt als Ziel- und Fixpunkt vorausgesetzt und adressiert werden kann. Das jeweilige Feld existiert in diesem strengen Sinne also nur für die jeweils darin handelnde Person.

»Eine Situation ›objektiv‹ zu beschreiben heißt in der Psychologie in Wirklichkeit: die Situation als die Gesamtheit jener Fakten und ausschließlich jener Fakten beschreiben, die das Feld des betreffenden Individuums ausmachen.« (ebd., S. 159)

Diese Person ist dementsprechend in gleichem Maße eine Funktion der Umwelt, wie die Umwelt eine Funktion der Person ist. (vgl. Lewin, 1982 [1940], S. 66) Für Lewin gilt also nicht nur die oben erwähnte Formel  $P = f(U)$ , sondern in gleichem Maße auch ihr Gegenstück:  $U = f(P)$ .

*Primat der Relation*

»Die grundlegenden Sätze einer Feldtheorie heißen: a) Das Verhalten muß aus der Gesamtheit der zugleich gegebenen Tatsachen abgeleitet werden; b) diese zugleich gegebenen Tatsachen sind insofern als ein ›dynamisches Feld‹ aufzufassen, als der Zustand jedes Teils dieses Feldes von jedem anderen abhängt.« (ebd., S. 65)

Das Feld bilde dementsprechend die Gesamtheit dynamischer und gerichteter Interdependenzen zwischen einer wahrnehmenden und handelnden Person und der von dieser Person erfahrenen Umwelt.

Diesen Primat der Relation sieht Leschke auch bei den Medien und deren Formen am Werk, weswegen sich ihm Lewins feldtheoretische Perspektive als adäquate Ergänzung seines morphologischen Ansatzes anbietet. Denn auch wenn mediale Formen als individuelle Einheiten identifiziert werden können, treten sie, wie gesehen, de facto stets in der Mehrzahl auf und individualisieren erst in Verbindung beziehungsweise Abgrenzung zu anderen Formen.<sup>166</sup> Das liegt daran, dass mediale Formen, wie bereits in Abschnitt 8.5 erklärt, nur dann zirkulieren und sich reproduzieren können, wenn sie eine spezifische Anschlussfähigkeit generieren. Vereinfacht ausgedrückt müssen sie zu ihrer Umgebung passen. Und genau diese Resonanz zwischen

<sup>166</sup> (vgl. ebd., S. 80, vgl. 8.4) Dies entspricht semiotischen Aussagen über die Pluralität und Differenzialität symbolischer System. (vgl. Goodman, 1997 [1976], S. 128ff., Volli, 2002, S. 79ff.) Für mediale Formen im Sinne Leschkes ist die semantische Dimension allerdings, wie gesehen, nicht konstitutiv: Sie können als Zeichen fungieren, müssen das aber nicht. (vgl. 8.2, 8.3)

*Einzelformen und  
Formenrepertoires*

Form und Umwelt möchte Leschke nun mit Hilfe feldtheoretischer Argumente beschreiben.

Denn mediale Formdynamik könne nicht erschöpfend nach dem Vorbild Panofskys oder Cassirers beschrieben werden, sondern laufe in zwei Modi ab, die sich nicht aufeinander reduzieren lassen. Leschke differenziert zwischen der Morphologie von Einzelformen – als Entwicklung definierter geschlossener Einheiten im Sinne von Cassirers oder Panofskys Metamorphose – und der Morphologie von Formenrepertoires.

»Bei der Metamorphose bleibt die Einheit der Form gewahrt; es handelt sich um unterschiedliche Entwicklungsstufen derselben Form. Bei der horizontalen Formdynamik, also der Interferenz zwischen unterschiedlichen Formen, wird systematisch über die Einheit von Einzelformen hinausgegangen.« (Leschke, 2010, S. 54)

Während die vertikale Morphologie der Einzelformen einer Binnenlogik innerhalb der Grenzen einer klar umrissenen Gestalt folge, sei die horizontale Dynamik durch Kombination, Hybridisierung und Integration geprägt. Das Ergebnis sind Formen aus Formen, die nach unterschiedlichen Mustern – zum Beispiel Gleichordnung, Additivität, Komplementarität oder Implikation – geordnet und gruppiert werden. Diese Formengruppen definieren sich nicht über eine gemeinsame Grenze, sondern über gemeinsame Verbindungsmuster. Sie entstehen dementsprechend als »Effekt privilegierter Bezüge und Koppungen« und bilden »offene Systeme mit geringer prägender Kraft.« (ebd., S. 84, 57)

Eine Theorie medialer Formen müsse daher in der Lage sein, Einheit (der Form) und Offenheit (der Umwelt) gleichberechtigt denken zu können und genau hier setze die Feldtheorie an. Demnach gewinnen einzelne Formen Gestalt vor dem Hintergrund eines Feldes. Form und Feld werden also nach dem Vorbild der Figur/Grund-Relation gegenüber gestellt. Die mediale Form nimmt dabei die Position ein, die bei Lewin die Person innehat. Und ebenso wie das Verhalten der Person durch das sie umgebende Feld disponiert werde, gehe das Formenrepertoire der Einzelform in diesem feldtheoretischen Sinn voraus. Selbst dann, wenn sie sich auf einzelne Formen konzentriert, behalte die Medienmorphologie dementsprechend zugleich stets »offene, nicht scharf abzugrenzende Zusammenhänge solcher Formentitäten« im Blick. (ebd., S. 78) Und diese Formenrepertoires lassen sich ebenso wie die durch sie geprägten historischen Medienkonstellationen am besten als prinzipiell unabgeschlossene, dezentrale Felder ohne feste Zugangsbeschränkung beschreiben.

*Feldtypen*

Diese Formen können nun aber auf unterschiedliche Arten aggregiert werden. Das Spektrum reicht von der »vollkommen gleichgültigen Koexistenz in einem zeitlichen, lokalen oder sachlichen Kontext« bis zur morphologischen Feldcodierung. (ebd., S. 164) Während

Leschke die Formen im ersten Fall durch ihnen äußerliche sachliche, örtliche und zeitliche Bedingungen zusammengehalten sieht, die in der Regel einen Ausdruck der herrschenden Machtverhältnissen darstellen, zeichnen sich Formenfelder im engeren Sinn durch eine grundsätzliche Kompatibilität von Feldern und Formen aus. Im Extremfall sei die gegenseitige Durchdringung so stark, dass die Kohärenz des Feldes durch die gleiche formästhetische Logik gewährleistet werde, die schon die einzelnen Formen prägt. Dies sei aber insgesamt vergleichsweise selten der Fall und bestenfalls für Kunst und Medien die Regel. (vgl. *ebd.*, S. 165ff., vgl. 8.5) Ganz im Gegenteil spielen Formen für die meisten Feldtypen keine dominante Rolle, sondern richten sich in der Regel an der Struktur des Feldes aus. Formbestimmtheit zeichne also lediglich spezifische Feldtypen aus, deren aisthetischer Verdichtungsgrad sich allerdings besonders gut für die Funktionen des Mediensystems eigne. (vgl. 8.3)

In Analogie zum in Abschnitt 8.5 geschilderten Autonomisierungprozess medialer Formen über Redundanz komme es hier zu einer Morphogenese zweiter Ordnung, in deren Verlauf die Feldstruktur selbst Formencharakter annehme. Denn Formengruppen verfügen zwar nicht per se über die Prägnanz von Einzelformen. Sie können aber eine vergleichbare Gestaltqualität erlangen, wenn sie ihrerseits auf eine entsprechende Resonanz stoßen. In dem Maße, in dem sich die gleichen oder hochgradig ähnliche Bezüge innerhalb eines Feldes durch Wiederholung stabilisieren, können sie ihrerseits als Formen identifiziert werden. Das Ergebnis dieser Morphogenese zweiter Ordnung bezeichnet Leschke als Konstellationsformen:

»Konstellationsformen, also das, was als Muster oder Pattern beschrieben wird, sind stabilisierte Relationen von Elementen, die als solche Konstellation auch wahrnehmbar sind« (*ebd.*, S. 160)

Eine derart verdichtete Formengruppe könne nun prinzipiell die gleichen Funktionen ausüben wie alle medialen Formen. Aufgrund des größeren Reflexionsniveaus erweitere sie sogar deren Erfassungsbereich.

»Mit dem Komplexitätsgewinn der Formtypen steigt so zugleich die Verarbeitungsleistung der Form, die im Wesentlichen in der Komplexitätsreduktion besteht, charakteristisch an. Umgekehrt verhält es sich jedoch mit der Wahrnehmbarkeit von Form, die von den einfachen zu den reflexiven Formen sukzessive abnimmt [...].« (*ebd.*, S. 160)

Leschke unterscheidet bei zunehmender Verarbeitungsleistung beziehungsweise Komplexität und abnehmender Wahrnehmbarkeit zwischen insgesamt drei Formebenen. Zusätzlich zu den schon genannten einfachen Objekt- und den Konstellationsformen führt er noch

*Objektformen/  
Konstellationsformen/  
Prozessformen*

Prozessformen ein. Hierunter versteht er »Bewegungsmuster von Konstellationen«, (Leschke, 2010, S. 160) die eine zusätzliche morphologische Reflexionsschleife vollziehen und für die die antiproportionale Relation von Komplexitätsgewinn und Gestaltverlust in einem noch drastischeren Ausmaße gelte. Die Attribute Prägnanz und Komplexität bilden somit die gegenläufigen Pole eines Kontinuums, zwischen denen sich einfache Konstellations- und Prozessformen als aufsteigende Reflexionsebenen anordnen. Das bedeutet zugleich, dass sich die auf unterschiedlichen Reflexionshöhen ablaufenden morphologischen Prozesse strukturhomolog beschreiben lassen.

»Die Prinzipien der Dynamiken unterscheiden sich insofern nicht, sondern sie sind strukturhomolog, was für eine Theorie medialer Formen den Vorzug in sich birgt, den Transfer von Strukturkenntnissen zu ermöglichen und vergleichsweise disparate Phänomene in einen Zusammenhang zu bringen.«<sup>167</sup>

Auf Basis dieses transferierbaren Strukturwissens könne der formtheoretische Objektbereich entscheidend erweitert werden. Er umfasst sowohl immanente Bezüge auf unterschiedlichen Ebenen als auch deren Beziehungen untereinander.

Allerdings offenbart der Vergleich von Lewins feldtheoretischer Argumentation und deren medienmorphologischer Aneignung zwei gravierende Unterschiede. *Erstens* zeichnen sich die von ihm entworfenen medialen Formenfelder durch eine Dezentralität und Offenheit aus, die sich nicht ohne Weiteres mit Lewins methodologischer Bevorzugung der Gesamtsituation vereinbaren lässt. Während bei Lewins topologischer Felddarstellung die Dynamik nur innerhalb fester Grenzen Raum greifen kann, geraten für Leschke gerade auch diese vormals stabilen Grenzen in Bewegung und werden durchlässig für Impulse von Außen. Leschkes Konzept von Formenfeldern lässt zusätzlich zu Lewins Binnenspannung also auch eine feldüberschreitende Dynamik zu. Denn sowohl die Zahl der Elemente als auch die

Offenheit medialer  
Formenfelder

167 (Leschke, 2010, S. 58) Hierzu zählt Leschke etwa Material-, Konstruktions- und Kompositionsformen. Bei Materialformen »handelt [es] sich um die Formen vorgefundener Objekte, die keiner weiteren Verarbeitung mehr bedürfen, um als Form Geltung zu erlangen. [...] Gesteigert wird die mediale Verarbeitungsleistung bei jenen Konstruktionsformen, die den Aufbau und die Struktur von medialen Produkten betreffen: Formen sind hier das Resultat medialer Planungsstrategien. Sie setzen also zumindest Selektions- und Strukturierungsprozesse voraus und die Form ist nicht mehr die eines Objekts, sondern die einer Struktur. Insofern bewegen sich Konstruktionsformen immer auf dem Komplexitätsniveau von Konstellations- und Prozessformen. Das gilt in noch größerem Maße für die Kompositionsformen: Kompositionsformen betreffen eben nicht nur die Selektion der dargestellten Objekte oder den konstruktiven Zusammenhalt von solchen Objekten, sondern er betrifft das Ganze der Darstellung, also auch die Oberfläche, die Selektion und Konstruktion immer außer Acht lassen konnten. Die Kompositionsform betrachtet Inszenierung als Form.« (ebd., S. 161)

Zahl der Interdependenzen medienwissenschaftlicher Felder sei prinzipiell offen.

»Insofern gehören zu den als Feldern begriffenen historischen Repertoires medialer Formen zunächst einmal sämtliche Formen, die qua Redundanz mediale Präsenz gewonnen haben.« (ebd., S. 83)

Hierfür können Formenneubildungen sorgen, in der Regel aber tun dies auf den ersten Blick alltäglichere, weniger auffällige Bewegung von Formen und die daraus resultierenden Wechselwirkungen. Leschke unterscheidet zwischen Interferenzen und Hybridbildungen, die die Grenzen der übergeordneten Form wahren sowie felderübergreifende Formenintegration, die die Zusammensetzung des Feldes qualitativ verändert.

»Was bei solchen Migrationen von Formen geschieht, ist, dass die Bezüge, die die Gruppenbildung erzeugen, erweitert werden, wodurch sich die Intensität und Bindungskraft der Bezüge zwangsläufig reduziert. Die Gruppenstabilität wird in der Regel durch die Beschränkung der Zahl zugelassener Relationstypen aufrechterhalten, so dass jede Erweiterung naturgemäß in die Statik der Gruppe eingreift.« (ebd., S. 85)

Da Formenmigrationen aber keine festen Grenzen respektieren, kann eine Begrenzung der Zugangsberechtigung durch eine Festlegung auf ein apriori und klar konturiertes Feld folgerichtig keine praktikable Option medienmorphologischer Analysen sein. Ganz im Gegenteil nötige die Offenheit forcierte Komplexität medialer Formenfelder deren Beobachter zu »einer permanenten Re-Adjustierung von Medien Grenzen und der Gruppierung von Formen«. (ebd., S. 89) Als Symptom einer »krisenhaften Resonanz von Formdynamik« ist nicht zuletzt der in Abschnitt 8.1 beschriebene Verlust medienwissenschaftlicher Gewissheiten der forcierten Komplexität medialer Formenfelder geschuldet. (ebd., S. 89, vgl. 10.6).

Der *zweite* Unterschied zu Lewins Feldkonzept leitet sich unmittelbar aus dem ersten ab. Denn morphologische Migrationen und das damit einhergehende Feldwachstum machen auf die Historizität von Formenfeldern aufmerksam, die Lewin bestenfalls mittelbar interessiert. (vgl. Lewin, 1982 [1943], S. 135, Lewin, 1982 [1940], S. 68, Lewin, 1982 [1942], S. 161) Während für ihn die Gegenwart des Feldes das jeweilige Verhalten bestimmt und er dementsprechend die Felddynamik mit der Spannung synchron wirkender Kräfte erklärt, berücksichtigt Leschke auch die Effekte diachroner Entwicklungen.

»Zugleich gelingt es auf diesem Wege, also über die Migration von Formen, Entwicklungsdynamiken auch noch

in vergleichsweise verfestigten Formbeständen zu implementieren, denen man ansonsten nicht mehr große Entwicklungschancen zugetraut hätte. Dies gilt insbesondere für historisch weitgehend ausdifferenzierte und daher gealterte Formkomplexe.« (Leschke, 2010, S. 85)

Hinter diesem dezidierten Interesse für die diachrone Dynamik verbirgt sich ein morphologisches Kalkül: Wie in Abschnitt 8.6 gesehen, können mediale Formen nicht nur die von ihnen gebildeten Felder prägen, sondern mittelbar auch die mit ihnen assoziierten Medien. So werden bei einem entsprechenden Verdichtungsgrad der involvierten Formenrepertoires die Eigenschaften ganzer Mediendispositive metonymisch auf ihren formästhetischen Kern reduziert. Ein Wechsel der Formbestände kann also auch die Vorstellungen davon verändern, was bestimmte Medien zu diesem bestimmten Zeitpunkt ausmacht – man denke nur an die offensichtlichen Unterschiede zwischen Stumm- und Tonfilm. Dieser medienhistorische Index medialer Formen dynamisiert Lewins Feldkonzept und verbindet die Entwicklung von Formenrepertoires und Medien aufs Engste. Die historische Morphologie Panofskys und die Lewins Topologie des Feldes ergänzen sich hier zu einer Perspektive, die diachrone und synchrone Formbeziehungen gleichermaßen berücksichtigt.

Allerdings schreibt Leschke angehenden Medienmorphologen an anderer Stelle eine eindeutige Beschränkung des Tätigkeitsgebiets ins Stammbuch.

»Die Aussagen, die im Rahmen einer Theorie medialer Formen überhaupt getroffen werden können, betreffen den Komplex des Systems der Massenmedien, die in ihm vorgesehenen Produktions- und Rezeptionsmodi sowie vielleicht noch die Wechselbeziehungen zu anderen Systemen, insbesondere zum Kunstsystem als prominentes und privilegiertes Formenreservoir medialer Formen – das war’s dann aber auch.« (ebd., S. 25)

Er begründet diese Einschränkung damit, dass Formenfelder im engeren Sinne, wie in Abschnitt 8.7 bereits ausgeführt, einen »Sonderfall formästhetischer Organisation« darstellen.<sup>168</sup> Formbestimmtheit zeichne dementsprechend lediglich einen spezifischen, »formästhetisch hoch aggregierten« Feldtyp aus, der sich aufgrund seiner Verdichtungsleistung besonders für die Funktionen des Mediensystems eigne. (ebd., S. 165) Leschke betrachtet dominant morphologisch geprägte Felder außerhalb der Kunst oder der Medien also keineswegs als Regel oder Norm.

Gleichzeitig aber betont er, dass sich mediale Formen zur Maximierung ihrer Anschlussfähigkeit – im Gegensatz zu künstlerischen – nicht exklusiv auf ein Feld beschränken.

»Mediale Formen sind also, wenn sie nur einigermaßen gut organisiert oder positioniert sind, stets zugleich in mehreren Feldern eingeschrieben. Insbesondere in sozialen, politischen, ökonomischen, historischen, kulturellen und technisch-industriellen Feldern tauchen mediale Formen als Elemente auf, ohne dass sie diese auch nur im Ansatz dominieren oder determinieren könnten und wollten.« (ebd., S. 165, vgl. 8.5)

Um diese feldübergreifenden Einschreibungsprozesse medialer Formen genauer bestimmen zu können, unterlegt das folgende Kapitel Leschke Hypothese mit einer sozialtheoretischen Vergleichsfolie.

<sup>168</sup> (Leschke, 2010, S. 165) Sie richtet sich auch gegen die von Leschke wiederholt kritisierte medientheoretische Hybris, mit den Medien nicht nur einen autonomen Gegenstand gefunden zu haben, sondern zugleich *die* universelle Antwort auf gesellschaftliche, politische und geschichtliche Fragestellungen. (vgl. Leschke, 2003, 295ff.)

STS und ANT

Abschnitt 9.1 prüft, inwiefern mediale Formen sich als *Boundary Objects* beziehungsweise *Immutable Mobiles* betrachten lassen und stellt auf diese Weise zunächst Anschlüsse an *Science and Technology Studies* und Akteur-Netzwerk-Theorie her. Doch auch wenn sich diese in den vergangenen Jahren einer bemerkenswerten medienwissenschaftlichen Beliebtheit erfreut haben, (vgl. Seier, 2009, S. 132ff., J. D. Peters u. a., 2012, S. 10ff., Spöhrer, 2017, S. 2ff.) lassen sie sich nur bedingt mit Leschkes medienmorphologischen Ideen vereinbaren. Stattdessen lassen sich Fragen nach der sozialen Funktionen medialer Formen beziehungsweise nach dem Verhältnis von medialen und sozialen Formen überraschenderweise besser beantworten, wenn man Pierre Bourdieus Praxistheorie zu Rate zieht – und somit eine Theorie, die dem allgemeinen Verdikt nach ebenso wenig mit Medien hat anfangen können, wie die Medientheorie mit Bourdieu. (vgl. Couldry, 2007, S. 209ff.) Entgegen dieser (Vor-)Urteile kann man mit Bourdieu Leschkes medienästhetischen Fokus in Richtung einer sozialen Feldtheorie ausweiten und auf diese Weise ein Beitrag zur transdisziplinären Anschlussfähigkeit medienmorphologischen Denkens leisten.

Soziale Morphologie

Zunächst wird in Abschnitt 9.2 Bourdieus Habitus als *Form mittlerer Größe* eingeführt, die Wahrnehmung, Denken und Handeln miteinander verschränkt und die soziale Praxis somit einer weitgehend unbewusst wirkenden Koordination unterwirft. Auf dieser Grundlage forscht Abschnitt 9.3 nach Gemeinsamkeiten zwischen Bourdieus Soziologie der symbolischen Formen und Leschkes Theorie medialer Formen. Bei dieser Suche stößt man auf einen vergleichbaren Stammbaum, auf eine Vielzahl konzeptioneller Übereinstimmungen und sich kreuzende Perspektiven, die das Zusammenspiel von sozialer und ästhetischer Konventionalität und Dynamik auf die gleiche Weise, aber von sich gegenüberliegenden Standpunkten aus wahrnehmen. Die hier herausgearbeiteten Analogien zwischen medialen und sozialen Formen werden in Abschnitt 9.4 um Bourdieus feldtheoretische Überlegungen ergänzt, um die medientheoretische Aneignung seines Modells kritischer Ereignisse vorzubereiten. (vgl. 10) Denn hierfür ist es notwendig, die Möglichkeit historischer Brüche berücksichtigen und aus den Analogien zwischen medialen und sozialen Formen auch strukturelle Homologien zwischen sozialen Kräfte- und medialen Formenfeldern ableiten zu können.

### 9.1 MORPHOLOGIE DER ÜBERSETZUNG

Momentan sieht sich dieses Unterfangen aber noch mit Leschkes oben zitierten Aussagen über die begrenzte Reichweite medienmorphologischer Aussagen konfrontiert. Mediale Formen können demnach ihre strukturierende Wirkung zwar nur innerhalb der Formenfelder von Kunst und Medien voll entfalten. Sie können von dort aus allerdings Brücken zwischen unterschiedlichen Feldern schlagen und

somit gleichsam medienästhetischen *Boundary Objects* fungieren. Dieses Konzept haben Susan Leigh Star und James R. Griesener in die ethnographische Wissenschaftsforschung eingeführt, um Wechselwirkungen zwischen unterschiedlichen sozialen Kontexten zu analysieren.

*Boundary Objects*

»Boundary objects are objects which are both plastic enough to adapt to local needs and the constraints of the several parties employing them, yet robust enough to maintain a common identity across sites. They are weakly structured in common use, and become strongly structured in individual-site use. These objects may be abstract or concrete. They have different meanings in different social worlds but their structure is common enough to more than one world to make them recognizable, a means of translation. The creation and management of boundary objects is a key process in developing and maintaining coherence across intersecting social worlds.« (Star u. a., 1989, S. 393)

Genau diese Ambivalenz von kontextspezifischer Besonderheit und kontextübergreifender Generalität kennzeichnet, wie in Abschnitt 8.2 gesehen, auch Leschkes Konzept mittlerer Größe, das im doppelten Wortsinn sowohl auf eine Maßeinheit als auch Vermittlungsfunktion hinweist. Mediale Formen müssten also grundsätzlich über eine den *Boundary Objects* vergleichbare Kapazität zur Stiftung sozialer Kohärenz verfügen.<sup>169</sup>

Tatsächlich nennen Star und Griesener »standardized forms« als einen von vier Grenzobjekt-Typen, auf die sie im Rahmen ihrer ethnographischen Forschung am MUSEUM OF VERTEBRATE ZOOLOGY der University of California in Berkeley gestoßen sind. (ebd., S. 411) Zwar sind sie dort nicht wie Leschke mit Formen künstlerischen Ursprungs konfrontiert worden, sondern mit Verfahren und Dokumenten ohne dezidierten ästhetischen Anspruch, die Arbeitsabläufe zwischen verstreuten Kooperationspartnern mit divergenten Erfahrungsschätzen und Kompetenzen ermöglichen und koordinieren sollen. Die den Formen unterstellte Funktion besteht aber auch hier zunächst darin, Komplexität zu reduzieren. Eine endliche, aber unübersichtliche Informationsmenge wird kodiert, klassifiziert und strukturiert, um ein objektiviertes, transferierbares und intersubjektiv geteiltes Wissen aus ihr ableiten zu können.

<sup>169</sup> Leschke selbst erwähnt diese Grenzobjekte nicht, sieht aber eine konzeptionelle Verwandtschaft zu einem vergleichbaren wissenschaftstheoretischen Konzept. Mediale Formen teilen für ihn entscheidende Eigenschaften mit den Wissenschaftsobjekten Hans-Jörg Rheinbergers, weswegen man sie auch als »Experimentalsystem[e] der Darstellung« bezeichnen könnte. (Leschke, 2010, S. 298) Dass dieser Vergleich an dieser Stelle zugunsten von Griesener und Star nicht weiter verfolgt wird, liegt daran, dass sie stärker als Rheinberger auf eine besondere Bindung zwischen medialen und sozialen Formen hinweisen, die im Folgenden ausgearbeitet wird.

»The results of this type of boundary object are standardized indexes and what Latour would call ›immutable mobiles‹ (objects which can be transported over a long distance and convey unchanging information). The advantages of such objects are that local uncertainties (for instance, in the collecting of animal species) are deleted.« (Star u. a., 1989, S. 414)

*Immutable Mobiles*

Latour, auf den Star und Griesener hier verweisen, hat diese *unveränderlichen mobilen Elemente* (*Immutable Mobiles*) in seinem Aufsatz DRAWING THINGS TOGETHER als Ergebnis wie Ausgangspunkt von »Schreib- und Visualisierungsprozeduren« dargestellt, (Latour, 2006 [1986], S. 263) die unterschiedliche Erkenntnisse, Ansprüche und Meinungen in zweidimensionaler Flächen einschreiben und die »Art, wie Personengruppen miteinander argumentieren und dabei Papier, Zeichen, Druck und Diagramme verwenden«, modifizieren. (ebd., S. 261) Das Resultat sind »Objekte [...], die mobil, aber auch unveränderlich, präsentierbar, lesbar und miteinander kombinierbar sind«. (ebd., S. 266) Auch diese Liste ließe sich ohne allzu große Umstände auf mediale Formen übertragen. Und der Verdacht, dass auch mediale Formen als Boundary Objects beziehungsweise Immutable Mobiles fungieren (können), wird zusätzlich dadurch erhärtet, dass Latour mit der Perspektive interessanterweise das gleiche Beispiel wählt, um die spezifische Übersetzungsleistung derartiger Inskriptionskaskaden zu demonstrieren, mit dem schon Leschke seinen medienmorphologischen Ansatz veranschaulicht hat.

Zugleich lässt sich diese Suche nach Gemeinsamkeiten nicht beliebig ausweiten.<sup>170</sup> Denn Latour betrachtet die Komplexitätsreduktion der *Immutable Mobiles* keineswegs als Selbstzweck. Ihm geht es, wie schon der Untertitel des hier zitierten Aufsatzes verrät, vor allem um DIE MACHT DER UNVERÄNDERLICHEN MOBILEN ELEMENTE. Und diese Macht verortet er in der Fähigkeit zur »Mobilisierung vieler Ressourcen durch Raum und Zeit«, (ebd., S. 288) worunter er einerseits die Mobilisierung von Wissen und andererseits die Mobilisierung von Gefolgschaft versteht, die notwendig sei, um die eigene Sicht der Welt in antagonistischen Situationen durchsetzen zu können. Und derartigen Situationen sieht sich Latour nahezu permanent ausgesetzt.

Egal ob es sich um Krieg, Politik, Recht, Wissenschaft oder Technik handle: Die Entscheidung über Sieg oder Niederlage – denn darauf läuft Latours antagonistische Dramaturgie hinaus – hänge von der

<sup>170</sup> Für Thielmann verbietet sich für ANT- und STS-Forschende zum Beispiel die Berufung auf eine mittlere Ebene, weil sie den Dualismus von Mikro und Makro nur vorgeblich vermittele, tatsächlich aber verfestige. (vgl. Thielmann, 2009, S. 92) Dieses Argument trifft allerdings vorrangig auf Ansätze zu, die mittlere Größen verdinglichen. Der medienmorphologische Relationismus versucht aber genau dies zu verhindern. Ihm dient die mittlere Größenordnung medialer Formen, wie in Abschnitt 8.4 gesehen, als modulare und dadurch wiederum skalierbare Beobachtungsperspektive, nicht als sicherer Grund des Beobachters.

Effizienz der jeweils verknüpften Inskriptionen ab, wobei die Konkurrenzfähigkeit mit dem Grad der Formalisierung zunehme. (vgl. [ebd.](#)) Die von Latour untersuchten Inskriptionsketten schaffen somit Fakten – zunächst im engen Sinn wissenschaftlicher Argumentation, aber auch in dem quasi-politischen Sinn, dass sie Akteure zur Anpassung ihres Verhaltens nötigen. (vgl. Latour, [2006 \[1991\]](#), S. 102ff., 374)

Spätestens an dieser Stelle trennen sich die Wege von ANT und Medienmorphologie. Wie gesehen interessiert sich Leschke vor allem für die Analogien zwischen Darstellungs-, Anschauungs- und Denkformen und somit für Zusammenhänge von Kognition und Wahrnehmung, der gemessen an Latours Ansprüchen zu kurz greift. Denn Latours Interesse für die materiellen Bedingungen von Herrschaft zielt letzten Endes auf die ungleich weit reichendere Frage: »Wie ist Dominanz in großem Maßstab möglich?« (Latour, [2006 \[1986\]](#), S. 276) Und während diese Frage in diesem wissenschaftstheoretisch motivierten Aufsatz noch mehr oder weniger beiläufig auftaucht, rückt sie in den Folgejahren immer stärker in das Zentrum von Latours Schaffen. Spätestens sein jüngster Aufruf zum KAMPF UM GAIA offenbart, (vgl. Latour, [2017](#), S. 56ff., 251ff.) wie stark Latours eigenes Denken durch die von ihm vorausgesetzte antagonistische Grundsituation vorbestimmt ist und sich zunehmend einem Zynismus der Stärke, wenn nicht gar einem intellektuellen Bellizismus, annähert.<sup>171</sup>

In diesem Sinne hat Niels Werber die Spuren vermessen, die Carl Schmitt in Latours *politischer Ökologie* hinterlassen hat. Latour eigne sich insbesondere Schmitts Freund-Feind-Unterscheidung an, um angesichts der drohenden Klimakatastrophe menschliche und nicht-menschliche Mitstreiter für einen globalen Krieg um das Anthropozän zu mobilisieren. Für Werber nimmt Latours radikale Parteilichkeit Züge einer eschatologischen Heilslehre an, die – getreu dem Motto *Wer nicht mit mir ist, der ist gegen mich* – keinen Spielraum für divergente Perspektiven lasse.<sup>172</sup> Der Anspruch auf tendenziell globale Souveränität im Sinne Schmitts lässt sich wiederum weder mit dem Erkenntnisinteresse noch dem Geltungsbereich medienmorphologischer Analysen vereinbaren. Vor diesem Hintergrund relativiert sich dann auch Latours Feststellung, dass »[d]ie wesentlichen Eigenschaften von Inskriptionen [...] nicht in Begriffen von Visualisierung, Form und Schrift definiert werden« können – zumal sie ihn

Akteur-  
Formen-  
Theorie?

171 (vgl. Kelty, [2014](#), S. 11) Latours Hang zum Bellizismus lässt sich nur schwer stichhaltig beweisen. Als Indiz kann immerhin die Eröffnung seiner Abrechnung *DAS ELEND DER KRITIK* dienen: »Krieg, so viele Kriege. [...] Sollen wir die Gelehrten, die Intellektuellen, ebenfalls in den Krieg ziehen?« (Latour, [2007](#), S. 7)

172 (vgl. Werber, [2015](#), S. 66) Zudem weist Werber nach, dass Latours *flache Ontologie* auf Argumenten der in ANT- und STS-Kreisen verpönten funktionalen Differenzierung beruht. (vgl. Werber, [2016](#), S. 260ff.) Gegen Latours rigorosen Abgesang auf den Gesellschaftsbegriff und gegen die von ihm bemühten Thatcher-Anleihen kann man also durchaus sagen: »There is such a thing as society.« (vgl. Latour, [2010](#), S. 16, Marchart, [2013](#), S. 348)

auch nicht daran hindert, sich hin und wieder genau dieser Begriffe zu bedienen, um die Übersetzungs- und Mobilisierungsfähigkeit der Immobile Mobiles plausibel erklären zu können. (vgl. Latour, 2006 [1986], S. 266, vgl. 269, 277)

Auch wenn der Vergleich hier also an unüberwindbare Grenzen stößt, richtet er die Aufmerksamkeit auf die soziale Dimension morphologischen Denkens, die Leschke zwar an verschiedener Stelle andeutet, aber nicht konsequent ausarbeitet. (vgl. Leschke, 2009, S. 39, Leschke, 2010, S. 167f.) Es spricht also nach wie vor einiges dafür, dass auch mediale Formen keinem ästhetischen Selbstzweck frönen, sondern eine soziale Übersetzungsleistung ausüben können, die den Beobachtungen von Star und Griesener ähnelt, die aber zumindest im Jargon der Akteur-Netzwerk-Theorie nicht angemessen beschrieben werden kann. Den sozialen Funktionen medialer Formen kommt man daher weniger im Rahmen einer *Soziologie der Übersetzung* näher, wie sie Michel Callon in einem nicht nur von Latour zum engsten Kanon der ANT gezählten Artikel entwirft, (vgl. Callon, 2006, S. 169f., Latour, 2010, S. 25) sondern im Rahmen einer *Morphologie der Übersetzung*. Auf der Suche nach sozialtheoretischen Wahlverwandten sucht Leschke selbst auch nicht von ungefähr die Nähe von Bourdieu, den Latour genüsslich als prototypischen »Soziologen des Sozialen« und eigentlichen Antagonisten seiner als »Soziologie der Assoziationen« konzipierten ANT ein- und vorführt.<sup>173</sup>

## 9.2 ZUM HABITUS ALS SOZIALER FORM

Vor allem Bourdieus Konzept des Habitus hat es Leschke angetan. Er erkennt hierin ebenfalls eine Kategorie mittlerer Größe, die mit Blick auf sozialen Status und Zusammenhalt sowie die Ausgewogenheit historischer Dynamik zwischen Neuem und Gewohntem die prinzipiell gleiche Funktion übernehme wie die historischen Repertoires medialer Formen. (vgl. Leschke, 2010, S. 70ff.) Man kann auch sagen, dass man es beim Habitus mit einer sozialen Form im Sinne Georg Simmels zu tun hat. (vgl. Simmel, 1968, S. 5ff.)

Bourdieu definiert den Habitus als System gesellschaftlicher Dispositionen, die die Handlungen sozialer Akteure anleiten und sich in

<sup>173</sup> (Latour, 2010, 63, 23, vgl. 265ff.) An anderer Stelle rückt er »den herausragenden Soziologien« Bourdieu gleich in die zweifelhafte Nachbarschaft der Verschwörungstheorie. (vgl. Latour, 2007, S. 14) Interessanterweise wiederholt er mit diesem Vorwurf einen rhetorischen Winkelzug, mit dem Bourdieu sich seinerseits vom kritischen Denken Althusser distanziert. (vgl. Bourdieu u. a., 1996, S. 133) Für Schinkel unterscheiden Bourdieu und Latour sich vor allem aufgrund der je verschiedenen Konzepte von Relationalität, bewegen sich aber nach wie vor im selben (soziologischen) Diskurs. (vgl. Schinkel, 2007, S. 725f.) Diese These würde die vehemente Abneigung Latours erklären, erzeugt aber zugleich das methodische Problem, dass sich die Beziehung der beiden letztlich nur von einer Position außerhalb dieses Diskurses hinreichend bestimmen lässt. Womöglich könnte die medientheoretische Aneignung ihrer Konzepte eine solche Grenzüberschreitung vollziehen.

der und durch die soziale Praxis ebenso realisieren wie reproduzieren.

»Die charakteristischen Strukturen einer bestimmten Klasse von Daseinsbedingungen sind es nämlich, die über die ökonomische und soziale Notwendigkeit [. . .] die Strukturen des Habitus erzeugen, welche wiederum zur Grundlage der Wahrnehmung und Beurteilung aller späteren Erfahrung werden.« (Bourdieu, 1993b, S. 101)

Strukturierte/  
Strukturierende  
Strukturen

Demnach gewöhnen sich Individuen im Laufe ihrer Sozialisation so sehr an erlernte Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmuster, dass sie ihr ganzes Verhalten unwillkürlich an diese kollektiven Schemata anpassen. Die Anforderungen des sozialen Umfelds werden also zugleich eingeübt und, im Sinne einer »zur Tugend gemachten Not«, parallel affirmativ ausgeübt. (ebd., 100f.) Objektive Regelmäßigkeiten werden als subjektive Regeln verinnerlicht. (ebd., S. 111) Sozialisierung und Habitualisierung fallen in eins.<sup>174</sup>

Soziale Praxis vollzieht sich demnach als Dialektik zwischen den *strukturierten Strukturen* der sozialen Ordnung und den *strukturierenden Strukturen*, die im Zuge der individuellen Aneignung dieser Ordnung entstehen. Innerhalb dieses dialektischen Prozesses gewährleistet die Habitus die Vermittlung zwischen »dem System objektiver Regelmäßigkeiten und dem System der direkt wahrnehmbaren Verhaltensformen«.<sup>175</sup> Diese Vermittlungsfunktion kann er allerdings nur ausüben, wenn ihm eine relative Autonomie zugesichert wird und er weder auf eine mechanistische Determiniertheit auf der einen, beziehungsweise auf den schöpferischen Geist eines souveränen Subjekts auf der anderen Seite reduziert werden kann.

»Er gibt dem Akteur eine generierende und einigende, konstituierende und einteilende Macht zurück und erinnert zugleich daran, daß diese sozial geschaffene Fähigkeit, die soziale Welt zu schaffen, nicht die eines transzendenten Subjekts ist, sondern die eines sozial geschaffenen Körpers, der sozial geschaffene und im Verlauf einer räumlich und zeitlich situierten Erfahrung erworbene Gestaltungsprinzipien in die Praxis umsetzt.« (Bourdieu, 2001, S. 175)

Als »erworbenes System von Erzeugungsschemata« erlaube der Habitus *erstens*, Gedanken, Wahrnehmung und Handlungen innerhalb »der

174 Dementsprechend groß ist dann auch die Rolle, welche die Schule für Herausbildung von Habitus spiele. (vgl. Bourdieu, 1970, S. 139)

175 (ebd., S. 40) Er bietet Bourdieu somit – nicht zuletzt auch aufgrund seiner Historizität – eine Alternative zum strukturalistischen »Strukturrealismus«, (Leschke, 2010, S. 68, vgl. 9.4) ohne »in die alte Philosophie des Subjekts oder des Bewußtseins, die der klassischen Ökonomie und ihres *homo oeconomicus*, zurückzufallen«. (Bourdieu, 1997, S. 61)

Grenzen der besonderen Bedingungen seiner eigenen Hervorbringung« frei hervorzubringen; (Bourdieu, 1993b, S. 102) und *zweitens* die »Variablen des Lebenslaufs jedes Individuums und die Variablen seiner Abstammungsgruppe« auf prinzipiell unendlich vielfältige Weisen miteinander zu kombinieren. Es komme also immer wieder zu situationsspezifischen Improvisationen und Abwandlungen. Jede individuelle Ausprägung des Habitus bleibe aber noch in der Abweichung durch ein »Verhältnis der *Homologie*, d.h. durch ein Verhältnis der Vielfalt in Homogenität,« auf den jeweiligen Klassenhabitus bezogen. (ebd., S. 113)

*Common Sense*

Diese Improvisationen seien aber auch insofern regelhaft, als die objektiven Beziehungen des sozialen Umfelds mögliche Reaktionen auf situationsspezifische Reize nicht nur begrenzen, sondern zugleich solche privilegieren, die *zu ihnen passen*. Der Habitus erzeuge einen Konformitätsdruck und strebe danach, objektiven und praktischen Sinn in einem selbstevidenten *Common Sense* zur Deckung zu bringen.

»Kurz, als *Erzeugnis* einer bestimmten Klasse objektiver Regelmäßigkeiten sucht der Habitus die »vernünftigen« Verhaltensweisen des »Alltagsverstands« zu erzeugen, und nur diese, die in den Grenzen dieser Regelmäßigkeiten möglich sind und alle Aussicht auf Belohnung haben, weil sie objektiv der Logik angepaßt sind, die für ein bestimmtes Feld typisch ist, dessen objektive Zukunft sie vorwegnehmen.« (ebd., S. 104)

Wenn man gemäß diesen Erwartungen vernünftig handelt, darf man damit rechnen, dass diese Handlungen ohne weitere Erklärungen oder Rechtfertigungen verstanden, akzeptiert und angemessen beantwortet werden. Wer sich auf diesen stillschweigenden Konsens einlässt, wird also mit einer Erfahrung sozialer Resonanz belohnt. (vgl. ebd., S. 108) Diese Konformitätsanreize sorgen nicht zuletzt dafür, dass die Willkürlichkeit sozialer Ordnung nicht mehr hinterfragt wird, und bilden auf diese Weise eine wichtige Stütze für die *doxa* des Feldes.<sup>176</sup> Der habituell bevorzugte *Common Sense* koordiniere das soziale Miteinander somit hochgradig effizient und verlässlich und vermittele zudem den Eindruck, dass es gleichsam einer »Konzertierung ohne Dirigent« auch dann geregelt ablaufe, wenn es nicht ausdrücklich geregelt ist. (ebd., S. 110)

<sup>176</sup> (vgl. 9.4) Die durchaus politische Aufgabe, die Bourdieu der Soziologie stellt, besteht im Gegensatz dazu darin, die Selbstverständlichkeit des *Common Sense* zu brechen und – zum Beispiel durch die Wahl nicht alltäglicher Begriffe – »das Gewöhnliche ungewohnt zu machen; es so zu schildern, daß sichtbar wird, wie außergewöhnlich es ist.« (Bourdieu, 1998a, S. 27, vgl. Bourdieu u. a., 1991, S. 24ff., vgl. 10.3) Der Bruch mit der von Bourdieu geschmähten Spontansozioologie bilde die wissenschaftstheoretische Voraussetzung für soziologische Erkenntnis im eigentlichen Sinn und orientiert sich sowohl am Disziplingründer Durkheim sowie der Wissenschaftsgeschichte von Bourdieus akademischem Lehrer Bachelard. (vgl. Moebius u. a., 2014, S. 10f.)

Die soziale Koordinierung des Habitus erfolge auch deshalb vergleichsweise reibungslos, weil sie weitgehend unbewusst ablaufe. Denn der Prozess der Habitualisierung erfasse die Ebene bewusster Handlungen in der Regel nicht unmittelbar, sondern ziele in erster Linie auf den Körper und dessen Disziplinierung – was Bourdieu mit dem Begriff der *hexis* beschreibt. (vgl. 9.3) So bilde etwa die Einübung bestimmter Manieren, Haltungen oder Bewegungsfolgen somatische Grundlagen des Handelns aus, die sich dem Bewusstsein entziehen, nichtsdestotrotz aber stets mit der sozialen Ordnung korrespondieren, der sie entstammen.

*Disziplinierung  
des Körpers*

»Man könnte in Abwandlung eines Worts von Proust sagen, Arme und Beine seien voller verborgener Imperative.« (ebd., S. 128)

Über den Erwerb bestimmter Körpertechniken, wie etwa beim Tanz oder beim Gruß,<sup>177</sup> materialisieren sich kontingente soziale Beziehungen als ritualisierte Bewegungsabläufe, die über den Körper das gesamte Dasein erfassen.

»Was der Leib gelernt hat, das besitzt man nicht wie ein wiederbetrachtbares Wissen, sondern das ist man.« (ebd., S. 135, vgl. Bourdieu, 1976, S. 200f.)

Man verinnerlicht den Habitus also, indem man ihn inkorporiert. Als leibliche »*lex insita*« stellt er sicher, dass alle lediglich den *eigenen* Regeln folgen müssen und trotzdem mit ihrer sozialen Umgebung übereinstimmen. (Bourdieu, 1993b, S. 111)

Wie jede gelungene Illusionskunst verstecke die »performative Magie des Sozialen« ihre körperlich-materielle Funktionsweise, die soziale Normen und Rollen mit der Beiläufigkeit körperlicher Routine bestätige. (ebd., S. 107) Die Regeln des Sozialen werden anerkannt, ohne erkannt werden zu müssen. Ganz im Gegenteil erfordere es einen hohen reflexiven Aufwand, sich der »zu Automatismen eingeschliffenen geistigen Schemata« zu vergewissern, (Bourdieu, 1970, S. 123) die mit den entsprechenden Körpertechniken erlernt werden. Im Habitus verkörpert sich buchstäblich ein kulturell Unbewusstes, das soziale Akteure an ihre Gesellschaft und Epoche binde.

»Als einverleibte, zur Natur gewordene und damit als solche vergessene Geschichte ist der Habitus wirkende Präsenz der gesamten Vergangenheit, die ihn erzeugt hat.« (Bourdieu, 1993b, S. 105)

Die Körperlichkeit des Habitus lenkt den Blick auf dessen historischen Operationsmodus, der Geschichte und Gesellschaft nach dem Modell einer *Self-fulfilling Prophecy* miteinander verschränkt. Denn

<sup>177</sup> Für eine prominente kulturelle Deutung des Grußes sowie deren ideologiekritische Erweiterung: vgl. Panofsky, 1980, S. 30ff. u. Mitchell, 1997, S. 27ff.

*Self-fulfilling  
Prophecy*

die Attraktivität bestimmter Wahrnehmens-, Denk- und Handlungsmuster hänge davon ab, ob sie mit Erfolgserlebnissen verbunden seien – das heißt davon, ob sie die zurückliegenden Erfordernisse ihrer Entstehung mit den situativen Erfordernissen ihrer Anwendung haben in Einklang bringen können. Die Vorstellung vom Habitus als »Leib gewordene [...] Geschichte« macht allerdings deutlich, (Bourdieu, 1985, S. 69) dass habituelle Dispositionen dauerhaft angelegt sind und die Bedingungen ihrer Entstehung überleben können. Schemata, die sich in der Vergangenheit bewährt haben, müssen dies also nicht zwangsläufig auch im Moment ihrer Aktualisierung tun. Ganz in Gegenteil hinkt der Habitus der sozialen Entwicklung notorisch hinterher, weil er an vergangene Bedingungen angepasst ist und Handelnde somit weniger auf eine sich verändernde Gegenwart vorbereitet als auf ihre eigene Vergangenheit. Bourdieu bezeichnet diese soziale Trägheit mit dem der Physik entlehnten Begriff der *Hysteresis* bzw. als »Don-Quichotte-Effekt.« (vgl. Bourdieu, 1982, S. 187)

Soziale Praxis richte sich dementsprechend weder voll und ganz nach aktuellen noch nach vergangenen Erfordernissen. Ganz im Gegenteil betont Bourdieu, dass sich ihre Regelmäßigkeiten wie Besonderheiten nur dann erklären lassen, wenn man die Entstehungs- und Anwendungsbedingungen des Habitus zueinander ins Verhältnis setze. (vgl. Bourdieu, 1993b, 104f.) In Abhängigkeit des Grades der Übereinstimmung beziehungsweise des Widerspruchs dieser zeitlichen Kontexte entstehe der Spielraum für sozio-historische Dynamik, die wiederum die hegemoniale Homogenität des Habitus selbst in Frage stellen könne. Da sich die je aktuelle Situation also seinem unmittelbaren Zugriff entziehe, könne der Habitus seinen Fortbestand nur sicherstellen, indem er sich ein Milieu schaffe, das demjenigen, dem er entstammt, im Wesentlichen ähnelt. (vgl. ebd., S. 114) Habituelle Praktiken folgen daher in der Regel »Vermeidungsstrategien«, (ebd., S. 116) die darauf zielen, Konflikte zwischen Entstehungs- und Anwendungskontext nach Möglichkeit von vornherein auszuschließen. Der Habitus nötige die sozialen Akteure also mit einem strukturellen Konservatismus. Sein Geschichtsmodell entspricht einer evolutionären »Dauerhaftigkeit im Wandel«, die soziale Differenz und historische Innovation ganz nach der Maßgabe *kontrollierter Varianz* nur in minimalen Dosen vorsieht. (ebd., S. 105, vgl. 8.5)

Indem der Habitus auf diese Weise die Vergangenheit in der Gegenwart fortschreibe, greife er mittelbar zugleich in einer retrospektiven Projektion auf kommende Ereignisse zu. (ebd., S. 105) Denn eine Gegenwart, verstanden als »bereits eingetretene Zukunft früherer Praktiken«, (ebd., S. 114) projiziere vergangene Notwendigkeiten auch auf ihre eigene Zukunft. Der Habitus imaginiert nicht mögliche, sondern lediglich wahrscheinliche Welten.

»Der Habitus als Grundlage einer selektiven Wahrnehmung von Indizien, die eher zu seiner Bestätigung und Bekräftigung führen.«

tigung als zu seiner Verwandlung taugen, und als Matrix zur Erzeugung von Reaktionen, die an alle mit den (früheren) Bedingungen seiner Erzeugung identischen oder homologen objektiven Bedingungen vorangepaßt sind, wird entsprechend einer wahrscheinlichen Zukunft festgelegt, die er vorwegnimmt und mit herbeiführt, weil er sie direkt aus der Gegenwart der vermuteten Welt als der einzigen herausliest, die er je erkennen kann.« (ebd., S. 120)

Auch wenn Handlungsentscheidungen unter diesen Voraussetzungen »Illusionen der Zielgerichtetheit« aufsitzen können, (ebd., S. 114) seien sie tatsächlich weniger auf eine wie auch immer beeinflussbare Zukunft gerichtet, sondern durch die im Habitus konservierte Vergangenheit entscheidend vorgeprägt.<sup>178</sup> Nur so können zukünftige Horizonte über retrospektive Anpassungen erschlossen werden. Der Habitus koordiniert soziale Praxis nach dem Modell einer *Self-fulfilling Prophecy*. Seine Funktionsweise trete dabei ausgerechnet im Moment der Störung zu Tage.

»Die vom Habitus in dieser Art umgekehrter Vorwegnahme der Zukunft bewirkte Gegenwart der Vergangenheit ist nie besser erkennbar, als wenn der Sinn der wahrscheinlichen Zukunft plötzlich Lügen gestraft wird und Dispositionen, die der Sinn der wahrscheinlichen Zukunft plötzlich Lügen gestraft wird und Dispositionen, die infolge eines Effekts der Hysterisis (wie bei dem von Marx gern zitierten Don Quichotte) schlecht an die objektiven Möglichkeiten angepaßt sind, bestraft werden, weil das Milieu, auf das sie real treffen, zu weit von dem entfernt ist, zu dem sie objektiv passen.« (ebd., S. 116)

Derartige Brüche verweisen auf die (oftmals eingeklagte) Notwendigkeit, die konzeptionelle Statik der habituellen Selbstreproduktion aufzubrechen, um Spielräume für Widerstand und revolutionäre Dynamiken zu schaffen. Letztere stiftet vor allem Bourdieus weitgehend ignoriertes Begriff des Ereignisses, der auf solche Vorwürfe (post-)historischer Geschlossenheit reagiert und in Kapitel 10 ausgearbeitet wird. Abschnitt 9.4 erklärt zudem die feldtheoretischen Grundlagen, die Bourdieu die nötigen sozialen Reibungsflächen liefern, um sein disruptives Geschichtsmodell entwerfen zu können.

Zunächst soll aber ein kurzes Resümee erste Hinweise darauf liefern, inwiefern die soziale Form des Habitus auch medienmorphologisch relevant ist und auf mögliche Überschneidungen zwischen Bourdieus Soziologie der symbolischen Formen und Leschkes Theorie medialer Formen schließen lässt.

<sup>178</sup> Auch der Eindruck, dass sich in der Biographien oder einem künstlerischen Gesamtwerk das Wesen eines Individuums entfalte, verdanke sich dieser trügerischen, rückblickenden Illusion. (vgl. Bourdieu, 1993b, S. 103)

## 9.3 ZUR SOZIOLOGIE DER SYMBOLISCHEN FORMEN

Sozio-mediale  
Formen I

Vieles von dem, was bislang über den Habitus gesagt worden ist, gilt analog auch für mediale Formen. So beschreibt Leschke die Überführung von Innovation und Differenz in die kontrollierten Bahnen kontinuierlicher historischer Evolution, wie gesehen, ganz ähnlich als Prozesse kontrollierter Varianz. Sowohl Habitus als auch mediale Formen folgen zudem einer Logik der Passung, die selbstverstärkende Verdichtungseffekte provoziert und sozio-historische Dynamik weitgehend einhegt.

In diesem Zusammenhang besteht eine weitere konzeptionelle Gemeinsamkeit in der Gewordenheit durch Gewohnheit. Demnach werden sowohl Habitus als auch medienmorphologische Rationalität in performativ beziehungsweise testend (im Sinne Benjamins) nachvollzogenen Wiederholungen mehr beiläufig als bewusst erlernt. Gerade deswegen können sie die Komplexität sozialer beziehungsweise medialer Zusammenhänge so effizient organisieren, dass deren Kontingenzen als Selbstverständlichkeiten hingenommen werden. (vgl. 10.5)

Die Voraussetzung hierfür ist, dass beide als Kategorien mittlerer Größenordnung entworfen sind. Ihre relative Autonomie ermöglicht ihnen, eine Vermittlungsfunktion innerhalb sozialer beziehungsweise medialer Beziehungsgefüge auszuüben, die um so wichtiger wird, je ernster man den von Bourdieu wie Leschke propagierten methodologischen Relationismus nimmt. Sowohl Habitus als auch mediale Formen wirken als verbindende Elemente zwischen individuellem Fall und allgemeiner Regel und schaffen die Grundlage für eine, wenn auch brüchige, Regelmäßigkeit der sozialen beziehungsweise medienästhetischen Entwicklung. Sie vermeiden auf diese Weise ganz bewusst die »epistemologischen Risiken«, die sich gleichermaßen hinter der »Heroisierung der Struktur oder der Feier des einzelnen Objekts« verbergen.<sup>179</sup>

Die auffälligen konzeptionellen Parallelen überraschen allerdings wenig, wenn man betrachtet, von wem Bourdieu sich hat inspirieren lassen. Der Habitus ist auch deshalb relevant für Leschkes medienmorphologischen Entwurf, weil er von den selben geistigen Vätern abstammt. Denn auch Bourdieu übernimmt viele Denkfiguren von Cassirer, Panofsky und – mit Abstrichen – Lewin.<sup>180</sup>

179 (Leschke, 2010, S. 68) Und in diesem Sinne vertreten beide auch Theorien mittlerer Reichweite. Einschränkend muss allerdings erwähnt werden, dass sich Bourdieu gegen die damit verbundene »positivistische Erwartung« wehrt, (Bourdieu u. a., 1996, S. 125) obwohl er sich selbst zwischen »Großtheoretikern« und vorrangig an den Details der sozialen Empirie interessierten Sozialwissenschaftlern verortet; (vgl. ebd., S. 145) und Leschke – wie in Abschnitt 8.2 gesehen – zwar die Bezeichnung übernimmt, sich aber nicht zu dieser einflussreichen Strömung der US-Nachkriegssoziologie äußert.

180 Wie sehr er Cassirer und Panofsky schätzt, kommt nicht zuletzt darin zum Ausdruck, dass der renommierte Pariser Verlag ÉDITIONS DE MINUIT ausgewählte Schriften der

So würdigt Bourdieu Cassirer als den Wissenschaftshistoriker, der wie kein zweiter die Bedeutung relationalen Denkens als spezifisch modernes Verfahren wissenschaftlicher Erkenntnis herausgearbeitet habe. Und Bourdieu bekennt sich auch selbst zu diesem Paradigmenwechsel, indem er die Erklärung sozialer Sachverhalte ebenfalls auf ein Apriori der Beziehung verpflichtet. (vgl. Bourdieu, 1997, S. 67)

Darüber hinaus haben aber auch Cassirers kulturphilosophische Schriften Einzug in Bourdieus Denken gefunden, weil der für sie so zentrale Symbolbegriff ihm die Möglichkeit bietet, »der Subjektperspektive eines abstrakten Transzendentalismus zu entkommen.« (Nairz-Wirth, 2014, S. 29) Nicht von ungefähr stellt Bourdieu daher seine strukturelle Methode in einer frühen Aufsatzsammlung als SOZIOLOGIE DER SYMBOLISCHEN FORMEN vor. Dieser Titel ist sicher als respektvolle Hommage zu werten, unterstreicht aber auch Bourdieus Absicht, den »symbolisch transformierten Transzendentalismus« Cassirers auf den Boden soziohistorischer Bedingungen zu holen. (ebd.)

Pate dieses Perspektivwechsels ist – wie schon bei Leschke – abermals Panofsky, dessen Vergleich GOTISCHE ARCHITEKTUR UND SCHOLASTIK Bourdieu sein Habitus-Modell entlehnt. In dieser – von Bourdieu ins Französische übersetzten – Studie macht sich Panofsky den Begriff aus Thomas von Aquins SUMMA THEOLOGIAE, einem Schlüsselwerk der scholastischen Dogmatik, ganz undogmatisch und somit ganz in Bourdieus Sinne zu eigen, um Ausdrucksformen mit historischen Prozessen und sozialen Strukturen verknüpfen zu können.<sup>181</sup> Denn Panofsky erkenne im Habitus ein »künstlerisches Programm«, das die schöpferische Praxis mit dem theologischen Wissen der Zeit verbinde, eine unhintergehbare »Einheit von Stil und Bedeutung« stifte und so das Wechselspiel von scholastischer Lehre und gotischer Architektur erkläre.<sup>182</sup>

Bourdieu begrüßt Panofskys kreative Reproduktion des scholastischen Habitus nicht nur, weil er hier einen Vorläufer seines eigenen Modells entdeckt. Unabhängig von der konkreten inhaltlichen Auslegung biete sie eine Blaupause für die mustergültige Aneignung der theoretischen Tradition des eigenen Untersuchungsgegenstandes.

»Wenn diese Analogie gestattet ist, gleichen die wissenschaftlichen Werke einer Musik, die nicht für mehr oder minder passives Hören oder selbst Spielen geschaffen wür-

---

beiden in der von Bourdieu gegründete Reihe LES SENS COMMUN auf französisch veröffentlicht hat.

181 (vgl. Panofsky, 1989 [1951], S. 18) Thomas von Aquin verwendet den Habitus als lateinische Übersetzung der aristotelischen *Hexis*, die in Bourdieus Vokabular immer noch für die spezifisch körperlichen Aspekte des Habitus steht. (vgl. Bourdieu, 1993b, S. 129, vgl. 9.2)

182 (Bourdieu, 1970, S. 132, 152) Der ikonologische Zusammenhang zwischen Darstellungs- und Denkstil ist später von Robert Marichal um die Gestaltung des Schriftbildes ergänzt worden. (vgl. ebd., 144ff.)

de, sondern dafür, Prinzipien des Komponierens zu liefern.« (Bourdieu, 2001, S. 65)

In diesem Sinne überträgt und erweitert Bourdieu nun wiederum den Begriff, der sich bei Panofsky noch auf künstlerisches Schaffen konzentriert, auf die gesamte Sphäre sozialer Praxis und nutzt ihn als konzeptionellen Pfeiler seiner strukturalen Methode.<sup>183</sup> Wenn man demnach Panofskys Ikonologie als Praxistheorie *avant le lettre* interpretiert, wird die – für einen Soziologen dieser Generation alles andere als selbstverständliche – Affinität von Bourdieus Sozialtheorie zu ästhetischen Gegenständen auf der einen sowie ästhetischen Kategorien wie der des Stils oder des Geschmacks auf der anderen Seite plausibel.<sup>184</sup>

Sie gipfelt in der Überzeugung, dass »sich in den Kunstwerken die sozialen Denkformen einer Epoche am elementarsten und vollständigsten aus[drücken].« (Bourdieu, 1970, S. 118) Das oben erwähnte Zusammenspiel von strukturierender und strukturierter Struktur ist hier weitgehend von Ansprüchen instrumenteller Zweckmäßigkeit befreit und gewinnt eine (im Gegensatz zur flüchtigen sozialen Alltagspraxis) konservierbare und (bedingt) transportierbare Gestalt. Und der *modus operandi* gibt sich im sinnlich vernehmbaren *opus operatum* zu erkennen. (vgl. ebd., S. 151) Dementsprechend können ästhetische Analysen ein enormes Wissen über soziale Zusammenhänge erschließen – vorausgesetzt diese Analysen beschränken sich nicht auf eine »reine Geschichte der Formen«, sondern berücksichtigen zugleich »die Sozialgeschichte der Kämpfe um die Formen«. (Bourdieu, 1993a, S. 32)

Einwänden, wonach eine solche soziohistorische Grundierung sich nicht mit der ästhetischen Autonomie der Kunst vereinbaren lasse,

183 Bourdieu hat dabei rückblickend zugegeben, dass er sich den für Panofsky weit weniger zentralen Begriff »etwas forciert zu nutze« gemacht habe, um ihn vom neukantianischen Erbe Cassirers trennen zu können, das etwa Panofskys Perspektive-Aufsatz noch geprägt habe. (Bourdieu, 2001, S. 62, vgl. Bourdieu, 1970, S. 125)

184 Angesichts dessen könnte man sagen, dass Bourdieu nicht nur an einer Sozialtheorie der Kunst, sondern zugleich an einer ästhetischen Theorie des Sozialen gearbeitet hat. Ulf Wuggenig würdigt die Devianz von Bourdieus ästhetischen Präferenzen wider die »mentalen Strukturen« und den »ästhetischen Populismus« des soziologischen Feldes. (Wuggenig, 2009, S. 15) Die konkurrierenden soziologischen Großprojekte diesseits des Rheins etwa vernachlässigen im gleichen Zeitraum ästhetische Fragestellungen entweder ganz oder entdecken sie erst vergleichsweise spät. Habermas' Typologie kommunikativen Handelns berücksichtigt lediglich Urteile nach dem Maßstab der (objektiven) Wahrheit, (interpersonalen) Richtigkeit und (subjektiven) Wahrhaftigkeit, nicht aber ästhetische Kriterien. (vgl. Habermas, 1985, S. 149) Und Habermas Gegenspieler Luhmann erkennt zwar die Eigenlogik der Kunst an, widmet sich der Untersuchung dieses gesellschaftlichen Teilsystems aber erst, nachdem er seine Systemtheorie bereits auf anderen Gebieten, wie der Wissenschaft, der Wirtschaft oder des Rechts, erprobt hat. Auch wenn er der Auseinandersetzung mit der KUNST DER GESELLSCHAFT die für sein Gesamtprojekt wichtige Unterscheidung von Medium und Form verdankt, (vgl. 8.3) bilden Kunst und Ästhetik lediglich einen autonomen Bereich sozialer Differenzierung, nicht aber Basis und privilegiertes Beispiel für sein Gesellschaftsmodell.

entgegnet Bourdieu, dass man ganz im Gegenteil erst auf diese Weise der Einzigartigkeit und Notwendigkeit künstlerischer Formen gerecht werden könne und sie über den Umweg der sozio-historischen Genese sogar aufwerte. (vgl. *ebd.*, 28f. Bourdieu, 1997, S. 77f.) Ästhetische Autonomie – obgleich ein Kampfbegriff im Namen der Universalität – sei nur um den Preis spezifischer Fertigkeiten und Kenntnisse zu haben, die im Sinne habitueller Aneignung erworben werden müssen.

*Ästhetische Ideologie  
und soziale  
Distinktion*

»Wenn das Kunstwerk stets das doppelte Gefühl des Niedagewesenen und doch mit Notwendigkeit Eingetroffenen vermittelt, so deshalb, weil die einfallsreichsten, improvisiertesten und originellsten Lösungen sich stets post festum aus den Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata (Kompositionsregeln, theoretischen Problemkreisen etc.) begreifen lassen.« (Bourdieu, 1970, S. 184)

Ästhetische Zwecklosigkeit ist für Bourdieu also keineswegs gleichbedeutend mit interesselosem Wohlgefallen, mit dem Kant das Geschmacksurteil so folgenreich für den ästhetischen Diskurs von anderen Urteilen unterschieden hat. (vgl. Bourdieu, 1982, 81ff., Kant, 2009 [1790], S. 49) Vielmehr korrespondiere der Interesselosigkeit der ästhetischen Erfahrung eine, nicht an genuin ästhetische Objekte gebundene, grundsätzliche Distanzierung weltlicher Ansprüche. (vgl. Bourdieu, 1982, S. 104) Einen derart spielerischen, fast kindlichen Umgang mit alltäglichen Belangen könne sich aber nur leisten, wer eine hinreichende Unabhängigkeit von ökonomischen Notwendigkeiten genieße. Die ästhetisierende Lebenseinstellung bleibe einer bürgerlichen Oberschicht und den von ihr goutierten und protegierten Künstlern vorbehalten.

Sie verdanke sich aber nicht nur einer bestimmten sozialen Ordnung, sondern bekräftige diese auch im Umkehrschluss, weil sie zugleich der Selbstvergewisserung und der Legitimierung des eigenen Lebensstiles diene. Guter Geschmack stelle dementsprechend immer auch eine privilegierte soziale Stellung aus und ästhetische Formen werden zu »Unterscheidungszeichen«, die die soziale Ordnung symbolisch verdoppeln. (Bourdieu, 1970, S. 58) Als Mittel sozialer Distinktion prägen sie auf diese Weise DIE FEINEN UNTERSCHIEDE, die Bourdieus wohl populärstes Buch im Titel trägt. (vgl. Bourdieu, 1982, S. 107) Im Gegensatz zur auf individuellen und kollektiven Teilhabe beruhenden Populärästhetik, stifte die reine Ästhetik eben keinen Zusammenhang von Kunst und Leben, sondern vollziehe einen doppelten »Bruch mit der Gesellschaft«, (*ebd.*, S. 62) die sie erstens grundsätzlich auf Distanz halte und zweitens mit hierarchischen Differenzen bezüglich Status und Zugangs durchsetze.<sup>185</sup>

<sup>185</sup> Offensichtlich kann die Distanz zum Gewöhnlichen nie groß genug sein. Der Distinktionsdruck nehme mit zunehmender Höhe des sozialen Ranges nämlich keineswegs

Der Zusammenhang zwischen ästhetischer Lebenseinstellung und materiellen Lebensbedingungen drohe aber in dem Maße verdeckt zu werden, in dem in Anschluss an Kant die Autonomie des ästhetischen Urteils als menschliche Eigenschaft *sui generis* interpretiert worden ist.

»Wenn diese aristokratische Anmaßung weniger als andere Gefahr läuft, angefochten zu werden, so weil der Zusammenhang zwischen der ›reinen‹ und ›interesselosen‹ Einstellung und ihren äußerst seltenen, weil ökonomischem Zwang weithin enthobenen materiellen Voraussetzungen wesentlich im Dunkel verbleibt, somit das am nachdrücklichsten klassenstiftende, rangverleihende Privileg auch noch den Vorzug genießt, als das am stärksten in der Natur begründete in Erscheinung zu treten.« (Bourdieu, 1982, S. 104)

Hinter der zur anthropologischen Universalie erklärten ästhetischen Interesselosigkeit erkennt Bourdieu handfeste, bürgerliche Interessen. (vgl. Bourdieu u. a., 1996, S. 115) Ästhetik wird mit Bourdieu zur Klassenfrage – und eine Autonomie verabsolutierende ästhetische Theorie zur Ideologie, die sich in den fetischisierten Waren des Kunstmarkts verdinglicht.

»Nichts unterscheidet die Klassen mithin strenger voneinander als die zur legitimen Konsumtion legitimer Werke objektiv geforderte Einstellung, die Fähigkeit also, gegenüber bereits ästhetisch konstituierten Objekten – für die Bewunderung derer bestimmt, die die Insignien des Bewunderungswürdigen zu erkennen wissen – eine rein ästhetische Betrachtungsweise einzunehmen, und, noch seltener vertreten, das Vermögen, beliebige oder gar ›vulgäre‹ – weil vom ›Vulgären‹ unter ästhetischen oder nicht-ästhetischen Aspekten angeeignete – Gegenstände zu ästhetischen zu stilisieren oder auch in den allergewöhnlichsten Fragen des Alltagslebens (Kleidung, Küche, Wohnungseinrichtung) Prinzipien einer ›reinen‹ Ästhetik walten zu lassen.« (Bourdieu, 1982, S. 80)

Die Einsicht in die diskursive Naturalisierung und Universalisierung partikularer Interessen im Namen der ästhetischen Erfahrung begreift Bourdieu zugleich als Auftrag, die Sozialgeschichte des künstlerischen Habitus zu rekonstruieren. Die Freiheit der Kunst und des ästhetischen Denkens bleiben daher auf die historische Genese eines sozialen Umfelds angewiesen, das diese Freiheit als konstitutiven, universalen Wert postuliert und dadurch zugleich garantiert. (vgl. Bourdieu,

---

ab. Ganz im Gegenteil werden die Abgrenzungen subtiler und raffinierter, nicht aber weniger. (vgl. Bourdieu, 1970, S. 69)

1970, S. 114f., Bourdieu, 1982, S. 59) Gerade autonomer Kunst könne man daher nicht gerecht werden, wenn man die Geschichte des Produktionsfeldes verdränge, die die Bedingungen der Möglichkeit freier künstlerischer Tätigkeit und ästhetischen Denkens darstelle. (vgl. Bourdieu, 1993a, S. 32, Bourdieu, 1993d, S. 110)

Eine allzu große Sorge um die Kunstautonomie ist aber bei der Analyse medialer Formen, wie in Abschnitt 8.5 gesehen, ohnehin Fehl am Platze.<sup>186</sup> Die strittige Frage, ob Bourdieu Kunst und die damit verbundene ästhetische Erfahrung unzulässig auf die Repräsentation und Reproduktion sozialer Herrschaftsverhältnisse reduziert, kann daher an dieser Stelle ausgespart werden.<sup>187</sup> Viel wichtiger ist in diesem Kontext der Hinweis auf die kulturelle Konventionalität von ästhetischer Erfahrung und Darstellung.

*Ästhetische  
Konventionalität*

Bourdieu bezieht sich in diesen Zusammenhang zunächst auf die Autonomie des Kunstwerks, die nicht darüber hinweg täuschen dürfe, dass kein Kunstwerk isoliert erscheine, sondern aus dem bestätigenden, variierenden oder ablehnenden Bezug auf andere Darstellungen resultiere. (vgl. Bourdieu, 1970, S. 171) Genau wie für Leschke, kommen auch für Bourdieu ästhetische Formen nie allein. (vgl. 8.4) Stilistische Eigenarten verdanken sich dementsprechend weniger genialen, schöpferischen Geistesblitzen als der habituell disponierten Aneignung, Aufarbeitung oder Abwandlung bereits vorhandenen Materials. (vgl. ebd., S. 152, Bourdieu, 1993b, S. 113) Jedes noch so originelle, jedes noch so bahnbrechende Kunstwerk bleibt somit unweigerlich bezogen auf den Stil seiner oder vorhergegangener Epochen, selbst dann, wenn es sich bewusst oder unbewusst von diesem abgrenzt.

Die zu einem künstlerischen Code verdichteten, stilistischen Einordnungen werden dabei keineswegs von den Produzenten allein, sondern auch von den Rezipienten vollzogen. Durch wiederholte produktive oder rezeptive Vergleiche bestimmter stilistischer Regeln und darstellerischer Konventionen werden diese zugleich angeeignet und verinnerlicht. (vgl. Bourdieu, 1970, S. 182) Anschauungs- und Darstellungsformen unterliegen also auch für Bourdieu den gleichen kulturellen Konventionen. Ob ein Werk einer ästhetischen Erfahrung zugänglich ist, hängt also nicht zuletzt davon ab, ob die Erfahrenden über eine hinreichende ästhetische Kompetenz verfügen, um es

186 Grundsätzlich skizziert Leschke das Verhältnis zwischen Medien und Kunst analog zu Bourdieu, für den der »absolute Primat der Form über die Funktion, der Darstellungsweise über das Dargestellte« das maßgebliche Kriterium ist, um reine von populärer Ästhetik zu trennen. (Bourdieu, 1982, S. 59) Wer ästhetische Formen auf ihre sozialen bzw. medialen Bedingungen und Funktionen befragen, relativiert natürlich notwendigerweise die Geltung ästhetischer Autonomie. Nichtsdestotrotz fungiert autonome Kunst in beiden Fällen als dominantes Bezugsmodell, an dem sich populäre beziehungsweise mediale Ästhetik ausrichten. (vgl. ebd., S. 81)

187 Bourdieu wehrt sich explizit gegen Versuche, seine ikonologischen Motive als Auswüchse eines soziologischen Ikonoklasmus zu interpretieren. (vgl. Bourdieu u. a., 1996, 114ff., Bourdieu, 1999, S. 490ff.)

im Sinne sinnlicher Unmittelbarkeit gleichsam natürlich erschließen zu können. (vgl. 8.5) Diesen Eindruck einer reinen oder natürlichen Wahrnehmung zum Trotz verdanke sich die ästhetische Erfahrung keiner unmittelbaren Eingebung, sondern stelle sich nur dann ein, wenn die Intention des Betrachters mit der des Werkes – nicht zwingend aber mit der der Künstler – übereinstimme.

»Wenn die Dinge und die Köpfe (oder die Bewußtseine) unmittelbar aufeinander abgestimmt sind, d.h. wenn das Auge Produkt des Feldes ist, auf das es sich bezieht, erscheint ihm dieses Feld mit allen von ihm angebotenen Produkten als unmittelbar mit Sinn und Wert versehen.«  
(Bourdieu, 1993a, S. 18)

Die Geltung und Güte ästhetischer Erfahrung richtet sich also danach, ob ästhetischer und sozialer Code aufeinander verweisen und gleichermaßen beherrscht werden.

Hieraus resultiert ein – der habituellen Hysterese vergleichbares – »Trägheitsmoment« des Kunstverständnisses, weil die ästhetische Reproduktion nach Vorbild der sozialen zu Selbstübereinstimmung und stilistischer Vollendung tendiere und es einer Kluft zwischen künstlerischem Habitus und vorherrschendem Stil bedürfe, um ästhetische Dynamik zu stiften und Stilbrüche zu kultivieren. (Bourdieu, 1970, S. 179, vgl. 9.2) Ästhetische Revolutionen sind daher nicht unmöglich, aber auch nicht wahrscheinlich. Und ästhetische Innovation geht auch für Bourdieu von Künstlern aus, aber nicht, weil sie genialere Ideen als ihr Publikum hätten, sondern weil ihr Habitus ihnen größere Freiheiten im Umgang mit ästhetischen Konventionen erlaubt.  
188

Genau dieses, über den Habitus vermittelte, Wechselspiel von ästhetischen und sozialen Konventionen steht im Fokus der von Bourdieu angestrebten »Sozialgeschichte der konventionellen Erkenntnis- und Ausdrucksweisen«, die ästhetische Produktions- wie Wahrnehmungsinstrumente gleichermaßen berücksichtigen müsse. Bourdieu nimmt sich dabei abermals Panofsky zum Vorbild, der im Perspektive-Aufsatz »die historischen Wahrnehmungs- und Vorstellungsformen (durch eine ausdrückliche oder diffuse Bildung) systematisch auf die gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Produktion und Reproduktion« beziehe. (Bourdieu, 1993b, S. 174, vgl. Bourdieu, 1970, S. 175, vgl. 8.6)

Die erneute Würdigung von Panofskys Perspektive-Aufsatz gibt Gelegenheit, die in Abschnitt 9.3 begonnene Liste medienmorphologischer und praxeologischer Gemeinsamkeiten fortzuführen. Wie gesehen vereint Leschke und Bourdieu eine gewisse Skepsis gegen-

188 In seinen letzten Vorlesungen am *Collège de France* beschreibt Bourdieu das Schaffen Manets als Beispiel *par excellence* für eine durch einen Künstler initiierte symbolische Revolution. (vgl. Bourdieu u. a., 2015, S. 19ff.)

über allzu euphorischen Beschwörungen der Kunst. Auch hinsichtlich der kulturellen Konventionalität von Darstellung und Wahrnehmung stimmen sie im Wesentlichen überein. Bourdieus Passagen zum Erwerb künstlerischer Kompetenz durch rezeptive Aneignung lesen sich sogar wie eine sozialtheoretische Präzisierung dessen, was Leschke (mit Bezug auf Benjamin) als Formwissen beschreibt. (vgl. 8.5) Ähnliches gilt für die historische Entwicklung stilistischer Merkmalsklassen: Bourdieus Interpretation ästhetischer Dynamik als habituelles »System in einer ständigen Verwandlung« beziehungsweise als »Bedeutung im Werden«, dessen »Hin und Her [...] weder Vor- noch Rückgriffe ausschließt«, ergänzt sich bestens mit Leschkes Vorstellung von medienmorphologischer Rationalität als Wechselspiel zwischen kontrollierter Varianz und Resonanz. (ebd., S. 185, 152, vgl. 8.5) Leschke weist in diesem Zusammenhang zudem darauf hin, dass Bourdieu den künstlerischen Habitus einem Sensus Communis unterstellt, der auch die sinnliche Allgemeinheit medialer Formen auszeichnet. (vgl. Leschke, 2010, S. 64, Bourdieu, 1970, S. 120, vgl. 8.2, 10.5)

Nicht zuletzt teilt Leschke Bourdieus Vorbehalt gegen die subjektphilosophische Flughöhe Cassirers, sondern wiederholt die an Panofsky geschulte konzeptionelle Erdung – wenn auch nicht auf dem Feld der Sozialtheorie, sondern der Medienästhetik. Während Bourdieu betont, dass und wie symbolische Formen sozial disponiert sind, macht Leschke darauf aufmerksam, dass in diesen Formen soziale Ordnung und deren Dynamik Gestalt gewinnen. Beiden geht es um das kulturell vermittelte Beziehungsgefüge von Wahrnehmen, Denken und Handeln. Nur liegt Leschkes Fokus auf der Wahrnehmung, der von Bourdieu auf dem Handeln.

Bei Leschke droht die bereits relativierte, nicht vollständig einleuchtende Einschränkung auf »den Komplex des Systems der Massenmedien« den gemeinsamen Grund dieser unterschiedlichen Gewichtungen zu verdecken. (Leschke, 2010, S. 25, vgl. 9) Bei Bourdieu tut dies wiederum eine Rhetorik der Ausschließlichkeit. Wenn er gegen philosophische Ästhetik, Strukturalismus und Formalismus ins Feld führt, dass die Probleme der Ästhetik »ihre Lösung *nur* in einer feldspezifischen Sozialgeschichte finden«, (Bourdieu, 1993a, S. 20, Hervorhebung d. SaS) dann verfehlt dieser Vorschlag nicht nur Leschkes ambivalente Haltung, die derjenigen Bourdieus nicht unähnlich eine respektvolle, historisierende Distanz gegenüber den genannten Traditionen sucht.<sup>189</sup> Vor allem aber droht Bourdieus Sozialgeschichte mit der ästhetischen Eigenlogik eine konstitutive Eigenschaft seines Untersuchungsgegenstandes gänzlich aus den Augen zu verlieren. (vgl.

189 Bourdieu selbst gibt an, sein Selbstverständnis als Philosoph erst aufgrund seiner Erfahrung während des Algerien-Kriegs abgelegt zu haben, um dem soziologischen Versprechen auf politische Einflussnahme zu folgen. (vgl. Bourdieu, 2001, S. 45ff.)

Raab, 2008, S. 90ff.) Weder Autonomie- noch Populärästhetik sind aber ohne Formen zu denken.

Während Bourdieu die sozialen Dispositionen der Morphogenese in den Blick nimmt, konzentriert sich Leschke umgekehrt auf die morphologische Vermittlung des sozialen Zusammenhalts. Beides muss sich aber nicht ausschließen, sondern kann zugleich gegen- wie miteinander gedacht werden. Statt der vermeintlich ausschließenden Entscheidung, sich Cassirers symbolische Formen als soziale oder mediale Formen anzueignen, sollen sie im Folgenden als sozio-mediale Formen behandelt werden. (vgl. 10.5) Zuvor muss allerdings noch der gemeinsame Grund dieses Rendezvous von sozialer und medialer Morphologie bereitet werden.

#### 9.4 SOZIALE FELDER

Bourdieu's Sozialtheorie bietet sich auch deshalb als medienmorphologischer Sparringspartner an, weil der Feldbegriff eine ähnlich prominente Rolle spielt. Obwohl er den Feldbegriff bereits in der *Soziologie der symbolischen Formen* verwendet, gibt Bourdieu selbst an, sich erst in der Auseinandersetzung mit Max Webers Religionssoziologie von dessen sozialtheoretischem Potential überzeugt zu haben. Er bezieht sich dabei überraschenderweise nicht unmittelbar auf Lewin,<sup>190</sup> sondern auf dessen Lehrer Cassirer, der die »theoretische Richtung« der Feldforschung noch vor der eigentlichen Begriffswahl entscheidend vorgegeben habe.<sup>191</sup> Das gelte vor allem für Cassirers relationale Denkweise, die sich Bourdieu mit »methodische[r] Strenge« zu eigen macht: (Wacquant, 1996, S. 36) »In Feldbegriffen denken heißt relational denken.« (Bourdieu u. a., 1996, S. 126, vgl. 136)

*Methodologischer  
Relationismus*

Vor dem Hintergrund dieses *methodologischen Relationismus* dient das Feld Bourdieu, ganz ähnlich wie Leschke, als Komplementärkonzept: Wie mediale Formen bilden sich auch soziale Habitus innerhalb von Feldern. Deutlicher noch als bei Leschke tritt dabei der physikalische Ursprung des Feldmodells hervor, weil Bourdieu den Begriff der Kraft stärker konturiert. Ähnlich wie im Magnetismus sieht Bourdieu die Größe von Feldern durch den Wirkungsbereich von Kräften definiert, die soziale Beziehungen ermöglichen, beeinflussen und ordnen. Soziale Felder sind für ihn also stets Kräftefelder, deren relationale Verfasstheit sich erst erschließt, wenn man »die Alltagsicht von sozialer Welt« samt dem ihr eigenen Realismus der Individuen, Gruppen und Interaktionen hinter sich lässt, um die »besondere Kon-

190 Vielleicht entgeht ihm auch deswegen Junius Flag Browns Buch *PSYCHOLOGY AND THE SOCIAL ORDER*, das bereits 1936 Lewins Feldtheorie in den Kontext einer kritischen Gesellschaftstheorie stellt. (vgl. Brown, 1936, S. viiif., vgl. 8.7)

191 (Bourdieu, 1997, S. 67ff., vgl. Bourdieu u. a., 1996, S. 126) So findet Cassirers begrifflogische Revision *SUBSTANZBEGRIFF UND FUNKTIONSBEGRIFF* ein Echo in der von Lewin ausgerufenen »galileischen Ära«, die wider den aristotelischen Substantialismus auf eine relational-funktionale Denkweise setzt. (Lewin, 1982 [1940], S. 43)

figuration von Eigenschaften« zu bestimmen, die über »[d]as Recht auf Eintritt in ein Feld« sowie die Verteilung von Äußerungs- und Handlungskompetenzen entscheide. (ebd., S. 126, 139)

»Analytisch gesprochen wäre ein Feld als ein Netz oder eine Konfiguration von objektiven Relationen zwischen Positionen zu definieren. Diese Positionen sind in ihrer Existenz und auch in den Determinierungen, denen die auf ihnen befindlichen Akteure oder Institutionen unterliegen, objektiv definiert, und zwar durch ihre aktuelle und potentielle Situation (*situs*) in der Struktur der Distribution der verschiedenen Arten von Macht (oder Kapital), deren Besitz über den Zugang zu den in diesem Feld auf dem Spiel stehenden spezifischen Profiten entscheidet, und damit auch durch ihre objektiven Relationen zu anderen Positionen (herrschend, abhängig, homolog usw.).« (ebd., S. 127)

Diesen Zusammenhang von Feld und Macht fasst Bourdieu mit einem über seine wirtschaftstheoretische Bedeutung hinausweisenden Kapitalbegriff,<sup>192</sup> der zwischen kulturellem, sozialem und ökonomischem sowie symbolischem Kapital unterscheidet.

*Kapitalformen*

*Kulturelles Kapital* werde in inkorporierter (wie etwa beim Habitus), objektivierter (wie etwa bei der Erzeugung oder dem Erwerb von Kunstwerken) oder institutionalisierter Form (wie zum Beispiel bei akademischen Titeln) angeeignet und genutzt. (vgl. Bourdieu, 1992, S. 53ff.) *Soziales Kapital* umfasse alle mehr oder weniger institutionalisierten Ressourcen, »die auf der Zugehörigkeit zu einer Gruppe beruhen.« (ebd., S. 63) Das vorrangig als Geld gehandelte *ökonomische Kapital* liege den anderen zu Grunde, diese lassen sich aber nicht darauf reduzieren. Es lässt sich zwar relativ leicht in soziales und kulturelles Kapital umwandeln. Diese Transformation ist aber arbeits- und zeittensiv, wenn auch umgekehrt die etwa für die akademische Ausbildung und der damit verbundenen Akkumulation kulturellen Kapitals nötigen zeitlichen Freiräume ökonomisch gewährleistet werden müssen: *Zeit ist Geld*. Und Kultur muss man sich leisten können. (vgl. 9.3) Umgekehrt könne fehlendes ökonomisches Kapital – wie zum Beispiel im künstlerischen oder religiösen Feldern – durch andere Kapitalsorten kompensiert werden, die ihre Wirkung erst in dem Ma-

<sup>192</sup> Gegen die kapitalistische Ökonomie, die alle Formen des Austauschs direkt oder indirekt dem Eigennutz und der Profitmaximierung unterwerfe, bringt Bourdieu die Idee »einer allgemeinen Wissenschaft von der Ökonomie der Praxis« in Stellung, die die soziale Genese eines sozialen Feldes zugleich ganzheitlicher wie spezifischer zu beschreiben erlaube als ökonomistische Reduktionen. (Bourdieu, 1992, S. 50f., vgl. Bourdieu, 1993b, S. 205f.) Die ökonomische Theorie könne dementsprechend »als ein besonderer Fall der Feld-Theorie gedacht werden«, dem in Industriegesellschaften eine besondere Bedeutung zukomme, nicht aber als deren Grundmodell. (Bourdieu, 1997, S. 72, vgl. Bourdieu u. a., 1996, S. 141)

ße entfalten, in dem sie ökonomische Bedingungen verbergen. (vgl. Bourdieu, 1992, S. 70f.)

Die unterschiedlichen Kapitalsorten sind also unter bestimmten Bedingungen und unter Einsatz von Arbeitszeit übertragbar und sie dienen der Durchsetzung von Herrschaftsansprüchen.

»Ein Kapital oder eine Kapitalsorte ist das, was in einem bestimmten Feld zugleich als Waffe und als umkämpftes Objekt wirksam ist, das was es seinem Besitzer erlaubt, Macht oder Einfluß auszuüben, also in einem bestimmten Feld zu existieren und nicht bloß eine ›quantité négligeable‹ zu sein.« (Bourdieu u. a., 1996, S. 128, vgl. Bourdieu, 1992, S. 58)

Ihre Funktionsweise veranschaulicht Bourdieu anhand eines Vergleichs: Wie in einem Karten- oder Glücksspiel dienen sie den Akteuren als Einsatz, der zur Teilnahme an der spielerischen Kapitalvermehrung berechtigt und bei entsprechender Höhe erlaubt, die Spielregeln im eigenen Sinne zu gestalten. Zunächst aber erkennen die Spieler mit ihrem Einsatz stillschweigend die Existenz und die Regeln des Spiels an, die im Normalfall zwar implizit bleiben, nichtsdestotrotz verbindlich sind.

»Die Spieler sind im Spiel befangen, sie spielen, wie brutal auch immer, nur deshalb gegeneinander, weil sie alle den Glauben (*doxa*) an das Spiel und den entsprechenden Einsatz, die nicht weiter zu hinterfragende Anerkennung teilen [. . .], und dieses *heimliche Einverständnis* ist der Ursprung ihrer Konkurrenz und ihrer Konflikte.« (Bourdieu u. a., 1996, S. 128, vgl. Bourdieu, 1993c, S. 122, vgl. 10.1)

Entscheidend für diesen Glauben ist für Bourdieu ein Prozess »symbolische[r] Alchimie«, (Bourdieu, 1998e, S. 169ff.) in dessen Verlauf das je feldspezifische Zusammenspiel von ökonomischem, sozialem und kulturellem in *symbolisches Kapital* übersetzt. Daher erweitert dieses Meta-Kapital auch nicht einfach die oben begonnene Aufzählung um einen weiteren Eintrag, sondern verschränkt die Kapital-Trias mit dem Habitus-Modell und vollzieht auf diese Weise einen, von Bourdieu nicht thematisierten, invertierten re-entry des inkorporierten Kulturkapitals.

»Es ist, genauer gesagt, die Form, die jede Kapitalsorte annimmt, wenn sie über Wahrnehmungskategorien wahrgenommen wird, die das Produkt der Inkorporierung der in die Struktur der Distribution dieser Kapitalsorte eingegangenen Gliederungen oder Gegensatzpaare sind (z.B. stark/schwach, groß/klein, reich/arm, gebildet/ungebildet usw.).«<sup>193</sup>

193 (Bourdieu, 1998e, S. 108f., vgl. 150) Wenn Luhmann nach Spencer-Brown den »Wiedereintritt der Unterscheidung in das Unterschiedene« – wie z.B. die rekursive Ver-

Diese selbstreferentielle Metamorphose wirke »wie eine echte *magische Kraft*«, die weitgehend unbewusste kollektive Erwartungen ebenso schürt wie bestätigt, und legitimiere auf diese Weise die Geltungsansprüche der anderen Kapitalformen.<sup>194</sup>

Symbolisches Kapital diene somit in erster Linie der »Verklärung der Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnisse«, (ebd., S. 170) die aus dem Zusammenspiel der anderen Kapitalformen resultieren, und könne zum Beispiel dazu führen, Reichtum, Klassenzugehörigkeit oder Bildungstitel mit Charisma (im Sinne Webers) gleichzusetzen. (vgl. Bourdieu, 1993b, S. 257) Spätestens dann, wenn Macht sich dergestalt als »affektive Verzauberung« realisiere, überschreitet sie die Schwelle zur *symbolischen Gewalt*, die im Namen des Common Sense »Unterwerfungen erpreßt, die als solche gar nicht wahrgenommen werden.«<sup>195</sup> Die Selbstreproduktion des symbolischen Kapitals kann dementsprechend nicht von der des Habitus geschieden werden und verläuft in ähnlich vorhersehbaren Bahnen, schließt aber symbolische Revolutionen ebenfalls nicht grundsätzlich aus. (vgl. 9.2, 10.3)

Akkumulation und Geltung bestimmter Kapitalformen bleiben dabei immer an die jeweiligen Felder gebunden, weswegen Werte und Hierarchie von Feld zu Feld variieren. Ökonomisches Kapital eigne sich zum Beispiel nur bedingt, um Einfluss in kulturellen und künstlerischen Feldern zu mehren. Für Bourdieu markieren die Feldgrenzen somit den Wirkungsbereich bestimmter Kapitalsorten und umgekehrt.

Feldgrenzen

»In der empirischen Arbeit ist die Bestimmung eines Feldes und seiner Grenzen und die Bestimmung der in ihm wirksamen Kapitalsorten und der Grenzen ihrer Wirkungen usw. ein und dasselbe.« (Bourdieu u. a., 1996, S. 128)

Dass Feld und Kapital sich gegenseitig bedingen, stelle wiederum die Forschungspraxis vor die Herausforderung, sowohl der spezifischen

---

dopplung der Systemreferenz durch das Bewusstsein – als »re-entry der Form in die Form« bezeichnet, so prägt hier Unterschiedenes (inkorporiertes Kulturkapital) die Form der Unterscheidung (symbolisches Kapital). (Luhmann, 1997, S. 19)

194 (Bourdieu, 1998e, S. 173) Bourdieus Metaphorik verrät, dass er nicht präzise verallgemeinern kann, wie sich dieser Prozess vollzieht. Wenn man die Metapher des Glücksspiels aufgreift, könnte man sagen, dass er das symbolische Kapital wie einen Joker einsetzt. Er muss sich an dieser Stelle daher den Vorwurf gefallen lassen, die Selbstreferenz zwischen inkorporiertem kulturellem und symbolischem Kapital nicht hinreichend klar konturieren zu können – um etwa Latours Kritik zu entkräften, wonach Bourdieus Kritische Soziologie in der Tradition Durkheims mit einem Zirkelschluss Soziales durch Soziales erkläre. (vgl. Latour, 2010, S. 12ff., vgl. 9.1) Um diesen magischen Akt symbolischer Alchimie zu entzaubern, wird in Abschnitt 10.5 vorgeschlagen, den Einfluss medialer Formen auf die Bildung symbolischen Kapitals zu berücksichtigen.

195 (Bourdieu, 1998e, S. 174, vgl. 10.1) Aus diesem Grund könne die »doxische Unterwerfung der Beherrschten« auch nicht im ideologiekritischen Vokabular der Frankfurter Schule beschrieben werden. »Am Begriff des ›falschen Bewußtseins‹ [...] ist eben das ›Bewußtsein‹ zuviel.« (ebd., S. 118)

Feldlogik als auch der jeweiligen Kapitalform gleichermaßen gerecht werden zu müssen. Die Bestimmung eines Feldes gestalte sich somit als »ein ständiges, schwieriges und langwieriges Hin und Her«, (Bourdieu u. a., 1996, S. 139) weil sich seine Grenze nie a priori von außen bestimmen lasse, sondern lediglich im reflexiven Nachvollzug dynamischer Feldeffekte gezogen werden könne. (vgl. ebd., S. 131) Die Feldanalyse müsse dabei sowohl die feldimmanenten Relationen samt der mit ihnen verbundenen Habitus erfassen als auch die Position des Feldes im Vergleich zu anderen Feldern. (vgl. ebd., S. 136)

Auf diese Weise unterteilt Bourdieu den sozialen Raum in relativ autonome Teilbereiche mit je unterschiedlichen Normen, Werten und (Spiel-)Regeln.

Autonomie und  
Homologie

»In hochdifferenzierten Gesellschaften besteht der soziale Kosmos aus der Gesamtheit dieser relativen autonomen sozialen Mikrokosmen, dieser Räume der objektiven Relationen, dieser Orte einer jeweils spezifischen Logik und Notwendigkeit, die sich nicht auf die für andere Felder geltenden reduzieren lassen.«<sup>196</sup>

Unterschiedliche Felder wie das literarische beziehungsweise künstlerische, das philosophische, das religiöse oder das politische verfügen also über je eigene Gesetzmäßigkeiten und unterschiedlich verteilte Äußerungs- und Handlungskompetenzen. Doch auch wenn Macht und Kapital jeweils anders verteilt sind und unterschiedliche Habitusformen ausbilden, teilen alle sozialen Felder auch einige formale Eigenschaften, auf die Bourdieu stoßen kann, weil das relationale Apriori des Feldmodells erlaubt, bis zu einem gewissen Grad von den Eigenheiten individueller Akteure und Gruppen zu abstrahieren. (vgl. ebd., 138f.)

Zu diesem Zweck unterscheidet Bourdieu zwischen der sozialen Lage, die sich immanenten Eigenschaften sozialer Klassen wie beruflichen Anforderungsprofilen oder konkreten materiellen Existenzbedingungen verdanken, und der sozialen Stellung. Hierunter versteht er relative Positionseigenschaften, die sich nicht allein aus einer wie auch immer gearteten Beschaffenheit, sondern nur über den Vergleich »zwischen gleichwertigen *Strukturen* oder gleichwertigen Parteien solcher *Strukturen*« ableiten lassen. (Bourdieu, 1970, S. 47) Erst diese »stellungsspezifischen Homologien« bürgen für eine hinreichende »Gleichheit in der Verschiedenheit«, die die für Bourdieus Analy-

196 (Bourdieu u. a., 1996, S. 127) Die relative Autonomie sozialer Felder geht einher mit der modernen Arbeitsteilung und ist insofern durchaus vergleichbar mit der von Luhmann beschriebenen Ausdifferenzierung funktionaler Gesellschaftssysteme. Bourdieu gibt sich allerdings nicht mit der Analyse sozialer Autopoiesis zufrieden, sondern verfolgt das politisch motivierte Projekt, diese Selbstregulierung als Fortschreibung bestehender Herrschaftsverhältnisse zu kritisieren. Im Gegensatz zum System ist das soziale Feld ein »Ort von Kräfte- und nicht nur Sinnverhältnissen«. (ebd., S. 134)

semodell eminent wichtige Anschlussfähigkeit zwischen den unterschiedlichen Feldern gewährleistet und transhistorische wie transkulturelle Rückschlüsse zulässt. (ebd., S. 56, Bourdieu u. a., 1996, S. 137, vgl. 10.1)

Zu diesen feldübergreifenden Strukturhomologien zählen etwa eine tendenzielle Autonomisierung und zunehmende Schließung der Felder, eine Aufteilung in Zentrum und Peripherie beziehungsweise Herrschende und Beherrschte sowie eine Dialektik von Orthodoxie und Häresie. Während die etablierten Akteure im Zentrum des Felds darauf pochen, ihre Besitzstände zu wahren, neigen weniger privilegierte oder neu dazu gestoßene Akteure dazu, die etablierte Ordnung zu unterwandern oder gar umzustürzen, indem sie auf eine Umwertung des feldspezifischen Kapitals hinarbeiten. (vgl. Bourdieu, 1993d, S. 109)

Sie verhindern somit eine vollkommene Schließung des Feldes im Sinne von Althussers Apparat, den Bourdieu lediglich als »pathologischen Zustand von Feldern« anerkennen mag und somit als totalitären Sonderfall, nicht aber als Regel des sozialen Mit- und Gegeneinanders. (Bourdieu u. a., 1996, S. 133, vgl. Kastner u. a., 2014, S. 10f.) Auch wenn Kapital und Habitus, als besonders einflussreiche Form des kulturellen Kapitals, darauf ausgerichtet sind, die Verhältnisse im Sinne der Herrschenden zu reproduzieren, müssen letztere daher immer mit Widerstand rechnen. (vgl. Bourdieu u. a., 1996, S. 110) Die physikalische Metapher des Kraftfeldes erhält hier eine politische Konnotation.

*Politik des Feldes*

»Ein Feld ist ein Kräftefeld und ein Kampffeld zur Veränderung der Kräfteverhältnisse.« (Bourdieu, 2013 [2000], S. 105)

Die in einem Feld herrschenden Kräfte wirken weder quasi-mechanisch im Sinne einer sozialphysikalischen Determination noch nach dem Muster sozialer Autopoiesis wie die selbstreferenziellen Systeme Luhmanns, sondern sind stets auch Gegenstand und Ausdruck konkurrierender und konfligierender Interessen, die die Kapitalbesitzer wahrnehmen und geltend machen.

»Die Struktur des Feldes gibt den *Stand* der Machtverhältnisse zwischen den am Kampf beteiligten Akteuren oder Institutionen wieder bzw., wenn man so will, den *Stand* der Verteilung des spezifischen Kapitals, das im Verlauf früherer Kämpfe akkumuliert wurde und den Verlauf späterer Kämpfe bestimmt. Diese Struktur, die der Ursprung der auf ihre Veränderung abzielenden Strategien ist, steht selber ständig auf dem Spiel: Das Objekt der Kämpfe, die im Feld stattfinden, ist das Monopol auf die für das betreffende Feld charakteristische legitime Gewalt (oder spezifische Autorität), das heißt letzten Endes der Erhalt bzw.

die Umwälzung der Verteilungsstruktur des spezifischen Kapitals.«<sup>197</sup>

Hier wird auch deutlich, dass die jeweilige Gegenwart eines sozialen Feldes stets nur eine Momentaufnahme der Auseinandersetzung um Macht abbildet, die nicht auf eine für alle Zeiten gültige Gesetzmäßigkeiten oder Struktur schließen lasse. Soziale Felder müssen vielmehr als Schauplätze unausgesetzter Konflikte verstanden werden, die das Feld mit historischer Dynamik aufladen: »In einem Feld gibt es Kämpfe, also Geschichte.« (Bourdieu u. a., 1996, S. 133, vgl. Bourdieu, 1993b, S. 258)

*Historizität  
des Feldes II*

Wie auch mediale Formenfelder verfügen soziale Felder also nicht nur über eine synchrone, sondern auch eine diachrone Dimension, die Bourdieu über den Prozess der Kapitalakkumulation theoretisch fasst. Das Kapital und hier insbesondere das inkorporierte kulturelle Kapital des Habitus übernimmt für soziale Kräftefelder die gleiche geschichtsstiftende Funktion, die die historische Metamorphose in medialen Formenfelder ausübt. (vgl. 8.7) Feld und Habitus sind in ganz ähnlicher Weise komplementär wie Feld und Form. (vgl. 10.5)

Das Feld wiederum öffnet dabei die Möglichkeit, die historische Selbstgenügsamkeit des Habitus zu brechen. Die Tendenz habitueller Reproduktion im Sinne einer historischen *Self-fulfilling Prophecy* könnte dazu verleiten, selbst Momente, in denen sich verwirklichte Geschichte der ungebrochenen Fortschreibung des Habitus widersetzt, als Belege für dessen struktureles Wirken umzudeuten. Es würde also kein Weg hinausführen aus den kontrollierten und vorhersehbaren Bahnen der im Habitus angelegten sozialen Perpetuierung. Historische, soziale oder politische Brüche würde eine solche Perspektive nicht vorsehen. (vgl. H. Schäfer, 2011, S. 76ff., Rehbein u. a., 2014, S. 115ff., vgl. 9.2) Mit dem Feld kann nun aber ein Außen bestimmt werden, das den sozialen Akteuren erlaubt, sich gegenüber ihrem eigenen Habitus zu positionieren. (vgl. Moebius, 2006, S. 64) Wenn Feldkräfte einander zu stark zuwider laufen, treten vormals unbewusst wirkende habituelle Dispositionen offen zu tage – entweder weil die divergierenden Kräfte die Homogenität von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmustern brüchig werden lassen oder umgekehrt im Sinne einer antagonistischen Gegenüberstellung mit konkurrierenden Habitus stärken.

Insbesondere der unwahrscheinliche, aber nicht unmögliche Wechsel zwischen sozialen Feldern ermöglicht oder verlangt gar, den eigenen Habitus in Frage zu stellen oder zu verändern. Denn als inkorporierte Form des kulturellen Kapitals ist der Habitus feldgebunden. (vgl. Bourdieu, 1993b, S. 104) Muster, die im Ursprungsmilieu voll-

197 (Bourdieu, 1993d, S. 108, vgl. Bourdieu u. a., 1996, S. 140) Genau wie ästhetische beziehen sich aber auch soziale Abweichungen insofern auf die geltende Ordnung als auch die Häretiker eines Feldes dessen geltende (Spiel-)Regeln nicht einfach ignorieren können. (vgl. 9.3)

kommen selbstverständlich sind, können in anderen Kontexten Unverständnis, Widerspruch und mittelfristig Ausschluss provozieren, wie Didier Eribons eindrücklich vor Augen führt, der seinen eigenen, durch den Wechsel vom Arbeiter- ins intellektuelle Milieu, »gespaltenen Habitus« einer autobiografischen Analyse unterzieht.<sup>198</sup>

Die Feldtheorie schärft die Sensibilität dafür, dass vermeintlich individuelle, habituelle Krisen immer zugleich auch auf kollektive Krisen innerhalb des sozialen Feldes hinweisen. Und solche vermeintlich kleine Krisen können zu Paradigmenwechseln innerhalb des Feldes führen, wenn es neuen Akteuren gelingt, die »Prinzipien der Zugehörigkeit zum Feld« zu verändern und somit »die Grenzen des als legitim geltenden Austausches« zu verschieben.<sup>199</sup>

---

198 (Eribon, 2016, S. 12, vgl. Bourdieu, 2001, 207f.) Er beschreibt somit das räumliche Pendant zum zeitlichen Hysteresis-Effekt. (vgl. 9.2)

199 (Bourdieu, 2013 [2000], S. 106, Bourdieu, 1992, S. 66) Die Parallele zu Leschkes medienmorphologischen Verständnis von Felddynamik ist offensichtlich. Auch hier bringen neue Formen ja die Statik medialer Formenfelder durcheinander. (vgl. 8.7)



Spannungen zwischen Habitus und Feld bilden dementsprechend auch die Grundlage für ein »allgemeines Krisen- oder Revolutionsmodell«, mit dem Bourdieu auf die bereits thematisierte Kritik an der vermeintlichen Statik und Geschlossenheit seiner Sozialtheorie antwortet. (Bourdieu u. a., 1996, S. 119, vgl. 110, vgl. 9.2, 9.4) Um diese durchaus naheliegenden Vorwürfe zu entkäften, beschreibt Bourdieu im Abschlusskapitel seines Buches *HOMO ACADEMICUS* am Beispiel des *Pariser Mai*, wie sich lokale Konflikte zu einer symbolischen Revolution ausweiten, die tiefgreifende Veränderungen der Denk- und Lebensweisen nach sich zieht. (vgl. Bourdieu, 1988, S. 302, Bourdieu, 1998a, S. 64)

Abschnitt 10.1 rekonstruiert diese Theorie des *kritischen Ereignisses*, nach der das Ereignis strukturhomologe Dynamiken unterschiedlicher sozialer Felder synchronisiert. Sie verzichtet somit weitgehend auf die für den (französisch geprägten) Ereignis-Diskurs charakteristischen Emphase, nicht jedoch auf historische Zäsuren und revolutionäre Versprechen. (vgl. 10.2) Im Zusammenhang mit diesen politischen Dimensionen muss ein besonderes Augenmerk darauf gelegt werden, wie Bourdieu Sinnliches und Soziales miteinander verknüpft. Denn von einem Ereignis kann man mit ihm nur sprechen, wenn ein Bruch mit der Ordnung des Sozialen auf einen Bruch mit der Ordnung des Sinnlichen trifft. (vgl. 10.3)

Auf dieser Einsicht beruhen auch die folgenden Abschnitte, die sich zum Ziel setzen, das *kritische Ereignis* zu einem *kritischen Medienereignis* auszuweiten. Die Hypothese lautet, dass sich Bourdieus Synchronisationsmodell übertragen und erweitern lässt, so dass im Medienereignis Krisen in medialem Formen- und sozialem Kräftefeld zeitgleich aufeinandertreffen. Sie trifft somit streng genommen keine Aussagen darüber, *was* Medienereignisse ausmacht, sondern darüber, *wann* sie sich ereignen. Und sie läuft dementsprechend nicht darauf hinaus, einen bestimmten Typus von Ereignis als Medienereignis zu definieren und somit auf den Status eines medialen Genres zu reduzieren. Ihr geht es also weder um Ereignisse *in* oder *der* Medien, die eine integrative und letztlich affirmative Funktion ausüben. (vgl. 10.4)

Zu diesem Zweck wird die in Abschnitt 9.3 begonnene Engführung zwischen medialer und sozialer Morphologie erneut aufgegriffen und zugespitzt – mit dem Ergebnis, dass sowohl mediale als auch soziale Formen nur gemeinsam vorstellbar sind. Zugleich legt dieser Vergleich nahe, dass auch ihre Anordnungen in Feldern Analogieschlüsse zulassen, dass sich also auch die Dynamiken und Wechsel-

beziehungen in medialen Formen- und sozialen Kräftefeldern ähnlich gliedern und entwickeln. (vgl. 10.5)

Die Sturkturhomologie zwischen medialen und sozialen Feldern bildet schließlich die Basis für das in Abschnitt 10.6 entworfene Konzept sozio-medialer Ereignisse. In Ergänzung zu Bourdieu kann man dann von einem *kritischen Medienereignis* sprechen, wenn vergleichbare Dynamiken im medialen Formen- und sozialem Kräftefeld synchronisiert werden beziehungsweise dann, wenn die Potentiale technischer Medien und jene der mit ihnen assoziierten Kollektive ereignishaft verschränkt werden. Diese medienmorphologische Bourdieu-Lektüre positioniert sich somit als Alternative zwischen Vorstellungen von Medienritualen, die die herrschende Ordnung perpetuieren, und den Konzepten, für die das Ereignis notwendigerweise einen radikalen Bruch mit den herrschenden Verhältnissen vollzieht.

### 10.1 DER KRITISCHE MOMENT

Zu einem solchen Bruch führen für Bourdieu Studentenproteste im Mai 1968, die in verschiedenen französischen Universitätsstädten in gewaltsamen Straßenschlachten eskalieren, sich zu einem wochenlangen Generalstreik ausweiten und Staatspräsident Charles de Gaulle schließlich dazu nötigen Neuwahlen auszurufen.<sup>200</sup> Für Bourdieu verdichtet sich hier eine »Vielzahl latenter Krisen« (Bourdieu, 1988, S. 258) zu einem allgemeinen, kritischen Ereignis, das seinen Ausgang in vergleichsweise unscheinbaren inner-universitären Auseinandersetzungen genommen habe.<sup>201</sup>

*Entgrenzte  
Bildungskrise*

Die Demokratisierung und Öffnung der Universitäten im Verlauf der 1960er Jahre habe die für die Objektivierung kulturellen Kapitals – und mithin für die Umrechnung in ökonomisches Kapital – (vgl. Bourdieu, 1992, S. 62) so eminent wichtigen Bildungstitel entwertet und zu einem »Wandel im Funktionsablauf des Bildungssystems« geführt, in dessen Folge Erwartungen an die eigene Bildungsbiografie systematisch enttäuscht werden. (Bourdieu, 1988, S. 260) Das betreffe vor allem Studenten mit hohem Bildungs- und geringem sozialen Kapital, deren Ausbildungsinvestitionen nicht länger durch den erhofften sozialen Aufstieg gedeckt werden sowie umgekehrt Studenten mit hohem sozialen, aber geringem Bildungskapital, die angesichts der gewachsenen Konkurrenz und der damit einhergehenden Titelinflation fürchten, ihren ererbten sozialen Status nicht aufrechterhalten zu können.

<sup>200</sup> Obwohl das Ergebnis dieser Neuwahlen die parlamentarische Position der regierenden Gaullisten stärkt, tritt de Gaulle weniger als ein Jahr später von seinem Amt zurück und beendet eine politische Ära.

<sup>201</sup> Kastner weist darauf hin, dass Bourdieus Konzentration auf das Feld der Intellektuellen (in Frankreich) die Rolle der Arbeiterbewegung, des Feminismus und Antikolonialismus unterschätzt. (vgl. Kastner, 2012, S. 39)

Diese »Kluft zwischen Anspruchsniveau und Chancen« (ebd., S. 267) zeige sich vor allem in den relativ jungen Fächern der philosophischen Fakultäten wie der Soziologie, deren vergleichsweise geringe Profilierung samt unbestimmten Berufsbildern »ein Fortbestehen der schiefen Anspruchslage« (ebd.) begünstige und besonders viele Vertreter beider Gruppen anlocke. Sie treffen dort zudem auf institutionell unzureichend integrierte Lehrkräfte, die in großer Zahl angestellt worden sind, um die drastisch gestiegenen Studierendenzahlen aufzufangen, aber nur wenig Aussichten auf eine akademische Karriere haben. Auch hier klaffen Anspruch und Wirklichkeit spürbar auseinander. Und diese strukturelle Affinität zwischen Studenten und dem Lehrpersonal »unterer Rangstufen« bilde die Basis einer gegen das universitäre Establishment gerichteten Solidarisierung, die kurz darauf auch in den naturwissenschaftlichen Fakultäten zu beobachten sei. (ebd., S. 270)

Im von Studenten unterschiedlicher sozialer Milieus und Fächer und ihren Lehrenden gemeinsam getragenen Protest identifiziert Bourdieu die Keimzelle einer zur Staatskrise eskalierenden Ereigniskette.

»Studenten und Assistenten der Soziologie verkörpern mit hin einen Fall der Koinzidenz zwischen den Dispositionen und Interessen von Akteuren mit homologen Positionen in unterschiedlichen Feldern – und diese Koinzidenz hat über die Synchronisierung der latenten Krisen in den einzelnen Feldern die Krise als verallgemeinerte möglich gemacht.« (ebd., S. 274)

Die Krise erfasse dabei zunächst die »Einrichtungen der Produktion und Distribution kultureller Massengüter«, deren Angehörige oftmals selbst Absolventen der genannten Studiengänge sind, und wo, in Ermangelung klar konturierter Berufsbilder, eine vergleichbare »*antiinstitutionelle Stimmung*« herrsche. (ebd., S. 277) Sie breite sich aber auf Vermittlung der Gewerkschaften auch in der, durch eine auf den ersten Blick vollkommen andere materielle Realität geprägte, Arbeiterklasse aus, die Mitte Mai schließlich in einen (wilden) Generalstreik tritt.<sup>202</sup>

Während dieses Streiks lösen sich die funktional aufeinander abgestimmten Rhythmen der ausdifferenzierten Gesellschaft in eine allen gemeinsame »unbestimmte, fast leere Zeit« auf, wie sie auch öffentliche Feste oder Feiertage präge.

»Zeit wird zur *öffentlichen Zeit*, identisch für alle, gemessen an denselben Bezugspunkten, denselben Gegenwärtigkeiten, die dadurch, daß sie sich allen gleichzeitig aufzwingt, allen das Gegenwärtigsein in derselben Gegenwart aufzwingt.« (ebd., S. 290)

*Ereignis als  
Synchronisierung*

<sup>202</sup> Eine detaillierte Chronik dieser Ereigniskaskade bietet Ingrid Gilcher-Holtey (vgl. 2001, S. 125ff.). Sie orientiert sich hierbei ausdrücklich an Bourdieus Deutung.

Der Streik führe somit besonders eindrücklich die temporale Gesetzmäßigkeit vor Augen, die die Ausbreitung der Bildungskrise sowohl innerhalb wie auch außerhalb des akademischen Feldes angeleitet habe und Bourdieu als Muster für ein »allgemeines Modell revolutionärer Prozesse« dient. (Bourdieu, 1988, 273, vgl. 263) Denn der *Pariser Mai* verdanke sich einer Synchronisierung latenter feldspezifischer Krisen, die zugleich eine notwendige Bedingung historischer Ereignisse darstelle.

»Eine regionale Krise kann sich auf andere Bereiche des sozialen Raums ausdehnen und dergestalt zu einer allgemeinen werden, zu einem *historischen Ereignis*, wenn es ihr durch den von ihr erzeugten *Beschleunigungseffekt* gelingt, Ereignisse *koinzidieren zu lassen*, die wegen des unterschiedlichen Tempos, das jedes Feld kraft der ihm eigenen relativen Autonomie besitzt – normalerweise isoliert, ohne Bezug zueinander einsetzen und aufhören [...].« (ebd., S. 274)

Von einem historischen Ereignis kann man demnach also sprechen, wenn sich Widersprüche in unterschiedlichen Feldern zur gleichen Zeit zuspitzen. (vgl. 10.2)

Den Treibstoff dieser Eskalation bilde der Widerspruch zwischen Herrschenden und Beherrschten, der sich in allen Feldern in strukturell gleicher Weise manifestiere. Ungeachtet ihrer konkreten Lebensbedingungen und Habitusformen machen Akteure unterschiedlichster Felder eine stellungsspezifische »Erfahrung der strukturellen Deklassierung«, (ebd., S. 280) die einen feldübergreifenden Resonanzraum für erhebliche Solidarisierungs- und Mobilisierungspotentiale bilde. Wenn diese feldübergreifenden Resonanzen hinreichend viele Akteure mit homologen Positionen aktivieren, können sie eine revolutionäre Dynamik entfachen, die die im buchstäblichen Sinne gewohnten Prozesse sozialer Reproduktion außer Kraft setze.

»Der objektive Zusammenbruch des Kreislaufs von Hoffnungen und Aussichten führt einen gewichtigen Teil derjenigen, die in einem eingeschränkten und nicht totalen Sinn zur Gruppe der Beherrschten gehören (hier der ›Mittelbau‹, woanders das Kleinbürgertum), dazu, aus dem Rennen überhaupt auszusteigen, das heißt aus einem Konkurrenzkampf, der die Anerkennung des ›Spiels‹ und dessen voraussetzt, worum es – nach Setzung der Herrschenden – darin geht, und stattdessen in einen Kampf einzutreten, der als revolutionär insofern zu bezeichnen ist, als er darauf abzielt, neue Ziele und Einsätze festzulegen und auf diese Weise das ›Spiel‹ sowie die darin geltenden Trümpfe mehr oder minder neu zu definieren.« (ebd., 273f.)

Der Spielbetrieb sozialer Felder ändert sich also grundlegend, wenn hinreichend viele in ihren Hoffnungen und ihrem Glauben enttäuschte Akteure das »heimliche Einverständnis« aufkündigen, das Bourdieu am »Ursprung ihrer Konkurrenz und Konflikte« ausmacht. (Bourdieu u. a., 1996, S. 128)

Enttäuschung ist dabei durchaus buchstäblich zu verstehen: Denn Bourdieu beschreibt am Beispiel von 1968 eine Situation, in der es immer weniger Anreize gibt, sich einer kollektiven Illusion (*illusio*) über die im Feld vertretenen Interessen, die eigene Lage und Zukunftsmöglichkeiten hinzugeben, die den Fortbestand des Feldes gewährleisten. In dem Moment, in dem die Unvereinbarkeit der Widersprüche in unterschiedlichen Feldern gleichzeitig offen zu Tage trete, werden die Akteure auf unbewusst vollzogene, aber nicht reflektierte Handlungen aufmerksam, die konstitutive Elemente der sozialen Ordnung bilden. Und hierzu zähle nicht zuletzt ein habituell vermitteltes, »psychologisches Interesse daran, sich zu Komplizen der Mystifikation zu machen, deren Opfer sie sind.« (Bourdieu, 1988, S. 265) Das kritische Ereignis aber enthülle die Wahrheit des sozialen Feldes »als System objektiver Regelmäßigkeiten« und störe die

*Wider den  
Common Sense*

»vor aller sinnlichen Wahrnehmung liegenden Antizipationen und Erwartungen [...], auf denen die geschichtslose Kontinuität der Wahrnehmungen und Handlungen des *Common sense* beruht.« (ebd., S. 286)

Im Ereignis bricht also ein sozial Unbewusstes Bahn, dessen Widersprüchlichkeit von den habituellen Reproduktionsmechanismen und der *doxa* nicht mehr wie bisher integriert und befriedet werden kann, und der die Eliten und Profiteure der alten Ordnung nurmehr fassungslos gegenüberstehen.<sup>203</sup>

## 10.2 EINE HISTORISCHE ZÄSUR

Der nach wie vor im Raum stehende Vorwurf, wonach Bourdieus Modell sozialen Determinismus und posthistorischer Indifferenz Vorschub leiste, wird hier entkräftet. (vgl. 9.2, 9.4) Denn mit den habituellen Reproduktionsroutinen gerät auch der historische Gleichbeziehungsweise Leerlauf ins Stocken. Das Ereignis bildet für Bourdieu eine historische Zäsur, die einer Zäsur der Wahrnehmung der historischen Zeit selbst gleichkommt.

»Die Krise: das in der kritische Moment, in dem – gegen die alltägliche Erfahrung der Zeit als bloßer Weiterfüh-

<sup>203</sup> Bourdieu vergleicht die ersten Reaktionen konservativer Professoren gar mit kalybischen Bauern, deren von der vorkapitalistischen Subsistenzwirtschaft geprägte Arbeits- und Lebensführung sich nicht mit der industriellen Modernisierung der Landwirtschaft vereinbaren lasse. (vgl. Bourdieu, 1988, S. 288, vgl. Bourdieu, 1976, 378ff.) Auch hier erkennt er also eine kontra-intuitive Positionshomologie.

nung der Vergangenheit oder einer im Vergangenen angelegten Zukunft – alles möglich wird (oder doch scheint), in dem die Zukunft wirklich kontingent, das Kommende wirklich unbestimmt, der Augenblick wirklich als solcher erscheint – in der Schweben, abgehoben, ohne vorgesehene noch vorhersehbare Folge.« (Bourdieu, 1988, S. 287, vgl. Seel, 2003, S. 41)

Romantik des  
Ereignisses

Womöglich ist diese – für Bourdieu untypische Emphase – ein Zugeständnis daran, dass es ein Denken des Ereignisses niemals ohne ein »Romantisieren« [sic!] desselben geben könne, wie Peter Trawny in der Diktion von Novalis feststellt. (Trawny, 2011, S. 7, vgl. 49) Diesen romantischen Zug führt Trawny auf die notorische Nachträglichkeit des Diskurses zurück, dessen Klassifizierungen die radikale Gegenwärtigkeit und Einzigartigkeit des Ereignisses zwangsläufig verfehlen müsse. Gerade aber, weil sich die Präsenz des Ereignisses der diskursiven Betrachtung entzieht, treibt sie eine regelrechte Ereignis-Sehnsucht an, die vor allem die, für Paradoxa dieser Art ohnehin empfängliche, französischsprachige Nachkriegsphilosophie erfasst und an Martin Heideggers fundamentalontologische Denkfigur vom Ereignis als »lichtende Verbergung« des Seyns erinnert.<sup>204</sup>

Ihre markanteste Zuspitzung findet diese Sehnsucht nach dem Vergeblichen wohl in Derridas Versuch EINE GEWISSE UNMÖGLICHE MÖGLICHKEIT, VOM EREIGNIS ZU SPRECHEN:

»Also kann man sagen, dass das Sprechen vom Ereignis, die Mitteilung von Wissen über das Ereignis, die Singularität des Ereignisses in gewisser Weise *a priori* und immer schon verfehlt – durch die einfache Tatsache, dass das Sprechen zu spät kommt und die Singularität in der Generalität verliert.« (Derrida, 2003, S. 21, vgl. 57ff.)

Im Umkehrschluss entziehe sich das Ereignis der diskursiven Aneignung nicht lediglich, sondern leiste sogar Widerstand gegen sie – und ausdrücklich gegen die Transformation technischer Medien. Ereignis und Diskurs schließen sich hier gegenseitig aus und mithin auch Ereignis und Medienereignis. (vgl. 10.4) Die ausschließende Gegenüberstellung von Ereignis und Diskurs beziehungsweise Ereignis und Medien ist bei weitem keine exklusive Ansicht Derridas, sondern kann geradezu als Topos der poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen und postmodernen Ereignistheorie gelten.

Sie findet sich in leichter Variation in Lyotards Ästhetik des Ereignisses, die die Schockerfahrung des Erhabenen als »Bresche im

<sup>204</sup> (Heidegger, 1989, S. 30) Marchart datiert die politische Einbürgerung durch den »französischen Heideggerianismus der Linken« auf den Mai 1968. (Marchart, 2010, S. 19) Waldenfels erkennt in der »Radikalisierung der Erfahrung« innerhalb der französischen Nachkriegstheorie neben Heidegger auch den Einfluss Husserls. (vgl. Waldenfels, 2004, S. 156)

Gegebenen« interpretiert, (Lyotard u. a., 1989, S. 321) in der sich die Präsenz von Etwas ankündigt, das nicht repräsentiert werden kann: »Das Ereignis vollzieht sich als Fragezeichen, noch bevor es als Frage erscheint.«<sup>205</sup> Auch Gilles Deleuze konzipiert das Ereignis ganz ähnlich als »Gegenständlichkeit ohne Gegenstand«, wie Joseph Vogl dessen über mehrere Schriften verstreute Ereignisphilosophie resümiert. (Vogl, 2007, S. 69) Es bilde somit gleichzeitig einen »Grenzbegriff der Philosophie«, (ebd., S. 68, vgl. 83) der einer virtuellen Raumzeit zuzurechnen sei und die Philosophie auf problematische Weise mit ihrem Außen konfrontiere.

»Das Ereignis hat eine problematische Struktur, es hat den Charakter einer drängenden Frage, die über die Lösungen hinweg insistiert und in der Aktualisierung ihre kritische Wendung erfährt.« (ebd., S. 79)

Und selbst für Baudrillard – dessen Leugnung des Golfkriegs 1991 noch für einen kalkulierten Eklat gesorgt hat – zieht am 11. September 2011 »[d]as wahre Ereignis [...] gegen sein eigenes Simulakrum zu Feld« und öffnet als »Mutter aller Ereignisse« für einen Moment einen Ausweg aus den selbstreferenziellen Verweisketten des symbolischen Tauschs. (Baudrillard, 2007, S. 20, Baudrillard, 2002, S. 168, vgl. Baudrillard, 1991)

Bei allen Unterschieden im Detail, nährt die Hoffnung auf ein *radikal Anderes* des Diskurses hier wie dort »einen ungeheuren Wunsch nach dem Ereignis«. (Baudrillard, 2007, S. 20, vgl. 32) Wie Derrida in aller Offenheit zugibt, wird es damit letztlich zu einer Glaubensfrage. (vgl. Derrida, 2003, S. 60) Oder wie es bei Vogl heißt: »Das Ereignis ist Ereigniserwartung.« (Vogl, 2007, S. 74) Und diese (messianische) Erwartungshaltung beruft sich dabei auf die außergewöhnliche Temporalität des Ereignisses, die als Unterbrechung des zeitlichen Kontinuums, als »Zeit-Nichts«, als »tote Zeit« oder »invertierte Zeit« reiner Virtualität erfahren werde.<sup>206</sup>

Wenn die genannten Autoren das Ereignis als Grenzerfahrung einführen, situieren sie sich zugleich in überraschender Nähe zu phänomenologischen Annäherungen, die der Erfahrbarkeit des Ereignisses – ebenfalls nicht ohne Pathos – als unvorhersehbare Widerfahrnis charakterisieren. Beispiele für diese ungewöhnliche Allianz von (deutscher) Phänomenologie und (französischem) Poststrukturalismus bieten Dieter Merschs Verschränkung von ästhetischem Ereignis und Aura; (vgl. Mersch, 2005, S. 63f.) Martins Seels These, wonach im ästhetischen Ereignis »Risse in der ›gedeuteten Welt‹« beziehungsweise

205 (Lyotard, 1984, S. 152) In seiner Auseinandersetzung mit Kants Analytik des Erhabenen vermutet Lyotard schließlich hinter dem Erhabenen eine negative Darstellung der Vernunftidee, deren absolute Zweckmäßigkeit sich durch eine als Unlust empfundene Unzulänglichkeit der Einbildungskraft andeute. (vgl. Lyotard, 1994, 170ff.)

206 (ebd., S. 165, Deleuze u. a., 2000, S. 184, Baudrillard, 2007, S. 8) Derrida wiederum bringt diese Haltung mit dem »unmöglichen Begriff der messianischen Ankunft« auf ihren theologischen Punkt. (Derrida, 2006 [1996], S. 24)

»ein *Aufstand der Gegenwart* anschaulich wird«; (Seel, 2003, S. 41f., vgl. 10.3) oder Bernhard Waldenfels, der dem Ereignis eine »konstitutive Ungleichzeitigkeit« unterstellt. (Waldenfels, 2004, S. 170, vgl. 164)

Die phänomenologische Perspektive schärft den Blick für die ästhetischen Möglichkeitsbedingungen der Ereigniserfahrung, die für Derrida nichtsdestotrotz eine »Erfahrung des Unmöglichen« bleibt – (Derrida, 2003, S. 33) und ganz ähnlich für Baudrillard:

»Ein Gefühl, wie es uns angesichts eines Vorkommnisses überfällt, das sich vollzieht, ohne möglich geworden zu sein.« (Baudrillard, 2007, S. 7)

Das Ereignis, so der hier nahegelegte Schluss, ist innerhalb seiner epistemischen Konstellation so lange unmöglich – oder präziser: unvorstellbar – bis es eintritt. Es ereignet sich stets unvorhergesehen. Es lässt sich nicht prognostizieren.

Dieser Interpretation nach – die neben Derrida und Baudrillard, Lyotard, Vogl beziehungsweise Deleuze und Trawny auch Slavoy Žižek vertritt – wird das Ereignis nicht nur in zeitlicher Hinsicht nicht vom Diskurs eingeholt, sondern auch in logischer. (vgl. Lyotard, 1994, S. 153, Vogl, 2007, S. 75, Trawny, 2011, S. 77) Als »Effekt, der seine Gründe zu übersteigen scheint«, (Žižek, 2014, S. 9) hebe es nicht nur die Abfolge von Vergangenheit und Zukunft auf, sondern zugleich die von Ursache und Wirkung. Der Bruch mit der phänomenalen Zeitlichkeit gehe einher mit einem Bruch der phänomenalen Kausalität. Und dieser Bruch verlangt nach Sinn.

Dies wird vor allem bei Alain Badiou deutlich, der die hier aufgezeigte metaphysische Tendenz konsequent in Richtung einer politischen Ontologie entfaltet. Das Ereignis stellt für ihn, wie auch für Baudrillard, eine Kreation *ex nihilo* dar, (vgl. Badiou, 2012, S. 62, Baudrillard, 2007, S. 8) das die Machtlosen weniger ermächtigt als in einem ungleich stärkeren Sinne ihre Existenz stifte.

»*The inexistent has arisen*. That is why we refer to *uprising*: people were lying down, submissive; they are getting up, picking themselves up, rising up. This rising is the rising of existence itself: the poor have not become rich; people who were unarmed are not now armed, and so forth. Basically, nothing has changed. What has occurred is restitution of the existence of the inexistent, conditional upon what I call an *event*.« (Badiou, 2012, S. 56, vgl. 68)

Aus einem *Aufstand der Gegenwart* wird bei Badiou ein *Aufstand der Existenz*. Aus einem Umbruchs- wird ein zugleich Initiationsphänomen, das die Geschichte aus der lähmenden Umklammerung des kapitalistischen Posthistoire befreit – vorausgesetzt die Wiedergeburt der Geschichte im Ereignis stelle sich in den Dienst einer Idee, die ihm die Kraft und Autorität einer politischen Wahrheit verleihe. (vgl.

ebd., S. 15) Um seine politische und historische Wirkung zu entfalten, muss das Ereignis also mit einer Idee beziehungsweise mit Sinn aufgeladen werden.

Die Sehnsucht nach dem Ereignis gibt sich hier nicht mit der öffnenden Unterbrechung diskursiver Ordnung zufrieden, sondern zielt auf deren konkrete Neugestaltung. Zu diesem Zweck aber muss die gerade eben erst errungene Bedeutungsoffenheit wieder geschlossen werden. Und diese semantische Schließung fällt um so resoluter aus, je einschneidender ein Ereignis vom Strom der schlichten Begebenheiten abgehoben wird – oder buchstäblich: je bedeutungsvoller es ist. Was bei Badiou deutlich wird, ist ein Dilemma, vor dem alle Romantiker des Ereignisses stehen: Entweder sie radikalisieren es bis an die Grenze der Unsagbarkeit – es würde somit, wie etwa bei Lyotard, zur brüchigen Ahnung eines abstrakt Negativen, das sich jeder positiven Formulierung enthält. Oder sie reichern es im Interesse einer politischen oder historischen Wirksamkeit mit Sinn an und führen es wieder in den zwischenzeitlich suspendierten hermeneutischen Diskurs zurück.<sup>207</sup> Dieser kurze Exkurs zum emphatischen Ereignisbegriff endet somit mit einer Aporie, die das Ereignis auf die ein oder andere Art verleugnet.

Bourdieu bietet nun einen Ausweg aus dieser verfahrenen Situation. Denn auch wenn er sich, wie gesehen, der Emphase nicht ganz und gar entsagt, sucht man bei ihm doch vergeblich nach allzu pathetischen Verklärungen der mit dem Ereignis assoziierten »metaphysischen Restqualitäten«. (Leschke, 1992, S. 161) Gegen derart ontologische Bestimmungsversuche wendet er ein, dass das Ereignis nie isoliert betrachtet werden dürfe. Anstatt die Singularität des Ereignisses im Sinne einer »die eigene Erklärung einschließenden Totalität« zu interpretieren, möchte er sie wieder einbinden »in die Reihe der alltäglichen Ereignisse, in deren Rahmen es seine Erklärung findet.« (Bourdieu, 1988, S. 256)

Denn gemäß der Annahme von Strukturhomologien unterschiedlicher sozialer Felder könne man, wie beschrieben, dann von einem historischen Ereignis sprechen, wenn »relativ autonome Geschichtsverläufe sich kreuzen«. (ebd., S. 276) Und erst die Rekonstruktion dieser historischen Reihen ver helfe der Singularität des Ereignisses zu ihrem eigentlichen Recht.<sup>208</sup> Bourdieus Aufmerksamkeit gilt also nicht dem

*Materialismus  
des Ereignisses*

207 (vgl. Leschke, 1992, S. 161ff.) Die »bedeutungsoffene Struktur« des Ereignisses bedarf dieser hermeneutischen Anreicherung nicht weniger als das Kunstwerk, wie Hans Robert Jauß schon 1973 bemerkt – und somit im selben Jahr, in dem mit Hayden Whites METAHISTORY der Startschuss für die poetologische Grenzverwischung zwischen literarischer und historiographischer Narration fällt. (Jauß, 1973, S. 536, vgl. White, 1991, S. 9ff., Koselleck, 1973, S. 566) Man könnte vor diesem Hintergrund darüber spekulieren, ob die poststrukturalistische und phänomenologische Passion für das Ereignis die Kehrseite einer Ernüchterung über die Potentiale der Kunst darstellt.

208 Bourdieu geht hier offensichtlich nach dem Muster seiner an Panofsky geschulten Sozialgeschichte des Kunstwerks vor, die der Einzigartigkeit des Werks ja ebenfalls genau über die sozio-historische Einordnung gerecht werden möchte. (vgl. 9.3) An-

Ereignis allein – und schon gar nicht im Verständnis eines geschichtsphilosophisch privilegierten Phänomens *ex nihilo* –, sondern den vielen gewöhnlichen Begebenheiten, dich sich zu »einem einzigartigen, außergewöhnlichen Moment« verdichten, (Bourdieu, 1988, S. 256) in dem der Lauf der Geschichte unterbrochen und zur Disposition gestellt wird. Im Gegensatz zu einer politischen Romantik, die die Kluft zwischen Vergangenheit und Zukunft beziehungsweise zwischen Ursache und Wirkung zum Wesen des Ereignisses hypostasiert, besteht sein Ansatz in einer Profanisierung desselben. Man könnte ihn als *Materialismus des Ereignisses* bezeichnen.

*Ereignis  
und Struktur*

Dieser vergleichsweise nüchterne Vorschlag steht weniger in der Tradition eines radikalen Ereignisdenkens, sondern erinnert eher an Reinhart Kosellecks geschichtstheoretischen Vermittlungsversuch von Ereignis und Struktur. Auf der einen Seite erkennt Koselleck »einen Hiatus zwischen den beiden Größen«, (Koselleck, 1973, S. 565), den er auf deren »verschiedene zeitliche Erstreckungen« zurückführt: (ebd., S. 563) Während Ereignisse »von bestimmten Subjekten ausgelöst oder erlitten« werden und einen »kritischen oder entscheidenden Zeitpunkt« beschreiben, der als Sinneinheit subjektiv erfahren und erzählt werden kann,<sup>209</sup> wirken Strukturen mittel- bis langfristig sowie überindividuell und intersubjektiv. (ebd., S. 561ff.) Weil sie sich somit der Erzählung entziehen, verlangen sie nach dem grundsätzlich anderen – wenn auch pragmatisch nicht immer klar trennbaren – historiographischen Darstellungsmodus der Beschreibung.

Auf der anderen Seite bleiben diese »verschiedene[n] Zeitschichten« untrennbar aufeinander verwiesen: (ebd., S. 560) Für Koselleck stellen Strukturen die Möglichkeitsbedingungen von Ereignissen, die wiederum als Medien fungieren, »in denen sich Strukturen artikulieren«. (ebd., S. 565) Erst »die wechselseitige Erklärung von Ereignissen durch Strukturen und umgekehrt«, (ebd.) erst die Verzahnung von Beschreibung und Erzählung versetze die Historiker in die Lage, »die Mehrschichtigkeit aller Geschichte aufzuschlüsseln.« (ebd., S. 566) Nicht zuletzt die Möglichkeit historischer Dynamik verdanke sich diesem Wechselspiel. (ebd., S. 570f.)

Kosellecks abwägende Gegenüberstellung reagiert offensichtlich auf den wachsenden Einfluss strukturgeschichtlicher Paradigmen, wie etwa der französischen *Annales Schule*, die auch die deutsche Sozialgeschichtsschreibung seit den 1960er Jahren prägen. (vgl. ebd., S. 561f.) Sie erlaubt zudem Rückschlüsse auf den Status des Historischen und insbesondere der historischen Dynamik bei Bourdieu. Denn auch wenn sich Bourdieu nicht ausführlich mit diesem Methodenstreit zwischen

---

gesichts der oben erwähnten hermeneutischen Gemeinsamkeiten von Ereignis und Kunstwerk ist dieses Vorgehen durchaus schlüssig.

<sup>209</sup> Die narrative Nachträglichkeit und Unzulänglichkeit, aus der der emphatische Ereignisbegriff seine rhetorische Kraft bezieht, entgehen Koselleck dabei keineswegs. (vgl. Koselleck, 1973, S. 568)

Ereignis- und Strukturgeschichte beschäftigt und auch Koselleck nicht erwähnt, macht er ein ganz ähnliches Vermittlungsangebot.

»Der Begriff Feld selber setzt ja die Überwindung des herkömmlichen Gegensatzes von Struktur und Geschichte, Erhalt und Veränderung voraus.« (Bourdieu u. a., 1996, S. 119, vgl. Bourdieu, 1988, S. 276)

Die Integration des Ereignis-Begriffs in dieses Modell macht klar, dass die implizit angelegte Überwindung keineswegs auf ein Ende der Geschichte hinauslaufen muss – auch wenn sie gemessen am Umfang von Bourdieus Gesamtwerk eher einer Randnotiz gleichkommt.

Wenn man sich nun auf dieses – unzureichend ausgearbeitete und noch weniger beachtete – dynamische Element konzentrieren möchte, kann man aber trotzdem von Koselleck etwas über den semantischen und historischen Überschuss lernen, den das Ereignis stets bewahrt.

»Jedes Ereignis zeitigt mehr und zugleich weniger als in seinen Vorgegebenheiten enthalten ist: daher seine jeweils überraschende Novität.« (Koselleck, 1973, S. 566)

Und diese Innovativität, dieses »Auftauchen der Möglichkeit des Neuen« – so könnte man Kosellecks und Bourdieus Überlegungen verbinden – prädestiniert das Ereignis dazu, einen Wandel dieser strukturalen Bedingungen aufzuzeigen;<sup>210</sup> und stärker noch: selbst strukturverändernd beziehungsweise strukturierend zu wirken. (Bourdieu, 1988, S. 258, vgl. Gilcher-Holtey, 2001, S. 121) Denn genau diese Funktion übernimmt das Ereignis für Bourdieu: Wenn die strukturalen Bedingungen des sozialen Geschehens ereignishaft zu Tage treten, öffnet sich für Bourdieu die Möglichkeit, die Bedingungen dieses Geschehens zu verändern. An dieser Stelle darf trotz der genannten Gemeinsamkeiten nicht unterschlagen werden, dass für Koselleck das Ereignis als Erkenntnismedium des historischen Normalverlaufs fungiert, während es für Bourdieu genau dessen Unterbrechung markiert. Um so deutlicher entkräftet dieses transitorische Moment aber den Vorwurf der Geschichtsvergessenheit, dem sich Bourdieu ausgesetzt sieht, obwohl er selbst immer wieder den Wert historischer Analysen für seine Sozialtheorie hervorhebt. (vgl. Bourdieu u. a., 1996, S. 120ff., Gilcher-Holtey, 2002, S. 640ff.) Was dieser gefehlt hat, ist weniger die Vergangenheit, als eine (offene) Zukunft. Mit dem Ereignis reimportiert Bourdieu jetzt die Geschichte in diesem zweiten Sinne historischer Veränderung.

<sup>210</sup> Interessanterweise zählt Koselleck hierzu unter anderem »unbewusste Verhaltensformen, [...] die jedenfalls den Erfahrungs- und Handlungsspielraum so sehr freigeben wie begrenzen« – (ebd., S. 562) also soziale Formen, die man ohne all zu viel Phantasie auch als Habitus bezeichnen könnte.

»Die in die objektive Wirklichkeit selbst eingeführte Ungewißheit der Zukunft bewirkt, daß sich bei allen der Glaube festsetzen kann, die Reproduktionsprozesse seien für einen Moment aufgehoben, und alles sei für alle möglich.« (Bourdieu, 1988, S. 287)

### 10.3 ZUR POLITIK DES EREIGNISSES

Bourdieu's Interesse bleibt aber trotzdem vorrangig soziologisch – in einem durchaus politischen Sinn. Denn, wie man in der Metaphorik Badiou's sagen könnte: Die Geschichte erwacht für ihn nicht von alleine.

»Geschichte gibt es nur, solange Menschen aufbegehren, Widerstand leisten, reagieren.« (Bourdieu u. a., 1996, S. 133)

*Medium der Enthüllung*

Der historische Stellenwert des Ereignisses ist abhängig von einer kollektiven Politisierung, die ihren Ausgang von einer bewussten Erfahrung der Zeitgenossenschaft nimmt. (vgl. Bourdieu, 1988, S. 283, Seel, 2003, S. 41) Wie gesehen versteht Bourdieu unter einem Ereignis einen Kulminationsmoment feldspezifischer Krisen. Diese Krisen laufen normalerweise unabhängig voneinander ab, erfassen nun aber Akteure unterschiedlichster Felder in *einer* mobilisierenden Bewegung und heben die räumliche Trennung sozialer Felder kurzzeitig auf. Die Krisendynamik eines Feldes kann sich so auf immer mehr Bereiche des sozialen Raums ausweiten und die Legitimation der sozialen Ordnung und insbesondere ihrer Reproduktion auf breiter Ebene in Frage stellen. (vgl. 10.1)

Je mehr soziale Felder nun aber gleich getaktet werden, desto schwieriger werde es, sich ohne Rücksicht auf die Vereinbarkeit der jeweils vertretenen Positionen und Interessen voll und ganz den wechselnden situationsspezifischen Anforderungen anzupassen. Während der Pragmatismus des Common Sense im Normalfall eine inkohärente Lebensführung bis zu einem gewissen Ausmaß toleriere (oder gar honoriere), weil sich Ambivalenzen im Nacheinander und räumlichen Nebeneinander verlieren, verpflichte die verallgemeinerte Legitimationskrise des Ereignisses zur Kohärenz.

»Der von ihr ausgehende Zwang, in allen Fragen nach einem einzigen Prinzip zu entscheiden, Ausflüchte und Vorwände, die das Vorhandensein mehrerer Bezugsrahmen ermöglicht, nicht mehr gelten zu lassen, macht sie zu einem Medium der *Enthüllung*: mit ihr werden die häufiger stillschweigenden als ausdrücklichen Formen des Augenverschließens, Sich-Anpassens und Sich-Abfindens, ja selbst des Einlenkens, die das Leben erträglich machen, hintertrieben oder unterbunden. Indem sie dazu zwingt, sich zu entscheiden, und zwar in aller Öffentlichkeit, indem sie

mehr und mehr Situationen schafft, in denen auch Nicht-Wahlen noch Ausdruck einer Wahl ist, legt sie ihre Schnitte tief ins Diffus-Verschwommene, in dem alle Beziehungen mehr oder minder bewußt allen Faktoren der Spaltung zum Trotz gehalten werden, bis sich Gefühle, Empfindungen und Wertvorstellungen Bahn brechen, die bislang verdrängt waren.« (Bourdieu, 1988, S. 285)

Die zum Ereignis verdichtete Krise offenbart auf diese Weise die objektive Wahrheit des Feldes; aber, wie man jetzt hinzufügen kann, nicht im Sinne einer (seinsgeschichtlich überhöhten) Wahrheit einer politischen Idee, wie sie Badiou vorschwebt, sondern als Effekt einer Synchronisierung, die latente Widersprüche voll entfaltet und ein kulturell, sozial und politisch Unbewusstes freilegt.

»[S]ie verwandelt den Blick, den die Akteure gewöhnlich auf die Symbolik der sozialen Verhältnisse, nicht zuletzt der Hierarchien werfen, und läßt darin die zutiefst verdrängte politische Dimension der alltäglichsten symbolischen Praktiken sichtbar werden [...].« (ebd., S. 302)

Erst aus Basis gemeinsamer Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsdispositionen und die dadurch ermöglichte Wahrnehmung von Positionshomologien überführt Bourdieus Modell die »Ebene der partiellen Strukturkrise (eines Feldes)« in eine allgemeine und potentiell strukturverändernde Krise. (Gilcher-Holtey, 2001, S. 125) Es zeigt auf diese Weise, dass die Verteilung des Sozialen inhärent mit der Verteilung des Sinnlichen verbunden ist.

Diese Wortwahl ist durchaus erklärungsbedürftig. Schließlich ist die Wendung *Aufteilung des Sinnlichen* von Jacques Rancière geprägt worden,<sup>211</sup> der in der Vergangenheit nicht mit Häme an Bourdieu gespart hat. Bourdieus Untersuchungen, so Rancières Vorwurf, schaffen erst die sozialen Ungleichheiten, die sie zu entschleiern vorgeben, tatsächlich aber im Sinne ihrer eigenen Selbstvergewisserung perpetuieren. (vgl. Rancière, 2010, S. 229ff.) Kritische Soziologen wie Bourdieu bedürfen in dieser Sichtweise soziale Hierarchien und die daraus resultierende Unmündigkeit, um ihre »billige Bequemlichkeit der Entmystifizierer« rechtfertigen zu können. (Rancière, 2008b, S. 79)

*Aufteilung des  
Sinnlichen*

»Der Erklärer ist auf den Unfähigen angewiesen, nicht umgekehrt; er macht den Unfähigen erst zu einem solchen. Wenn man jemandem etwas erklärt, dann zeigt man ihm zunächst, dass er es nicht von selbst verstehen kann.

211 »Man nenne Aufteilung des Sinnlichen das allgemein inbegriffene Gesetz, das die Formen des Teilhabens bestimmt, indem es zuerst die Wahrnehmungsweisen festlegt, in die sie sich einschreiben. [...] Diese Einteilung, die von ihrer sinnlichen Evidenz her die Einteilung der Anteile und Teile vorwegnimmt, setzt selber eine Aufteilung dessen, was sichtbar ist und was nicht, dessen, was sich vernehmen lässt und was nicht, voraus.« (Rancière, 2008c, S. 31)

Bevor sie zur Handlung der Pädagogen wird, ist die Erklärung der Mythos der Pädagogik, die Parabel einer geteilten Welt, in der die Wissenden den Ignoranten gegenüberstehen, die Reifen den Unreifen, die Fähigen den Unfähigen, die Intelligenten den Dummen.« (Rancière, 2009, S. 15f.)

Rancières polemischer Abgesang auf den Paternalismus des Soziologienkönigs gründet nicht zuletzt in einer fundamentalen Methodenkritik: Bourdieus Befragung ästhetischer Vorlieben könne nichts anderes wahrnehmen als die berühmt gewordenen *feinen Unterschiede*, weil sie lediglich ästhetische Kenntnisse, nicht aber sinnliche Erfahrungen erfasse. (vgl. Rancière, 2010, S. 253f.) Die teilnehmende Objektivierung der repräsentativen Befragung reproduziere auf diese Weise soziale Distanzen in einer doppelten Absetzungsbewegung: Zum einen konstatiere sie Differenzen im sozialen Raum, zum anderen hebe sie das soziologisch-wissenschaftliche vom Alltagswissen ab und reklamiere für sich selbst eine epistemisch privilegierte Position.<sup>212</sup>

Folgt man Rancières Unterscheidung der grundsätzlichen Vergemeinschaftsmodi von Politik und Polizei, stünde Bourdieu somit auf der Seite der Polizei.

»Das Wesentliche der Polizei ist es, eine durch die Abwesenheit von Leere und von Supplement gekennzeichnete Aufteilung des Sinnlichen zu sein: Die Gesellschaft besteht dabei aus Gruppen, die Weisen spezifischen Tuns verschrieben sind, aus Plätzen, wo diese Tätigkeiten ausgeübt werden, aus Seinsweisen, die diesen Tätigkeiten und diesen Plätzen entsprechen.«<sup>213</sup>

Für Politik bleibe in dieser polizeilichen Ordnung, »wo das Ganze der Gemeinschaft restlos in die Summe seiner Teile aufgeht«, kein

<sup>212</sup> Sonderegger hat vergleichbare Vorwürfe gesammelt und – durchaus im Sinne Rancières – relativiert. (vgl. Sonderegger, 2010, S. 25ff.) Auch der von ihr nicht berücksichtigte Latour vertritt eine ähnlich verheerende Meinung über Bourdieus Soziologie, der sich gegenüber seinen Akteuren weniger kritisch als »vampirisch« verhalte. (Latour, 2010, S. 87, vgl. Latour, 2007, S. 14f.) Boltanski und Thévenot schlagen in eine ähnliche Kerbe, wenn sie sehr viel stärker als ihr akademischer Lehrer Bourdieu auf die alltäglich ausgeübten kritischen Fähigkeiten sozialer Akteure vertrauen. (vgl. Boltanski u. a., 1999, S. 373ff., Boltanski u. a., 2009, S. 82ff.) Im Gegensatz zu Latour verzichten sie deswegen aber nicht auf einen kritischen und erklärenden Anspruch. (vgl. Latour, 2006 [1991], S. 395f.) Ihre Absetzungsbewegung weg von einer kritischen Soziologie hin zur Soziologie der Kritik zeichnet Wuggenig nach. (vgl. Wuggenig, 2010, S. 105ff.) Heilmann und Schröter weisen auf die methodischen Probleme und Widersprüche von Latours Kritik-Kritik hin. (vgl. Schröter u. a., 2016, S. 14ff.)

<sup>213</sup> Rancière, 2008c, S. 32, vgl. Rancière, 2002, S. 33ff.) Eggers Nachwort zu Bourdieus *SCHRIFTEN ZUR POLITISCHEN ÖKONOMIE* stimmt dieser Verortung insofern zu, als »Bourdieu [...] ›Politik‹ ohne einen ›genuinen‹ Begriff vom ›Politischen‹ [...]« beschreibe. (Egger, 2013, S. 363)

Platz. (Rancière, 2002, S. 132) Denn die bestehe, so Rancière, in der »Zählung der Ungezählten« und somit in einer Erweiterung der politischen Gemeinschaft um supplementäre und polizeilich ausgesparte politische Subjekte.<sup>214</sup>

»[D]ie Politik existiert dort, wo die Rechnung/Zählung der Anteile und Teile der Gesellschaft von der Einschreibung eines Anteils der Anteillosen gestört wird.« (ebd., S. 132)

»Sie setzt nicht bloß die Unterbrechung der ›normalen‹ Verteilung der Positionen zwischen dem, der eine Macht ausübt, und demjenigen, der sie über sich ergehen lässt, voraus, sondern eine Unterbrechung in der Idee der Dispositionen, die diese Positionen ›eigen‹ machen.« (Rancière, 2008c, S. 15)

Das bedeutet erstens, dass sich Politik ausschließlich im UNVERNEHMEN artikuliert, wie der Titel von Rancières wohl einflussreichsten Buches lautet, und zweitens, dass dieser Dissens über einen ephemären Charakter verfügt und »sich wie ein stets provisorischer Unfall in der Geschichte der Formen der Herrschaftsgewalt ereignet.« (ebd., S. 27) Um diesem politischen Moment Rechnung zu tragen, setzt Rancière Bourdieus Denken der Differenz eine »Philosophie der radikalen Gleichheit« entgegen, (Kastner, 2012, S. 7) die sich auf eine von Kompetenz- und Herrschaftsfragen unabhängige »Gemeinschaft des ästhetischen Gefühls« beruft. (Rancière, 2010, S. 267) Rancière stellt sich hier in die von Kant begründete Tradition des allgemeinen ästhetischen Urteils, (vgl. Rancière, 2008a, S. 21ff., Rancière, 2010, S. 250ff.) während Bourdieu ja gerade die »negative Kehrseite der Kantischen Ästhetik« aufzeigen möchte. (Bourdieu, 1982, S. 81, vgl. 9.3)

Dabei vertreten allerdings sowohl Rancière als auch Bourdieu ein ebenso breites wie politisches Ästhetik-Verständnis, das Kunstproduktion und -rezeption als Sonderfall ästhetischer Denk-, Gefühls- und Wahrnehmungsschemata behandelt und beides mit einem emanzipatorischen Anspruch verbindet. (vgl. Rancière, 2008a, S. 26f., vgl. 9.3) Wie Ruth Sonderegger vermutet, ist »Rancière [...] nicht zuletzt deshalb ein so scharfer wie helllichtiger Kritiker Bourdieus, weil er dessen emanzipatorisches Anliegen teilt.« (Sonderegger, 2010, S. 18, vgl. Kastner, 2012, S. 7ff., Kastner u. a., 2014, S. 10ff.) Politische Emanzipation enthält zudem bei beiden die »Forderung nach intellektu-

<sup>214</sup> (Rancière, 2008c, S. 28) In diesem Sinn verfolgt Rancière die Genealogie des Volkes (demos) zum demokratischen Gründungsakt der Kleisthenischen Reformen. Die Neuordnung der Demen und Phylen habe die aristokratische Herrschaftsgrundlage unterbrochen und das Volk (demos) als politisches Subjekt ermöglicht, das nicht mit der erfassten/gezählten Bevölkerung in Deckung gebracht werden kann: »Was durch die Demokratie mit dem Ganzen der Gemeinschaft gleichgesetzt wird, ist ein leerer, supplementärer Teil, der die Gemeinschaft von der Summe der Teile des Gesellschaftskörpers trennt.« (ebd., S. 24)

eller Gleichheit« – mit dem Unterschied, dass Bourdieu diese Forderung mit einer zu überwindenden gesellschaftlichen Ungleichheit begründet, während Rancière Gleichheit als Bedingung der Möglichkeit des Politischen voraussetzt. (Nordmann, 2014, S. 44) Folgt man einem Resümee von Sonderegger und Jens Kastner, bilden die beiden Positionen somit die Extreme emanzipatorischer Wissensproduktion, zwischen denen es situationsspezifisch, aber nicht verabsolutierend abzuwägen gelte. (vgl. Kastner u. a., 2014, S. 30)

Kastner relativiert zudem Rancières Paternalismus-Vorwurf, dem ein Kurzschluss zu Grunde liege. Entgegen Rancières »(extrem polarisierenden, wenn nicht überhaupt falschen) Interpretation« dürfe der soziologischen Beschreibung keine »intendierte und direkte performative Wirkung auf die Beschriebenen unterstellt« werden.<sup>215</sup> Dementsprechend ist eine egalitäre ästhetische Erfahrung auch für und nach Bourdieu nicht unmöglich, wenn auch unwahrscheinlich. Hierfür muss aber Herrschaft abgebaut werden, wiederum hierfür – so Bourdieus Kalkül – müssen ihre Effekte benannt werden. Und genau hierauf zielt seine empirische Erfassung von Geschmacks- und Konsumdifferenzen ab, die insofern Verbindungen zwischen Aisthesis und Politik knüpft, als sie die Auswirkungen der legitimen, und das bedeutet herrschenden, Kultur auf die Herausbildung und Anwendung ästhetischer Maßstäbe nachzeichnet.

Kastner deutet hier an, dass Rancières Radikalisierung der Gleichheit das Kind mit dem Bade ausschüttet. Und diese Überzeugung teilen etwa auch Franck Fischbach oder Robin Celikates. Denn selbst, wenn alle im Sinne Rancières prinzipiell über die gleichen Fähigkeiten zur gleichsam ästhetischen wie politischen Teilhabe verfügen, heißt das nicht, dass die tatsächliche Verwirklichung dieser Fähigkeit auch gleichen Chancen und Grenzen unterliegt. Die von Rancière propagierte Absolutierung von Kompetenz entbindet also nicht von der Untersuchung der sozialen Bedingungen von Kompetenz. Und das bedeutet: Politik – verstanden als Dissens über die etablierte Aufteilung des Sinnlichen – muss im dynamischen Zusammenspiel »mit der sozialen Konfliktualität« beschrieben werden.<sup>216</sup>

215 (Kastner, 2012, S. 48f., vgl. Rothmüller, 2014, 154f.) Auch den Vorwurf, dass die Fragebögen der Feinen Unterschiede nicht die ästhetische Erfahrung, sondern kunstgeschichtliche Vorkenntnisse erhoben haben, lässt Kastner nur in Bezug auf die Musik, nicht aber auf bildliche Darstellungen gelten. (vgl. Kastner, 2012, S. 50) Sonderegger wiederum interpretiert das von Bourdieu koordinierte Interviewbuch *DAS ELEND DER WELT* und dessen anders verfasste Befragungstechnik als »Reaktion auf Rancières Einwände.« (Sonderegger, 2010, S. 34f.)

216 (vgl. Fischbach, 2014, S. 62) »Die Schwierigkeit besteht dann darin, sowohl Rancières Präsupposition einer allen gemeinsamen Fähigkeit zu übernehmen als auch die sozialen Ermöglichungs- und Verunmöglichungsbedingungen der Ausbildung und Ausübung dieser Fähigkeit – also soziale Reflexions- und Handlungsblockaden – systematisch zu berücksichtigen, ohne dabei eine epistemisch privilegierte Position für die kritische Theorie zu reklamieren oder jene Asymmetrien und Abhängigkeiten zu reproduzieren, die damit einhergehen, dass die Theorie meint, der Praxis nicht nur einen Schritt voraus zu sein, sondern diese auch anleiten zu müssen auf

Die offensichtlichen Unterschiede zwischen Rancière und Bourdieu sollten dementsprechend ebenfalls vorhandene Gemeinsamkeiten nicht vollends verdecken. Beide zeichnen sich durch eine »antiautoritäre und gegen den Neoliberalismus gerichtete politische Haltung« aus, (ebd., S. 23) die sich von Althussers Ideologiebegriff und Partei-Kommunismus absetzt und beide auf der gleichen Seite im kulturellen Deutungskampf um 1968 verortet. (vgl. Kastner, 2012, S. 33ff.) Ohnehin offenbart sich am Beispiel von 1968, dass Bourdieus Theorie des Ereignisses eine größere Nähe zu Rancière aufweist, als dessen Fundamentalkritik vermuten lässt. Denn hier beschreibt Bourdieu ja nicht lediglich eine Revolte sozial Minderbemittelter, sondern führt sie auf eine nachhaltige Störung der habituellen Wahrnehmungsmuster zurück – und mithin auf eine Umverteilung des Sinnlichen, die die »doxischen Beziehungen zur sozialen Welt« offenbart und zur Disposition stellt. (Bourdieu, 1988, S. 286) Das bedeutet zugleich, dass »symbolische Revolutionen [...] eine mehr oder weniger radikale Revolution der Erkenntnisinstrumente und Wahrnehmungskategorien voraus[setzen].« (Bourdieu, 1998e, S. 175, vgl. 10.6)

Die Enthüllung der *doxa* und der damit einhergehende Bekenntniszwang erschöpft sich dementsprechend nicht in einer Neuverteilung des Sinnlichen, sondern verändert auch die soziale Zusammensetzung selbst. Denn die allgemeine Politisierung provoziere ebenso die »Trennung in klar geschiedene Lager«, (Bourdieu, 1988, S. 285) wie sie neue Allianzen und kollektive Identitäten knüpfe.

*Aufteilung des  
Sozialen*

»Sie treibt zugleich Keile zwischen Menschen, zwischen denen bislang Übereinstimmung geherrscht hatte, da mögliche Differenzen, besonders im Politischen, in einer Art stillschweigender Übereinkunft ausgeklammert oder nicht ausgesprochen worden waren. ›Politisierung‹ ist genau der Prozeß, in dem das politische Prinzip der Sicht und Gliederung der sozialen Welt tendenziell gegenüber allen anderen Prinzipien obsiegt, dabei Personen zusammenführt, die sich nach den vormaligen Kriterien sehr fern standen, und andere auseinandertreibt, die sich in in ihren Wertungen und Entscheidungen ganz nahe standen.« (ebd., S. 294)

Um es in Rancières Worten zu fassen: Ein genuin politischer Moment setzt die polizeiliche Ordnung außer Kraft. Ein Vorzug von Bourdieus Herangehensweise besteht dabei darin, die Kontingenz des Politischen mit Notwendigkeit anzureichern, weil die feldtheoretische Rekonstruktion es erlaubt, das ebenso politische wie ästhetische Ereignis auf seine sozialen Bedingungen zurückzuführen.

Bourdieu weist allerdings auch darauf hin, dass die daraus resultierenden Bündnisse zunächst temporär sind und politisch nur dann

dem Weg von Ignoranz zu Wissen, von Unmündigkeit zu Mündigkeit.« (Celikates, 2014, 143f.)

nachhaltig wirken können, wenn sie durch Institutionalisierungs- und Repräsentationsbemühungen flankiert werden. Das Ereignis mag einem Widerfahrnis gleichen. Es bleibt aber folgenlos, wenn es nicht Gegenstand einer politischen Vermittlungsarbeit wird.

»Diese Arbeit ist sicher niemals wichtiger als in Krisenzeiten, in denen der Sinn einer sozialen Welt, die sich weniger noch als sonst zu einer Totalität fügen will, einstweilen unentschieden ist.« (Bourdieu, 1988, S. 299)

Wenn Bourdieu hier gegen die »Illusion der Spontaneität« die Notwendigkeit betont, sich den Mühen der politischen Ebene anzunehmen, drosselt er ein weiteres Mal allzu hohe Erwartungen in eine geschichtsphilosophische oder gar eschatologische Selbsterfüllung. (ebd., S. 298, vgl. Trawny, 2011, S. 62, Badiou, 2012, S. 56) Er wirft hier zugleich die Frage nach der politischen Repräsentation derer auf, die im Zuge der sozio-ästhetischen Umverteilung partizipativ zum Zuge kommen (sollen) und gibt ganz im Sinne Rancières zu bedenken, »daß der Akt des Wortergreifens, von dem während und nach den Mai-Ereignissen so viel die Rede war, immer ein Ergreifen der Worte der anderen ist oder vielmehr: ihres Schweigens«. (Bourdieu, 1988, S. 300) Denn mehr als resignatives Schweigen haben etwa die Arbeiter den studentischen Wortführern laut Bourdieu selten entgegensetzen können.

Der Synchronisationseffekt des Ereignisses verstärkt für ihn zwar, wie gesehen, die politische Mobilisierung der Beherrschten und ist Ausdruck der schwindenden Legitimation des politischen Feldes. Zumindest im Mai 1968 folgte diese Politisierung aber nach wie vor prinzipiell den Regeln dieses Feldes.

»In den halbanonymen Versammlungen der kritischen Momente, in denen die Mechanismen der Konkurrenz um Formulierung und Durchsetzung der legitimen Meinung nach Art von Marktmechanismen, das heißt – wie Engels einmal sinngemäß bemerkt – trotz, in und durch Anarchie wirken, sind diejenigen im Vorteil, die sowohl über Techniken der Rede und Aneignung der Redeform, als auch über organisatorische Techniken der Vereinheitlichung und Monopolisierung des Sinns und der Artikulation von Sinn verfügen (zum Beispiel Abstimmung per Handheben oder Beifall über Anträge und Petitionen, die, von wenigen redigiert, nichts mehr von den endlosen und zermürbenden Debatten ahnen lassen, deren Niederschlag sie sind).« (ebd., S. 299)

Bourdieu's politischer Materialismus des Ereignisses entpuppt sich hier letztlich als Plädoyer gegen den »Mythos der Bewußtwerdung« eines revolutionären Kollektivsubjekts, (ebd., S. 298) wie ihn Trawny

und – mit Abstrichen – Badiou vertreten. (vgl. Trawny, 2011, S. 62, Badiou, 2012, S. 56, vgl. 10.2) Man kann es vielmehr durchaus als Warnung verstehen, wenn er in diesem Zusammenhang davon spricht, »daß vermutlich nichts den Professionellen der öffentlich-politischen Rede so entgegenkommt wie die scheinbar völlig der ›Spontaneität der Massen‹ überlassenen Krisensituationen.« (Bourdieu, 1988, S. 300)

Zusammenfassend kann man sagen, dass Bourdieu auch in Bezug auf das Ereignis einen Mittelweg beschreitet: Das Ereignis enthält ein revolutionäres Versprechen – nicht mehr und nicht weniger. Sein historischer und politischer Materialismus des Ereignisses schärft die Aufmerksamkeit dafür, dass die *Neuverteilung des Sozialen*, die sich im Ereignis vollzieht, Hand in Hand geht mit einer *Neuverteilung des Sinnlichen*, die sich als Unterbrechung der habituellen Reproduktion und einer Offenbarung der objektiven Wahrheit des Feldes äußert. Bourdieus kritisches Ereignis ist ein gleichermaßen historischer wie politischer Umbruch, weil es eben nicht zuletzt auch ein ästhetisches ist – ganz ähnlich, wie es die phänomenologischen Sichtweise Seels beschreibt:

*Revolutionäres  
Versprechen*

»Ereignisse sind umstürzende Veränderungen in der Welt und im Weltverständnis *zugleich*. [...] Sie machen sich bemerkbar, indem sie zugleich das Merken und Bemerken verändern.« (Seel, 2003, 39ff., vgl. 10.2)

Das Ereignis erschüttert nicht nur den *Lauf der Welt*, sondern auch und zunächst die *Sicht der Welt*. Man könnte sogar sagen: Es erschüttert den Lauf der Welt, in dem es die Sicht der Welt erschüttert. Dieser Zusammenhang zwischen historischem, sozialem und ästhetischem Umbruch soll nun als Ausgangspunkt dienen, um aus Bourdieus Theorie des kritischen Ereignisses eine Theorie des *kritischen Medienereignisses* abzuleiten.

#### 10.4 EREIGNISSE IN / DER MEDIEN

Bourdies Modell bietet sich aus mehreren Gründen an. *Erstens* überwindet es die normative Unversöhnlichkeit von Ereignis und Medien und die damit verbundenen Wehklagen über den Verlust einer unmittelbaren, nicht medial korrumpierten Erfahrung und Ursprünglichkeit. Es öffnet somit überhaupt erst die Option auf eine medientheoretische Einordnung gerade auch von potentiell revolutionären Ereignissen. *Zweitens* erschöpft sich diese Sichtweise nicht in der nahe liegenden und in letzter Instanz banalen Behauptung, dass alle Ereignisse nunmehr Medienereignisse seien – auch weil sie lediglich die nicht minder plakative Kehrseite der genannten Verfallsgeschichte darstellt. Sie mündet somit *drittens* in ein der gegenwärtigen medienhistorischen Konstellation angemessenem Modell sozio-medialer

Ereignisse, das in Medien eben nicht bestenfalls das auszuschließende Dritte sieht oder umgekehrt in allen Ereignissen lediglich geplante und inszenierte Medienrituale erkennt, die kaum Raum für transformative oder gar revolutionäre Dynamiken bieten. Zugespitzt könnte man sagen: Dass alle Ereignisse Medienereignisse sind, heißt noch lange nicht, dass auch alle Medienereignisse Ereignisse sind.

*Medienereignis  
als Verfallsform*

So zeichnen sich die in Abschnitt 10.2 vorgestellten Ereigniskonzepte fast zwangsläufig durch eine pauschale Ablehnung jeglicher Medialisierung aus. Wer einen emphatischen oder metyphysischen Ereignisbegriff vertritt, kann wenig mit dessen medialer Reproduktion anfangen. Denn sie suspendiert, zerstört – oder noch schlimmer – simuliert ja genau die Singularität und Präsenzerfahrung, die die Faszination für das Ereignis ausmacht. Die größten Romantiker des Ereignisses sind daher zugleich die größten Kritiker des Medienereignisses. So handle es sich beim Medienereignis beispielsweise laut Engell um »eine Suspendierung des Ereignisses«, das sich in eine ebenso diffuse wie unerfüllte Erwartungshaltung auflöse. (Engell, 1996, S. 144) Verfolgt man diesen Gedanken konsequent weiter, müssten sich Medien und Ereignis gar grundsätzlich gegenseitig ausschließen – wie man bei Trawny und vor allem Baudrillard lesen kann, der sich ein weiteres Mal in seinem Glauben an das Simulakrum bestätigt sieht.

»Zwischen dem Ereignis und dem Nicht-Ereignis gibt es die Information. [...] Wie die politische Ökonomie eine gigantische Maschine zur Fabrikation von Werten, von Zeichen des Reichtums, aber nicht des Reichtums selbst ist, ist das gesamte Informationssystem eine riesige Maschine zur Produktion des Ereignisses als Zeichen, als Tauschwert auf dem universellen Markt der Ideologie, des Spektakels, der Katastrophe etc. – kurz zur Produktion des Nicht-Ereignisses.«<sup>217</sup>

Und selbst Derrida, der Baudrillards »kritischen Neoidealismus« nicht teilt und gegen dessen simulationstheoretische Beschwörungsformeln die dekonstruktivistische Analyse der *Artefaktualität* mediatisierter Ereignisse anmahnt, stellt zugleich klar, »daß eine konsequente Dekonstruktion ein Denken der Singularität ist, demnach ein Denken des Ereignisses und dessen, was es letztlich an Irreduziblem bewahrt.« (Derrida, 2006 [1996], S. 16, vgl. Derrida, 2003, S. 58f.) Selbst diese, den Medien gegenüber vergleichsweise nachsichtige, Haltung kann im Medienereignis lediglich eine Verfallsform erkennen.

217 (Baudrillard, 2007, S. 15f., vgl. Trawny, 2011, S. 48f.) Diese Gegenüberstellung hat einen Ursprung nicht zuletzt in Baudrillards ernüchtertem Urteil über den Pariser Mai. Ausgerechnet der Generalstreik von 1968, den Bourdieu zur Veranschaulichung und als Kulminationspunkt seiner Synchronisationsthese dient, wird bei Baudrillard zum Sündenfall folgenloser, weil mediatisierter politischer Subversion. (vgl. Baudrillard, 1999 [1972], S. 288f., vgl. 6.2)

Genau gegen diese pejorative Konnotation schreiben Daniel Dayan und Elihu Katz an, (vgl. Dayan u. a., 1992, S. 1) deren 1992 veröffentlichtes Buch *MEDIA EVENTS* als theoretische und methodologische Grundlage der Medienereignisforschung gilt. (vgl. Hepp u. a., 2009, S. 2ff. vgl. Mertens, 2006, S. 21) Sie wenden sich dabei nicht explizit gegen die oben skizzierte (kontinental-europäische) Traditionslinie, sondern gegen Daniel Boorstins Begriff des Pseudo-Ereignisses, (vgl. Boorstin, 2012 [1962]) der eine auf den ersten Blick vergleichbare Abwertung medial reproduzierter Ereignisse vornimmt.<sup>218</sup> Dayan und Katz rekonstruieren hingegen differenziertere Abstufungen des Verhältnisses von Ereignis und medialer Reproduktion, zeigen sich letztlich aber unentschlossen, wie sie dieses Verhältnis gewichten sollen.

Auf der einen Seite sehen sie durchaus die Gefahr, dass Medienereignisse das Publikum nach einem Modell kinematographischer Öffentlichkeit vom Geschehen und den Handelnden trennen und sich so Spektakeln annähern, hinter denen das originäre Geschehen verblasst.

»Reality is uprooted by media events. If an event originates in a particular location, that location is turned into a Hollywood set. The ›original‹ is only a studio. [...] The era of television events, therefore, may be not only one in which the reproduction is as important as the original, as Benjamin proposed, but also one in which the reproduction is more important than the original.«<sup>219</sup>

Trotz dieses kulturkritischen Untertons und trotz des Eingeständnisses, dass die mediale Reproduktion die Ereignisse zunehmend nach ihren Bedürfnissen formt, halten sie auf der anderen Seite gegen Boorstin an einer Unterscheidung von Medien- und Pseudo-Ereignis fest.<sup>220</sup> Denn ungeachtet aller Fiktionalisierungstendenzen steht für sie außer Frage, dass Medienereignisse ohne Medien immer noch Ereignisse bleiben, weil sie in der Regel nicht von Medienvertretern geplant und sich unabhängig von der medialen Berichterstattung ereignen würden. (vgl. Dayan u. a., 1992, S. 5, 32f.) Deren grundsätzliche Aufgabe bestehe wiederum darin, eine dem Ereignis gegenüber loyale Haltung einzunehmen beziehungsweise einen (phatischen) Zu-

<sup>218</sup> Boorstins kulturkritisches Lamento über den Realitätsverlust der US-Nachkriegsgesellschaft gilt als Vorläufer der Simulationstheorien von Baudrillard oder Guy Debord, (vgl. Viens, 2014, S. 94) bleibt aber für Debord selbst der »ewigen Gegenwart« des Spektakels befangen. (Debord, 1978 [1967], S. 40)

<sup>219</sup> (Dayan u. a., 1992, S. 17, vgl. 118, 209f.) Diese Diagnose erinnert unwillkürlich an Anders' Klage: »Wenn das Ereignis in seiner Reproduktionsform sozial wichtiger wird als in seiner Originalform, dann muß das Original sich nach seiner Reproduktion richten, das Ereignis also zu bloßen Matrize ihrer Reproduktion werden.« (Anders, 1961 [1956], S. 111)

<sup>220</sup> (vgl. Dayan u. a., 1992, S. 30, 103) Auch Mathias Mertens votiert für eine ähnliche Differenzierung zwischen Pseudo-Ereignis und Event. (vgl. Mertens, 2006, S. 34)

gang für diejenigen zu stiften, die dem Ereignis nicht körperlich beiwohnen können. (vgl. Dayan u. a., 1992, S. 79ff., 94ff.)

Ob die Medien oder das Ereignis zuerst kommen, beantworten Dayan und Katz also situativ unterschiedlich und, wie gezeigt werden soll, nicht durchweg überzeugend. Auch wenn sie sich weder eindeutig noch endgültig zwischen autonomen und medial vereinnahmten Ereignis positionieren, öffnen sie aber immerhin einen Spielraum, um sich Medienereignissen und deren Ästhetik ohne normative Vorbehalte zu nähern.

*Nachrichten vs.  
Media Events*

Medienereignisse markieren für sie außergewöhnliche Daten sowohl der Geschichte als auch der medialen Programmpläne. Dieses Verständnis vom Medienereignis als LIFE BROADCASTING OF HISTORY ist geschult an geplanten Live-Inszenierungen von royalen Krönungs-, Hochzeits- und Beerdigungszeremonien, Präsidentschaftsdebatten oder Olympischen Spielen und setzt sich ausdrücklich von der tagtäglichen Fernsehberichterstattung ab. (vgl. ebd., S. 236) Für Dayan und Katz stellen Nachrichten und Medienereignisse verschiedene televisuelle Genres dar, deren Gestaltung jeweils eigenen Regeln und Normen folge.

»In the face of media events, the journalistic paradigm of objectivity and neutrality is simply irrelevant. The choice is either to maintain an agonistic role, treating the event as ›news‹ and addressing it within a news broadcast, or to enter the mode of media ceremonial and become the event's witness.«<sup>221</sup>

In medienmorphologischen Termini kann man sagen: Nachrichten- und Medienereignisse bilden verschiedene mediale Formen, die das jeweilige Geschehen mit distanzierender Objektivität oder partizipativer Nähe modellieren und in der Folge ein jeweils anderes Publikum adressieren.

»Media events [...] invite their audiences to stop being spectators and to become witnesses or participants of a television performance.« (Dayan, 2009, S. 25)

Und auch wenn prinzipiell ein und das selbe Geschehen sowohl als Medienereignis als auch als Nachrichtenereignis inszeniert werden könne, (vgl. Dayan u. a., 1992, S. 114f.) unterscheiden Dayan und Katz Medienereignisse von der Fülle des alltäglichen Ereignisstroms, weil sie eine außerordentliche historische Bedeutung voraussetzen, die die

<sup>221</sup> (Dayan u. a., 1992, S. 91f., vgl. Dayan, 2009, S. 28f., J. D. Peters, 2009 [2001], S. 34) Dieses Zitat weist darauf hin, dass Medienereignisse auf mediale Formen der Zeugenschaft angewiesen sind. Kapitel 11 thematisiert dieses morphologische Zusammenspiel von Ereignis und Zeugenschaft ausführlich, kommt aber – insbesondere bei der Bewertung subjektiver Zugänge – nicht zu den gleichen Ergebnissen wie Dayan und Katz.

mediale Berichterstattung monopolisiert und somit prinzipiell die gesamte Gesellschaft anspricht. (vgl. [ebd.](#), S. 32f.)

Da die Organisatoren derartiger Veranstaltungen über die nötige Autorität und das Kapital verfügen müssen, um die Aufmerksamkeit eines weit verstreuten Publikums bündeln zu können, entstammen sie in der Regel dem sozialen Zentrum und vertreten dementsprechend tendenziell konservative Werte. Medienereignisse unterbrechen daher zwar die televisuelle Routine des Flow. (vgl. [4.2](#)) Im Unterschied zu außergewöhnlichen Nachrichten bewahren sie aber die soziale Ordnung.

»Even when these programs address conflict – as they do – they celebrate not conflict but reconciliation. [...] Great news events speak of accidents of disruption; great ceremonial events celebrate order and its restoration.«<sup>222</sup>

Schon hier wird klar, warum die von Dayan und Katz inspirierte Tradition der Medienereignisforschung sich kaum mit den konfliktreichen Umbrüchen vereinbaren lässt, die Bourdieu interessieren. Denn diese Konflikte brechen ja gerade an den Rändern sozialer Felder aus und erschüttern das soziale Zentrum, dessen integrative Kraft durch die von Dayan und Katz untersuchten medialen Zeremonien gestärkt werden soll.

»These broadcasts *integrate* societies in a collective heartbeat and evoke a *renewal of loyalty* to the society and its legitimate authority.«<sup>223</sup>

Wie Bourdieu betonen auch Dayan und Katz die besondere Rolle der sozialen Synchronisation. Sie steht hier aber im Dienste der gesellschaftlichen Geschlossenheit und stabilisiert somit bereits bestehende soziale Verbindungen statt sie aufzulösen beziehungsweise neu zu verknüpfen.

Zudem soll die zum Teil minutiöse Planung jene Unberechenbarkeit ausschließen, die den kleinsten gemeinsamen Nenner der bislang diskutierten Ereigniskonzepte ausmacht. Denn bei allen Unterschieden herrscht ja bislang Einigkeit darüber, dass sich Ereignisse nicht

222 (Dayan u. a., [1992](#), S. 8f.) Man könnte allerdings mit einigem Recht einwenden, dass eine nicht unwesentliche Funktion der TV-Nachrichten in der Ritualisierung dieser Unterbrechung besteht – und somit darin, genau die Unvorhersehbarkeit wieder einzuhegen. Auch Bourdieu vertritt ein ähnliches Argument. (vgl. Bourdieu, [1998a](#), S. 22ff., vgl. [10.6](#))

223 (Dayan u. a., [1992](#), S. 9, vgl. 15) Die Einheit und Autorität, von der hier die Rede ist, ist die des Nationalstaats. Wie Hepp und Couldry kritisieren, bilde er einen impliziten Argumentationsrahmen, der in Richtung einer transnationalen Perspektive überwunden werden müsse. (vgl. Hepp u. a., [2009](#), S. 5) Zur Verteidigung von Dayan und Katz muss aber erwähnt werden, dass ihre nicht ausgearbeiteten Andeutungen über televisuelle »Diaspora-Zeremonien« über diesen Rahmen hinausweisen, (Dayan u. a., [2001 \[1987\]](#), S. 452) und dass sie selbst auch bereits darüber spekulieren, dass neue Medientechnologien die nationalen Grenzen der sozialen Integration überschreiten können. (vgl. Dayan u. a., [1992](#), S. 23)

planen lassen.<sup>224</sup> Im Fall von Dayan und Katz wäre es daher angemessener, nicht von Medienereignissen sondern von *Medienritualen* zu sprechen. (vgl. Hepp u. a., 2009, S. 5) Denn ihre »high holidays of communication« haben wenig gemein mit den oben dargestellten Ausnahmesituationen. (Dayan u. a., 1992, S. 1) Statt radikaler herrscht hier routinierte Außergewöhnlichkeit.

Nicht von ungefähr weisen Dayan und Katz selbst auf die Verwandtschaft von Medienereignis und Ritual hin und beziehen sich mehrfach auf die ethnologische Ritualforschung. (vgl. Dayan u. a., 2001 [1987], S. 430) In Anlehnung an Victor Turner verstehen sie Medienereignisse als *rites des passage*, die das Ereignis als erhaltende Unterbrechung der Struktur konzipieren die eine transformative – oder in den Worten Turners: eine subjunktive – Kraft entfalten können, weil sie die Aufmerksamkeit weniger darauf lenken, wie die Dinge sind, sondern darauf, wie sie sein könnten oder sollten.

»However hegemonically sponsored, and however affirmatively read, they invite reexamination of the status quo and are a reminder that reality falls short of society's norm. [...] They possess a normative dimension in the sense of displaying desirable alternatives, situations which ›ought to‹ exist but do not. These are previews, foretastes of the perhaps possible, fragments of a future in which the members of society are invited to spend a few hours or a few days. Activating latent aspirations, they offer a peek into utopia.« (Dayan u. a., 1992, S. 20f., vgl. 119f.)

Dies erinnert zunächst durchaus an Bourdieu, der den kritischen Moment und allen voran die »feiertägliche, festtägliche Zeit« des Streiks ebenfalls als (quasi-)liminale Schwellenphase mit offenem Ausgang beschreibt. (Bourdieu, 1988, S. 290, vgl. 10.1) Wie schon mit Bezug auf die soziale Synchronisation besteht aber auch hier ein entscheidender Unterschied zwischen den beiden Konzepten.

Das Medienereignis erneuert für Dayan und Katz die normative Bindungskraft der bestehenden sozialen Ordnung, in dem es sie als Vorstufe eines angestrebten Idealzustandes ausgibt. Die transformative Energie speist sich aus einem Versprechen auf Besserung. Das revolutionäre Potential des kritischen Ereignisses wiederum beruht in der kollektiven Enttäuschung derartiger Versprechen – und im von Bourdieu geschilderten Fall, des Versprechens auf sozialen Aufstieg durch Bildung. In Folge dieser Desillusionierung nimmt nicht nur die normative Bindungskraft der herrschenden Ordnung rapide ab. Den

224 (vgl. 10.2) Wie Bourdieu bemerkt, verstricken sich bei dem Versuch hierzu zum Beispiel agitatorische Gewerkschaften und Linksparteien spätestens dann in Widersprüche, wenn die durch sie provozierten »Krisen auf Befehl« die Erhaltung ihrer, zu diesem Zwecke aufgebauten, Apparate und Institutionen gefährden. (Bourdieu, 1988, S. 301) Trawny bringt diesen Gedanken auf eine Formel: »[E]s kann keine Institution der Revolution geben.« (Trawny, 2011, S. 60)

herrschenden Klassen entgleitet zudem die Kontrolle über die soziale Selbstdarstellung, die die Voraussetzung für die Medienereignisse im oben genannten Sinn darstellt. Anspruch und Wirklichkeit klaffen in beiden Fällen auseinander. Die Konsequenzen aber könnten unterschiedlicher kaum sein: Das Medienereignis affirmiert, selbst dann, wenn es transformiert, das soziale Ereignis im Sinne Bourdieus ist Ausdruck eines sozialen Dissens.

Dieser Vergleich stimmt im Wesentlichen mit Nick Couldrys ritualtheoretischer Kritik an Dayan und Katz überein. (vgl. Couldry, 2003, S. 63ff.) Er zielt darauf ab, ihr Argument umzukehren: Statt in einer orthodoxen Durkheim-Perspektive zu untersuchen, wie Medienereignisse das soziale Zentrum stärken, müsste der Mythos dieses Zentrums selbst in Frage gestellt werden. Ritualisierte Medienereignisse im Sinne von Dayan und Katz erzeugen ihn aber immer wieder aufs Neue – vor allem, weil sie mediale Repräsentations- und Machtansprüche nicht für einen bestimmten Zeitraum aussetzen, sondern vielmehr intensivieren.

»[M]edia events show us not the media on holiday (they are never on holiday!), but media power ›on holiday‹. For it is in the special emotive setting of the media event that the media's everyday claims to authority have their best chance of being mistaken as necessary.« (ebd., S. 70)

Aufgrund ihrer konzeptionellen Prämissen können Dayan und Katz daher gar nicht anderes analysieren als die Reproduktion der bestehenden Ordnung. Weil ihr enges Modell die Funktion sozialer Integration verabsolutiert, entgehen ihnen auf der einen Seite disruptive Dynamiken in den von ihnen untersuchten Fallstudien und auf der anderen Seite solche Ereignisse, die Medienereignisse genannt werden müssten, die aber nicht sozial integrativ wirken.

Dieses Problem wird zusätzlich dadurch verschärft, dass Dayan und Katz Ereignisse als ein TV-Genre (unter vielen) analysieren, das den dramaturgischen Blaupausen *Conquest*, *Contest* und *Coronation* folgt.<sup>225</sup> Für Ereignisse im Sinne Bourdieus gibt es solche Drehbücher aber eben nicht. Sie lassen sich dementsprechend auch nicht ohne Weiteres in das dreigliedrige Schema von Dayan und Katz einordnen.

Und interessanterweise würden Dayan und Katz hier vermutlich nicht einmal widersprechen. Zumindest geben die beiden selbst zu, dass sich bestimmte Ereignisse ihrer Klassifikation entziehen – nämlich solche mit kollektiven Protagonisten, die sich nicht ohne weiteres zu einem homogenen Kollektivsubjekt zusammenfügen lassen. Als

*Medienereignis  
als TV-Genre*

<sup>225</sup> (vgl. Dayan u. a., 1992, S. 25ff., 4) Hepp und Couldry rekapitulieren und erneuern Kritiken, die nach ergänzenden, weniger engen Szenarien verlangen. Ihre eigene Erweiterung um *popular media events* verwässert allerdings mit der theoretischen Stringenz auch die analytische Trennschärfe der Typologie, die Dayan und Katz aus Max Webers drei Autoritätstypen Rationalität, Charisma und Tradition ableiten. (vgl. Hepp u. a., 2009, S. 8, Dayan u. a., 1992, S. 34f., Table 1)

Beispiel hierfür nennen Dayan und Katz die Live-Berichte während der tschecho-slowakischen und rumänischen Revolutionen 1989, in deren Verlauf das Fernsehen seine gewohnte loyale Haltung gegenüber den mehr oder weniger autonomen Ereignissen aufgeben und selbst zum Katalysator des revolutionären Geschehens werde.

»These were broadcasts of the many to the many; they showed the people demanding change, calling for resignations and further resignations, and investing charisma in their leaders.« (Dayan u. a., 1992, S. 52f., vgl. 170)

Es hat durchaus absurde Züge, dass Dayan und Katz die politische Zeitenwende von 1989 trotz ihres unbestritten historischen Stellenwerts nicht ausführlicher thematisieren, obwohl sie zugleich den medialen Einfluss größer einschätzen als bei den anderen von ihnen analysierten Ereignissen. Der Grund hierfür liegt darin, dass die »broadcasts of the many to the many« die für ihr Verständnis vom Medienergebnis so wichtige Vermittlungsinstanz des sozialen Zentrums umgehen und somit für sie nur schlecht zu fassen sind.

Dies trifft auch auf ein weiteres »unscripted event« zu, das die beiden erwähnen: Hierbei handelt es sich um eine 65 Stunden dauernde Sondersendung, mit der das koreanische Fernsehen 1983 nach Vermissten des Bürgerkriegs sucht.

»An event of this type escapes our classification inasmuch as its interactive connection of periphery with periphery shorts-circuits the representative sphere. Such a short-circuiting is conceivable only when an event of this amplitude is unscripted. One wonders whether this is not the event that launched the era of ›interactive TV.« (ebd., S. 50)

Auch hier könnte man mit Fug und Recht von einem Medienergebnis sprechen – zumal, falls hier wirklich eine neue mediale Ära eingeleitet worden sein sollte. Auch hier sind Dayan und Katz aber ungeschlüssig, wie sie dieses zum Ereignis gewordene Medium in ihr Konzept integrieren sollen. Die Frühform interaktiven Fernsehens macht deutlich, dass ihr Konzept nicht nur auf ein stabiles politisches Zentrum angewiesen ist, sondern auch auf ein zentral (und in der Regel national) kontrolliertes Rundfunksystem. Es beruht offensichtlich auf einem spezifischen historischen Entwicklungsstand audiovisueller Medien und droht seine Gültigkeit zu verlieren, sobald sich diese medialen Bedingungen ändern.

Im ersten Fall stellt ein politischer, im zweiten Fall ein medialer Umbruch Dayan und Katz vor erhebliche Probleme.<sup>226</sup> Zugleich ist

<sup>226</sup> Couldry nimmt diese Probleme zum Anlass, Dayan und Katz Konzept einen neuen Namen zu geben: »In the face of all these difficulties, we should, I suggest, redefine the term ›media events‹ more cautiously just to cover *those large-scale event-based*

offensichtlich, dass diese von ihnen lediglich am Rande erwähnten Ereignisse für diese Studie hier eine größere Relevanz haben als etwa die ausführlich thematisierte Hochzeit von Lady Di und Prince Charles. Wer sich für das Zusammenspiel von politischen und medialen Umbrüchen interessiert, muss sein Glück also jenseits der von Dayan und Katz gezogenen Grenzen suchen.

Dabei kann man von der Auseinandersetzung mit Dayan und Katz trotzdem zwei Dinge lernen. *Erstens* schärft sie eine medienästhetische Sensibilität, die eine notwendige Voraussetzung für die folgenden Überlegungen ist. Ereignisse nehmen bei ihnen den Status von medialen Formen ein. Das heißt, es gibt Darstellungskonventionen für das Außergewöhnliche – oder genauer: es entwickeln sich bestimmte Darstellungskonventionen, die das Außergewöhnliche ins Gewöhnliche überführen. Denn, wie gesehen, lassen sich bei weitem nicht alle Ereignisse als TV-Genre beschreiben, wie Dayan und Katz das beanspruchen. Selbst solche Ereignisse aber, die mit den von ihnen rekonstruierten Darstellungskonventionen brechen, erzeugen einen erheblichen Konventionalisierungsdruck. (vgl. Simons, 2007, S. 195ff.) In der Folge etablieren sich, allein schon durch ihre Wiederholung, erneut mediale Formen, die die kommunikative und ästhetische Anschlussfähigkeit des Ereignisses gewährleisten und dessen Außergewöhnlichkeit sukzessive und buchstäblich einordnen.

*Zweitens* machen Dayan und Katz darauf aufmerksam, dass nicht jeder historisch bedeutsame Gegenstand medialer Berichterstattung zugleich als Medienereignis gelten kann, sondern bevorzugt solche, die die jeweiligen medialen Potentiale aktualisieren.

»The power of these events lies, first of all, in the rare realization of the full potential of electronic media technology.«  
(Dayan u. a., 1992, S. 15)

Dayan und Katz vertreten dabei aber nichtsdestotrotz eine recht konventionelle Ansicht, wonach Medienereignisse – verstanden als TV-Genre und historisch bedeutsame Begebenheiten – bestimmte soziale Funktionen übernehmen. Auch hier sind Medien und Soziales strikter voneinander getrennt als es angesichts der engen Verbindung von medialen und sozialen Formen angemessen scheint. (vgl. 9.3, 10.5) Auf der Grundlage dieses gegenseitigen Bedingungsverhältnisses kann man den oben zitierten Gedanken weiter zuspitzen: Beim Medienereignis machen nicht nur Medien Ereignisse, sondern Medien werden zugleich zu Ereignissen. Die Rede von Medienereignissen muss also nicht weniger *Ereignisse in und der Medien* thematisieren, sondern auch *Medien als Ereignisse*.<sup>227</sup>

---

*media-focused narratives, where the claims associated with the myth of the mediated centre are particularly intense.*« (Couldry, 2003, S. 67)

<sup>227</sup> Engell und Vogl sehen in dieser doppelten Ereignishaftigkeit des Medialen gar die Keimzelle für »eine medienkulturelle Perspektive im engeren Sinn«, die über Philo-

## 10.5 DIE MEDIEN KRITISCHER EREIGNISSE

Und genau das soll hier auf Basis von Bourdieus Ereigniskonzept gemacht werden. Es weist einen Ausweg aus der Sackgasse, in die die unversöhnlichen Haltungen gegenüber dem Medienereignis führen. Denn wer sich, wie Bourdieu, nicht für die Metaphysik des Ereignisses interessiert, muss das Medienereignis nicht verteufeln. Umgekehrt erlaubt oder besser fordert Bourdieus Ansatz aber, auch solche Ereignisse als Medienereignisse zu adressieren, die sich nicht aufgrund einer vorherigen Planung als solche zu erkennen geben.

*Bourdieu Medien*

Dieses Vorhaben muss sich allerdings der Tatsache stellen, dass Medien in Bourdieus Theorie des Ereignisses nicht vorkommen, wie sie in seinem breiten Oeuvre ohnehin bestenfalls eine marginale Rolle spielen.<sup>228</sup> Stattdessen spricht Bourdieu in der Regel von kulturellen Produkten oder symbolischen Gütern. Abgesehen davon, dass der Medienbegriff zum Zeitpunkt der Formulierung noch nicht so geläufig ist wie heute, könnte das vor allem darauf zurückzuführen sein, dass sich dingliche Aspekte – und somit die Materialität des Medialen – nicht so recht in sein theoretisches Rahmenwerk einfügen lassen wollen.<sup>229</sup> Von Vorbehalten gegenüber dezidiert medientheoretischen Fragestellungen zeugt auch seine unverblünte Ablehnung der von Régis Debray vertretenen Mediologie, die Bourdieu in einer Randnotiz seiner Klageschrift *ÜBER DAS FERNSEHEN* äußert. (vgl. Bourdieu, 1998b, S. 71f.)

In diesem Buch versammelt Bourdieu die Manuskripte zweier Fernsehvorträge mit weiteren Aufsätzen, die den Einfluss des Fernsehens auf Journalismus und Gesellschaft thematisieren. Er beschreibt das journalistische Feld als soziales Interaktionsgefüge, das durch die »Einschaltquotenmentalität« des Fernsehens einem verschärften Konkurrenz- und Beschleunigungsdruck ausgesetzt ist. (Bourdieu, 1998a, S. 36) Der strikten Gegenüberstellung von sozialem Feld und Mediendispositiv korrespondiere eine Gegenüberstellung von reinen und kommerziellen Interessen. Denn der televisuelle Kommerzialisierungsdruck trübe die Reinheit des Journalismus, dessen Autonomie-

---

logie, Technikgeschichte oder Kommunikationswissenschaft hinausweise: »In dieser Hinsicht hat es eine Medienwissenschaft nicht einfach mit Geräten oder Codes, sondern mit Medien-Ereignissen in einem doppelten Sinn zu tun: mit jenen Ereignissen, die sich durch Medien kommunizieren, indem diese sich selbst als spezifische Ereignisse mitkommunizieren.« (Engell u. a., 1999, S. 10)

228 Offensichtliche Ausnahmen wie die auf den folgenden Seiten thematisierte Kodak-Auftragsforschung zur Fotografie und seine Streitschrift *ÜBER DAS FERNSEHEN* bestätigen die Regel.

229 Wie Latour nicht zu Unrecht bemängelt, firmiert dingliche oder technische Materialität bei Bourdieu (zu) oft »als ein ›Spiegel‹, der soziale Unterschiede bloß ›reflektiert‹«. (Latour, 2010, S. 146) Umgekehrt ist der wesentlich unbefangene Umgang mit Dingen sicher einer der Gründe für die medientheoretische Popularität der ANT. (vgl. Schüttpelz, 2013, S. 14ff., Seier, 2009, S. 132ff.)

ansprüche zunehmend »dem Verdikt des Marktes« geopfert werden. (Bourdieu, 1998c, S. 108, vgl. 10.6)

Diese Idealisierung einer Reinheit des Sozialen, die sich aus der strikten Gegenüberstellung von TV und journalistischem Feld ableitet, lässt sich allerdings nur schwer aufrecht erhalten und wird auch von Bourdieu lediglich in distanzierenden Anführungszeichen bemüht. (vgl. ebd., S. 106) Er gesteht zudem zu, dass das Fernsehen »den Widerspruch zwischen [...] den ökonomischen und sozialen Voraussetzungen« der Kulturproduktion zwar »bis an seine Grenze getrieben«, (Bourdieu, 1998a, S. 50) keinesfalls aber verursacht habe. Selbst Bourdieu trennt hier Medialität und Sozialität weniger scharf, als es ihm zum Wohle seiner Prämissen lieb sein kann. Offenbar stellen Medien Bourdieu, ähnlich wie Luhmann, (vgl. 8.3) vor ein Problem, und der Verdacht liegt nahe, hier auf einen blinden Fleck seines theoretischen Modells gestoßen zu sein.

Und dieser Verdacht erhärtet sich in der Auseinandersetzung mit Bourdieus Konzept des Ereignisses. Denn dieses begünstigt eine »Subversion des Raums der Wortführer«. (Bourdieu, 1988, S. 302) Wie man sich eine solche Subversion vorstellen kann, ohne zugleich eine *Subversion der Medien der Wortführung* voraussetzen zu müssen, bleibt offen. Um so dringlicher gilt es, diese Lücke zu schließen und soziale Akteure und mediale Formen miteinander in Beziehung zu setzen.

Wie aber lassen sich mediale Formen- und soziales Kräftefeld angesichts der ungeklärten Rolle der Medien in und für Bourdieus Modell verbinden? Erste Hinweise hierzu lassen sich einer »Skala kultureller Legitimität« entnehmen, (Bourdieu, 1970, S. 104, vgl. 109) in der Bourdieu kulturelle Produkte hierarchisch staffelt. Viele der hier aufgelisteten Elemente lassen sich als Medien bezeichnen, ohne allzu großen Widerspruch befürchten zu müssen. Zugleich wird aber nicht zwischen den technischen Aufzeichnungsmedien Film und Foto, den – je nach Blickwinkel – Gattungen oder Medien Malerei, Bildhauerei, Literatur, Theater und Musik oder dem Stil Jazz unterschieden. Nicht minder gleichberechtigt versammelt das Schaubild darüber hinaus Kleidung und Kosmetik, Innenarchitektur, Küche und Hobbies.

*Mediale Legitimität*

Die Heterogenität dieser Auflistung ist augenscheinlich. Jeder Versuch, sie in eine Taxonomie umzuwandeln, würde unweigerlich die gleiche beklemmende Komik hervorrufen wie die von Foucault popularisierte *Chinesische Enzyklopädie* von Jorge Luis Borges. (vgl. Foucault, 1974 [1966], S. 17ff.) Sie bestätigt den Eindruck, dass Medien durchaus eine Rolle in und für Bourdieus Praxistheorie spielen (können), aber nicht im Fokus seines Interesses stehen und dementsprechend über keinen systematischen Ort verfügen. Die Aufgabe, die sich einer medientheoretischen Aneignung stellt, besteht somit dar-

in, sie auch systematisch lokalisieren zu können.<sup>230</sup> Bourdieus medientheoretische Zurückhaltung darf dementsprechend durchaus als Aufforderung verstanden werden, Sozial- und Medientheorie – auf Basis der in den vorangegangenen Kapiteln 8 und 9 herausgearbeiteten Analogien zwischen medialer und sozialer Morphologie – auf ihre Vereinbarkeit zu prüfen.

Zu diesem Zweck kann man sich zu Nutze machen, dass Bourdieus Staffe­lung kultureller Produkte Entsprechungen zwischen der Sphäre der kulturellen Produktion und der Struktur des kulturellen Feldes unterstellt. Die Beziehungen zwischen kulturellen Gütern sind demnach ähnlich strukturiert wie die der sozialen Felder. Ihre Hierarchie verdanke sich in erster Linie sozialen Institutionen der Kanonisierung, Vermittlung und Verbreitung: allen voran der schulischen und universitären Ausbildung oder der Kunst- und Literaturkritik. (vgl. Bourdieu, 1970, S. 185ff.) Ausschlaggebend für den Grad der Legitimität kultureller Produkte ist für Bourdieu somit letztlich die Kräfteverteilung im entsprechenden sozialen Bezugsfeld. Das heißt nicht nur, dass ihrer jeweiligen Lage eine Position im kulturellen Kräftefeld entspricht, sondern dass sie von dort ihre Bestimmung erfährt. (vgl. 9.3)

*Fotografie als  
soziales Medium*

Wie diese Einflussnahme abläuft, veranschaulicht Bourdieu am Beispiel der *illegitimen Kunst* der (Amateur-)Fotografie. Noch der spontanste Schnappschuss verdanke sich weniger »den Zufälligkeiten einer individuellen Phantasie«, (Bourdieu, 1983, S. 17) sondern verinnerlichter kollektiver Werte und Schemata.

»Die Normen, welche die photographische Aneignung der Welt entsprechend dem Gegensatz zwischen Photographierbarem und Nicht-Photographierbarem organisieren, sind untrennbar mit dem System impliziter Werte verknüpft, die einer Klasse, einer Berufsgruppe oder einer Künstlervereinigung eigentümlich sind, deren photographische Ästhetik niemals etwas anderes als lediglich einen Aspekt dieses Systems bildet, auch wenn sie für sich in Anspruch nimmt, autonom zu sein.« (ebd., S. 18)

Genau so wie künstlerische Formen schließen auch die mediale Formen der Fotografie dementsprechend auch immer einen sozialen Bedeutungsüberschuss ein, den es zu entschlüsseln gelte, um von der ästhetischen auf die soziale Verfasstheit schließen zu können. (vgl. Raab, 2008, S. 87f., vgl. 9.3)

Dieser Gedanke findet sich auch bei Jürgen Raab. Ihm schwebt eine »Ethnotheorie medialen Sehens« vor, (Raab, 2001, S. 54) die ebenfalls auf der Verschränkung von ästhetischer und sozialer Konventionali-

<sup>230</sup> Im Hinblick auf die medientechnologische Materialität könnte hierbei abermals der Rückbezug auf Cassirer helfen, der die Technik als »Weise und Grundrichtung des Erzeugens« zur Liste symbolischer Formen zählt. (Cassirer, 2009 [1930], S. 132)

tät aufbaut, dabei aber die Medialität visueller Darstellungen offensiver thematisiert als Bourdieu.<sup>231</sup> Unabhängig von seinen Bourdieu-Anleihen beziehungsweise -Abgrenzungen sind seine Überlegungen im Kontext dieser Arbeit aber schon allein deshalb interessant, weil er seine ANSÄTZE EINER VISUELLEN SOZIOLOGIE AM BEISPIEL VON AMATEURCLUBVIDEOS entwickelt, deren soziale Zusammensetzung er aufs Engste mit der Gestaltung der Videos verwoben sieht.

*Video als  
soziales Medium*

»Es ist das Medium und vor allem das Bild, es ist seine Ästhetik als komponierte und komponierende Sehordnung, die die Gruppen generiert, indem es über die Frage der Rekrutierung neuer Mitglieder, damit über die Zugehörigkeit des einzelnen sowie über den Grad seiner Einbindung in die Gemeinschaft und letztlich über den Erhalt des Videoclubs als kleiner ›sozialer Welt‹ entscheidet.« (ebd., S. 59)

Die Sozialität der Videoclubs ist also eine ästhetische – oder genauer: eine medienästhetische. Sie besteht für Raab darin, dass sich in Bildern subjektive Wahrnehmungsschemata und intersubjektive Gestaltungsnormen überlagern.

»Als menschliche Konstruktionsleistung ist mediales Sehen *per se* soziales Sehen: Es geschieht auf einer sozial ausgehandelten und sozial akzeptierten, damit kollektiv eingerichteten und kollektiv wahrzunehmenden Oberfläche, deren Ausgestaltung [...] nicht nur historischen, sondern auch sozialstrukturellen Variationen unterliegt. So lassen sich neben dem übergreifenden historischen Wandel der Sehordnungen auch gruppenspezifische Konstruktionen erkennen, die auf einem gemeinschaftlichen Sehen aufbauen bzw. diese konstituieren.« (ebd., S. 60)

Was Raab für das Sehen und Visualität festhält, soll hier stellvertretend auch für andere Modi der Wahrnehmung angenommen werden.<sup>232</sup> Das heißt nicht nur visuelle, sondern alle gestalteten und ge-

231 Raab schätzt Bourdieus »richtungsweisend[e]« Soziologie der symbolischen Formen und Fotografie-Analysen, (vgl. Raab, 2008, S. 87) wirft Bourdieu aber vor, seine Gegenstände vorschnell zu verwerfen und somit das Besondere dem Allgemeinen zu opfern. Stattdessen schlägt er vor, die objektivierende Distanzierungsgeste des epistemologischen Bruchs umzukehren und »eine ungewohnte, außeralltägliche Zuwendung zu den konkreten Erscheinungsformen sozialen Handelns selbst« an den Tag zu legen, (ebd., S. 91) um »im Vertrauten auf Neues, auf noch nicht Gesehenes und Unvorhergesehenes zu stoßen«. (ebd., S. 93)

232 Von einer Vorbildfunktion des Visuellen kann allerdings nur unter Vorbehalt weiterer Prüfungen ausgegangen werden. Ob taktiles, auditives, odoratives und gustatorisches Wahrnehmen sich umstandslos nach einem visuellen Modell konzipieren lassen, ist durchaus fraglich und lässt sich nur unter Berücksichtigung historischer Wahrnehmungsdiskurse klären. Der Frage liegt ihrerseits eine historische Trennung der Sinne und eine damit einhergehende Autonomisierung des Sehens zu Grunde, die Crary mit dem Entstehen arbeitsteiliger Industriegesellschaften im 19. Jahrhundert korreliert. (vgl. Crary, 1996, S. 66)

staltenden Formen fungieren als sinnlich vernehmbare »Träger und Vermittler sozialen Sinns«, (Raab, 2001, S. 41) die »auch eine soziale, nämlich vergemeinschaftende Funktion erfüllen können.« (ebd., S. 43)

Leitmedialität  
revisited

Die von Bourdieu und Raab vollzogene Engführung von sozialer und (medien-)ästhetischer Konventionalität findet man, wie in Abschnitt 9.3 gesehen, auch bei Leschke, der sie aber in umgekehrter Richtung von den medialen Formen herleitet. Das wird zum Beispiel deutlich, wenn man sich an Leschkes Konzept der Leitmedialität erinnert, das ja ebenfalls auf einer Hierarchie kultureller Legitimität sowie einer »Symbiose« von Medien und sozialen Trägern beruht. (Leschke, 2009, S. 38, vgl. 8.1)

Leschke verbindet hier mediale Karrieren mit denen ihrer sozialen Träger: mit den Bastlern, Technikern, Ingenieuren, mit den nicht selten verteufelten Ökonomen, ebenso wie mit all jenen, die Inhalte zur Verfügung stellen, also mit Autoren, Schauspielern, Regisseuren, Fotografen, etc. Ausschlaggebend für die kulturelle Legitimität eines Mediums sei letztlich aber keine dieser »Funktionseliten«, sondern die Akzeptanz beim (richtigen) Publikum.

»Diese letzte soziale Trägerschicht, die im Falle des Mediums Buch sich so markant benahm, dass sie sogar einen eigenen Namen, nämlich den des Bildungsbürgertums, bekam, ist für den Erfolg eines Mediums letztlich entscheidend und ihr eigenes Schicksal verbindet sich mit dem des Mediums: Gelingt es nämlich einem Medium, sich zum Leitmedium aufzuschwingen, dann verfügen seine sozialen Trägerschichten quasi automatisch über eine eminente soziale und kulturelle Definitionsmacht.«<sup>233</sup>

Medien bewirken für Leschke offensichtlich die *symbolische Alchimie*, die Bourdieu in der legitimierenden Umwandlung ökonomischen, kulturellen und sozialen Kapitals am Werke sieht. (vgl. 9.4, 10.6) Die Bezugnahme zwischen medialen und sozialen Dynamiken ist also grundsätzlich ähnlich konzipiert. Sie ist aber genau anders herum ausgerichtet. Denn Leschke konzentriert sich auf den Einfluss, der von (Leit-)Medien auf das Soziale ausgeht. Etwas vereinfacht könnte man sagen: Während der Klassenhabitus bei Bourdieu die Form instrumentalisiert, so suchen sich Medien bei Leschke soziale Träger.<sup>234</sup>

<sup>233</sup> (Leschke, 2009, S. 39) Im Fall von Web Videos rekrutiert sich diese Trägerschicht zu überwiegenden Teilen aus Jugendlichen. (vgl. Richard u. a., 2010, S. 11ff.)

<sup>234</sup> Sein Argument betrifft zwar eine andere Ebene, nämlich nicht die vermeintlich singuläre ästhetische Gestaltungsentscheidung, sondern die umfassendere sozio-kulturelle Etablierung eines Mediendispositivs. Gemessen am Beispiel Bourdieus spricht er also nicht über den Schnappschuss, sondern auch über die technologischen, ökonomischen, infrastrukturellen und sozio-kulturellen Voraussetzungen, die den Amateurfotografen überhaupt erst in die Lage versetzen, seinen Alltag fotografisch zu bebildern. Wie beschrieben, möchte er diesen Komplex ja aber im nächsten Schritt mit einer medienästhetischen Perspektive erschließen.

Für ihn verweisen Medien nicht lediglich metonymisch auf einen sozialen Sinn, sondern sie greifen selbst auf die Ordnung des Sozialen über.

»Leitmedien bleiben ja keineswegs eine interne Angelegenheit des Mediensystems, sondern sie strukturieren genauso gut die Kommunikation in Sozialsystemen. Und hier gewinnt die Herrschaft und Standardisierung im Mediensystem, die ansonsten als eine innere Angelegenheit des Mediensystems hätte abgetan werden können, Brisanz: Sie transformiert sich nämlich in kulturelle und soziale Definitionsmacht.«<sup>235</sup>

Wie stark die kulturelle Identität und soziale Lage bestimmter Gruppen von dieser *medialen Alchimie* abhängen, zeige sich vor allem dann, wenn neue Medien mediale Hegemonien aufbrechen und Abwehrreflexe unter denen hervorufen, die ihr (kulturelles) Kapital in die vormaligen Leitmedien investiert haben. Nicht zuletzt Bourdieus kritische Auseinandersetzung mit dem Fernsehen kann man als ein bededtes Beispiel hierfür sehen. Medienumbrüche gleichen in dieser Hinsicht Situationen, in denen ein Habitus sich nicht mehr mit den Anforderungen der sozialen Gegenwart vereinbaren lässt, (vgl. 9.2, 9.4) etwa weil das angemessene Verhältnis zur Kunst aufgrund neuer Medien »[a]us dem rückständigsten, z.B. einem Picasso gegenüber, [...] in das fortschrittlichste, z.B. angesichts eines Chaplin,« umschlägt, wie es bei Benjamin heißt. (Benjamin, 1963 [1936], S. 32f.) Doch später mehr zu Wechselwirkung zwischen medialen und sozialen Brüchen. (vgl. 10.6)

Zunächst soll der in Abschnitt 9.3 gezogene Vergleich von medialer und sozialer Morphologie erneut aufgegriffen und um Raabs Vorschläge ergänzt werden. Zusammenfassend lassen sich Bourdieus und Leschkes Positionen schematisch wie folgt gegenüberstellen: *Soziale Formen*, allen voran die des Habitus, vermitteln zwischen sozialen Feldern und Praxis. Sie fungieren dabei im doppelten Sinne als *Opus Operatum* und *Modus Operandi*, wirken also strukturierend und sind zugleich strukturiert. Sie vermitteln Individuum und Struktur. Soziale Formen verfügen über geschichtliche Tiefe, die Bourdieu über die Akkumulation unterschiedlicher Kapitalformen beschreibt. Ihre synchronen Beziehungen werden durch das Feld bestimmt, das prinzipiell offen für Veränderung durch neue Akteure ist. *Mediale Formen* vermitteln zwischen Formenfeldern und Anschauung, Wahrnehmung und Darstellung. Wie der Habitus wirken sie dabei als strukturierte Formen mit strukturierendem Effekt. Sie sind *Forma Formans* und *Forma Formata* zugleich. Sie sind konkret und zugleich allgemein. Metamorphosen verleihen medialen Formen ebenfalls historische Tiefe.

Sozio-mediale  
Formen III

235 (Leschke, 2009, S. 39) Diese These stimmt übrigens durchaus mit Bourdieus These über die Eigengesetzlichkeit und soziale Wirkung objektivierten Kulturkapitals überein. (vgl. Bourdieu, 1998e, S. 60f.)

Ihre synchronen Beziehungen werden durch das Feld bestimmt, das ebenso prinzipiell offen für Veränderung durch neue Formen ist.

Leschke und Bourdieu bewegen sich auf dem selben (feldtheoretischen) Grund, aber in entgegengesetzter Richtung. Während der eine nach dem Einfluss fragt, den soziale Felder auf künstlerische und mediale Formen ausüben, untersucht der andere den Einfluss medialer Formen auf soziale Felder. Leschke schlägt Brücken zwischen Medien und Sozialem, schreitet aber nicht darüber. Bourdieu umgekehrt kann derartige Verbindungen schon allein deswegen nicht in vergleichbarer Klarheit erkennen, weil er keinen Begriff von und für Medien hat. Aus dem gleichen Grund läuft er stets Gefahr, mediale Praxis und Gestaltung auf soziale Dispositionen zu verkürzen und hinter seine eigene Einschätzung zurückzufallen, wonach »symbolische Formen eine Eigenlogik und Eigenwirkung haben, die ihnen eine relative Selbstständigkeit gegenüber den in der Verteilungsstruktur erfassten objektiven Bedingungen verleiht«. (Bourdieu, 1993b, S. 254, vgl. Bourdieu, 1970, S. 62ff.)

Raab wiederum billigt den Medien eine größere Rolle zu als lediglich die Erfüllungsgehilfen sozialer Dispositionen zu sein. Er formuliert aber auch aus, was Leschke lediglich andeutet: Wenn mediale Formen hochgradig konventionell sind, dann verdankt sich ihre Prägnanz nicht nur einer historischen Entwicklungslinie, sondern ist ebenso eingebettet in sozial konstruierte Wahrnehmungsordnungen. Die medienmorphologische Analyse sollte demnach nicht darin aufgehen, historische Vergleiche zu ziehen und synchrone Formengefüge zu beschreiben, sondern muss sich auch den sozialen Lebenswelten medialer Formen annehmen. In Raabs Darstellung wird somit unumgänglich, was die Gegenüberstellung von sozialer und medialer Formentheorie schon nahegelegt hat: *Mediale Formen* sind immer – und schon lange bevor die Rede von sozialen Medien salon- und marktfähig war – auch *soziale Formen*.

Mediale Formen müssen so nicht auf Derivate sozialer Dispositionen reduziert werden, um soziale Funktionen wahrzunehmen, sondern behaupten ihre morphologische Eigenlogik. Sie werden auf diese Weise nicht ausschließlich über ihre soziale Trägerschaft definiert, sondern können selbst als soziale Agenten ernst genommen werden, deren Beziehungen denen der Felder gleichen, die Bourdieu untersucht. Die mediale Morphologie wird hier nicht – wie von Bourdieu angenommen – durch die soziale determiniert, sondern soziale und mediale Morphologie gehen Hand in Hand. Hinter diesem Gedanken steht die Annahme, dass sich nicht nur soziale Akteure, sondern auch mediale Formen als Felder anordnen und beschreiben lassen. (vgl. 8.7, 9.4) Auf Basis dieser strukturellen Homologie können mediale Formen als Akteure im feldtheoretisch eingeschränkten Sinn beobachtet werden. Das bedeutet zum Beispiel, dass mediale Formen im – oder in Einzelfällen auch gegen den – Rahmen ihrer morpholo-

gischen Entwicklungsgrenzen agieren, so wie soziales Handeln sich an habituellen Dispositionen orientiert. Es gibt also auch im medialen Feld orthodoxe wie häretische Formen und ihre Beziehung ist ähnlich hierarchisch organisiert wie das Oben und Unten von Herrschenden und Beherrschten beziehungsweise Zentrum und Peripherie im sozialen Feld. (vgl. 8.1, 10.5)

Wenn man diesen Gedanken weiterfolgt, lässt man unweigerlich Bourdieus vergleichsweise restriktive Konzentration auf menschliche Akteure hinter sich und nähert sich einem erweiterten Begriff des Sozialen an, wie ihn etwa Latour fordert. (vgl. Latour, 2009, S. 56ff., Latour, 2010, S. 18f., vgl. 9.1) Es gäbe dann in letzter Konsequenz keine prinzipiellen Unterschiede zwischen medialen und sozialen Beziehungsgefügen mehr. Und Sozialität würde tendenziell im Begriff der Relationalität aufgehoben. (vgl. Schinkel, 2007, S. 724ff.) Soweit muss man an dieser Stelle aber nicht zwingend gehen. Um medientheoretische Anschlüsse an Bourdieus Praxis- und insbesondere Ereignistheorie herzustellen, müssen mediale und soziale Formen nur näher aneinander herangeführt, nicht aber ineinander aufgelöst werden. Ähnlich wie Bourdieu Strukturhomologien zwischen unterschiedlichen sozialen Feldern unterstellt, können zu diesem Zweck entsprechende Analogien auch zwischen medialen Formen- und sozialen Kräftefeldern unterstellt werden. Dabei bewahren sowohl mediale als auch soziale Felder eine relative Autonomie.<sup>236</sup> Ihre isomorphe Verfassung erlaubt aber, soziale und mediale Beziehungs- und Bewegungsmuster zu vergleichen und miteinander in Beziehung zu setzen.

## 10.6 MEDIEN ALS EREIGNISSE

Und genau diese relative Durchlässigkeit ist die Ausgangsbasis für das bereits skizzierte Verständnis *kritischer Medienereignisse*. Am Beispiel des Pariser Mai macht Bourdieu zwar, wie in Abschnitt 10.1 gesehen, die große Affinität zwischen universitärem und kulturellem beziehungsweise medialem Feld für die schnelle Ausbreitung der Bildungskrise verantwortlich. In einem vergleichsweise engen Sinn versteht er aber beide als soziale Felder, die zwar große strukturelle Parallelen aufweisen, sich darüber hinaus aber unvermittelt gegenüberstehen. Feldspezifische Krisen breiten sich demnach bevorzugt dann aus, wenn sie Akteure anderer Felder mit einer ähnlichen Position mobilisieren. Dabei ist Bourdieu durchaus bewusst, dass diese

*Wann ist ein  
Medienereignis?*

<sup>236</sup> Hier drängt sich die Frage auf, welche Kapitalsorten in medialen Formenfeldern getauscht werden und den Formen ihre jeweiligen Positionen zuweisen. (vgl. 9.4, 10.5) Die eingeschränkte Originalität kontrollierter Varianz könnte diese Funktion für fiktionale Formen übernehmen, (vgl. 8.5) Glaubwürdigkeit für dokumentarische bzw. für die thematisierten Formen medialer Zeugenschaft. (vgl. 11.1) Unter dem Einfluss digitaler Signalübertragung und -manipulation gewinnen wiederum Konnektivitäts- und Verbreitungsgrade medialer Formen an Relevanz. (vgl. 11.4, 11.5)

Überschreitung der Feldes zumindest von medialen Formen im Sinne Leschkes unterstützt wird.

»Demgemäß tendieren die ›relativ‹ Beherrschten – wie es die Intellektuellen und Künstler oder, genauer, die dominierten Intellektuellen und Künstler sind, in den meisten revolutionären Bewegungen zur Schaffung solcher Wahrnehmungs-, Bewegungs- und Ausdrucksformen, die sich bei den Beherrschten auf der Basis der Positionshomologie durchsetzen können.« (Bourdieu, 1988, S. 282)

Bourdieu deutet hier an, dass sich feldüberschreitende Koalitionen nicht nur zwischen menschlichen Akteuren ereignen, sondern vermittelnder Formen bedürfen. Er liefert hier implizit ein wichtiges Argument für eine maßvolle Entgrenzung des Sozialen über den Bereich menschlicher Beziehungen hinaus, kann diesen Gedanken aber nicht weiter entfalten, weil er keine präzise Vorstellung davon hat, wie diese Vermittlungsprozesse funktionieren. Wie bereits kritisiert, erkennt er im Ereignis zwar eine »Subversion des Raums der Wortführer«, (ebd., S. 302) verkennt allerdings den Anteil, den Medien an dieser Subversion haben.

Bourdieus Ideen bedürfen daher einer medientheoretischen Einführung. Wenn man zu diesem Zweck Leschkes Konzept medialer Formenfelder miteinbezieht, breiten sich feldspezifische Krisen bevorzugt dann aus, wenn sich mediale Formen mit ähnlicher Feldposition zur Verbreitung anbieten. Von Medienereignissen kann man demzufolge sprechen, wenn die feldspezifischen Krisen medialer und sozialer Formen zeitgleich zu Tage treten, wenn also krisenhafte Dynamik im sozialen Feld auf krisenhafte Dynamik im medialen Formenfeld trifft. Die Frage *Was ist eine Medienereignis* wird hier – durchaus buchstäblich – in die Frage *Wann ist ein Medienereignis* überführt.

*Medienrevolutionen*

Eindeutig beantwortet werden kann diese Frage für revolutionäre Situationen, wie sie im Zentrum von Bourdieus Interesse stehen. Sie gehen immer auch mit einem Bruch der medialen Ordnung einher und verdanken ihren historischen Stellenwert nicht zuletzt diesen transformativen »Verdichtungen kollektiver Kommunikationsabläufe«. (Kirchmann u. a., 2008, S. 10) In diesem Sinn sind Revolutionen immer zugleich Medienrevolutionen.<sup>237</sup> Dieser Allgemeinplatz kann genauer bestimmt werden, wenn man zusätzlich die von Bourdieu unterstellte Abfolge von ästhetischer und symbolischer Revolution berücksichtigt.

Wie in Abschnitt 10.3 gesehen, betont auch Bourdieu, dass radikale soziale Veränderungen mit einer Neuverteilung des Sinnlichen

<sup>237</sup> Kirchmann und Sandl warnen allerdings vor dem Umkehrschluss einer inflationären und prognostischen Verwendung des Topos Medienrevolution. (vgl. Kirchmann u. a., 2008, S. 13) Das heißt, nicht alle medialen Innovationen sind revolutionär; und nicht alle medialen Revolutionen führen zu politischen oder sozialen Revolutionen. (vgl. 7.2)

einhergehen. Streng genommen gehen ästhetische Veränderungen sozialen Brüchen sogar voraus. Er unterschätzt allerdings, dass Sozialität und Sinnlichkeit durch mediale Formen vermittelt sind und diese Neuverteilung des Sinnlichen dementsprechend auf eine mediale Neuverteilung angewiesen bleibt. (vgl. 9.3, 10.5) Wenn mediale Formen für den Zusammenhalt von Anschauungs-, Denk-, und sozialen Formen unverzichtbar sind, dann muss davon ausgegangen werden, dass Krisen in medialen Feldern auch an sozialen Feldern nicht spurlos vorbeigehen. Und wenn hier von medialen Krisen die Rede ist, betrifft das eben nicht den Journalismus oder andere Bereiche der kulturellen Produktion als Gefüge sozialer Akteure, wie es eine orthodoxe Exegese Bourdieus nahelegen würde, sondern das Verhältnis medialer Formen selbst.

Diese sozio-mediale Neuverteilung beruht in beiden Fällen auf der Öffnung der Felder. Sowohl Leschke als auch Bourdieu weisen darauf hin, dass neue Formen beziehungsweise neue soziale Akteure die Kapital- und Herrschaftsverhältnisse im Feld verändern können. (vgl. 8.7, 9.4) Und genau wie die Öffnung des Bildungssystems vor 1968 das Gleichgewicht des kulturellen Feldes und dessen sozialen Reproduktionsrhythmus gestört hat, (vgl. 10.1) kann man mit Leschke festhalten, dass die digital forcierte Öffnung gegenwärtig zu vergleichbaren Verwerfungen in medialen Formenfeldern führt. (vgl. 8.1, 8.7) Neue, hybride oder migrierte Formen verändern die Statik und die Grenzen von Formenfeldern in einer ähnlichen Weise wie neue Akteure soziale Felder. Und zugleich kann man eine Affinität neuer Mitglieder zu neuen Formen unterstellen.

Dieses Zusammenspiel offenbart sich gegenwärtig unübersehbar und unüberhörbar als Krise des Vertrauens in Massenmedien und repräsentative Demokratie. Eine medienmorphologische Annäherung an diese doppelte Politik- und Medienverdrossenheit kann seinen Ausgang bei Bourdieus Analysen des politischen Feldes nehmen.

*Politikverdrossenheit*

Wie alle Felder tendiere es zu einer Autonomisierung, in deren Verlauf Politikprofis von Laien getrennt werden.<sup>238</sup> Dieser Ausschluss nähre das Misstrauen derer, denen der Zutritt zum politischen Feld verwehrt bleibe, weil sie weder über die nötige Bildung noch die freie Zeit verfügen, »um ihre produktiven Aktivitäten ruhen zu lassen und als Wortführer aufzutreten.« (Bourdieu, 2013 [2000], S. 99)

»Sie sind argwöhnisch gegenüber der politischen Delegation, ein Argwohn, der auf dem Gefühl beruht, dass eine Art grundsätzliche Komplizenschaft die Leute, die bei dem Spiel mitspielen, das man Politik nennt, miteinander verbindet, vor jeder Meinungsverschiedenheit.« (ebd., S. 101)

<sup>238</sup> (vgl. Bourdieu, 2013 [1981], S. 45ff.) Damit wird auch deutlich, dass das *politische Feld* nicht das gleiche ist wie die Konflikte um Herrschaft, die in allen sozialen Feldern auftreten und in Abschnitt 9.4 als *Politik des Feldes* bezeichnet worden sind.

Dieses latente Misstrauen bildet zugleich die Quelle, aus der der Journalismus seine soziale Legitimität als öffentliches Korrektiv und sprichwörtliche *vierte Gewalt* bezieht. Für Bourdieu allerdings wird dieses Misstrauen durch die Wechselwirkung zwischen politischem und dem journalistischem – oder wie man allgemeiner sagen könnte: massenmedialem – Feld eher verschärft als vermindert.

Zwar billigt er dem politischen Feld einen grundsätzlich höheren Stellenwert und den politischen Akteuren einen größeren Handlungsspielraum zu, erkennt aber auch deren zunehmende Abhängigkeit von Journalisten, die »als Akteure großen Einfluß haben, ohne doch ganz dazuzugehören, und in der Lage sind, den Politikern unerlässliche symbolische Dienste zu leisten, die diese sich selbst nicht verschaffen können«. (Bourdieu, 1998d, S. 133) Denn als »äußerst *labile*« Form des symbolischen Kapitals hänge ihr politisches Prestige um so stärker von der medialen Wahrnehmung ab, je weiter sich die professionellen Delegierten von den durch sie repräsentierten Laien entfernen.

»Und weil sein spezifisches Kapital ein rein auf Vertrauen beruhender, von der kollektiven Repräsentation abhängiger Wert ist, der sich mehr oder weniger vollständig in Dingen oder Institutionen objektiviert, ist ein Politiker besonders anfällig für Verdächtigungen, Verleumdungen, Skandale, kurz: für alles, was das Vertrauen in ihn bedroht«. (Bourdieu, 2013 [1981], S. 74, vgl. Bourdieu, 2013 [2000], S. 108)

Da nun ausgerechnet das generalisierte journalistische Misstrauen die Grundlage des Vertrauens im politischen Feld und mithin das symbolische Kapital politischer Mandatsträger gewährleisten soll, sind Probleme konstruktionsbedingt vorprogrammiert.

Dieses Zusammenspiel beschränkt sich aber nicht nur auf die Positionierung einzelner Politiker, sondern in einem umfassenderen Sinne auf das politische Handeln. Denn wenn man, wie Bourdieu, Politik als »Kampf um Ideen« und »Mobilisierungskraft« versteht, (vgl. ebd., S. 106f.) um den eigenen Wahrnehmungsprinzipien zu allgemeiner Anerkennung zu verhelfen, (vgl. Bourdieu, 1998a, S. 29) wird offensichtlich, dass dem eigentlich untergeordneten massenmedialen Feld eine wichtige Rolle zukommen muss: zum einen, weil es über »ein Monopol über den Zugang [...] zu dem, was man manchmal ›Öffentlichkeit‹ nennt,« verfügt; und zum anderen, weil es die medialen Formen zur Wahrnehmung des politischen und sozialen Lebens liefert.<sup>239</sup>

Auf geradezu tragische Weise wird in diesem Zusammenhang der gleiche Mechanismus, der die vollkommene Abspaltung des politi-

239 (Bourdieu, 1998b, S. 65) Den zweiten Punkt findet man bei Bourdieu allerdings nicht in wünschenswerter Weise ausgearbeitet.

schen Establishments verhindert, zum Problem. Denn die Herrschenden des politischen Feldes müssen sich ja – zumindest in Demokratien – in regelmäßigen Abständen der Gunst des Volkes vergewissern. Und in dieser demokratischen Rückversicherung erkennt Bourdieu eine folgenschwere Gemeinsamkeit mit den Medien, die ebenfalls die Vorlieben ihres Publikums bedienen müssen, dabei aber, wie in Abschnitt 10.5 beschrieben, zunehmend kommerziellen Gesichtspunkten folgen. Je stärker Medien nun im politischen Feld intervenieren, desto größer sei die Gefahr, dass dieses ebenfalls dem Imperativ des Marktes unterstellt werde. Die nach dem Vorbild der Einschaltquote verfahrenende Demoskopie etwa verkomme zur Demagogie, weil ihre zugespitzten Meinungsumfragen die Rolle einer aufgeklärten demokratischen Öffentlichkeit mit der von Konsumenten verwechseln.

»All dies bewirkt, daß der unaufhörlich zunehmende Einfluß eines selbst einem wachsenden Einfluß der kommerziellen Logik unterliegenden journalistischen Feldes auf ein der ständigen Versuchung zur Demagogie (und ganz besonders dann, wenn die Umfrage sie in rationaler Version praktizierbar macht) ausgesetztes politisches Feld dazu beiträgt, die Autonomie dieses politischen Feldes zu schwächen und mit ihr zugleich die den (politischen oder sonstigen) Repräsentanten zuerkannte Befugnis, sich auf ihre Kompetenz als Experten oder auf ihre Autorität als Hüter kollektiver Werte zu berufen.« (Bourdieu, 1998c, S. 119, vgl. Bourdieu, 1998b, S. 96)

Ein durch den Einfluss des Fernsehens kommerzialisierter Journalismus könne nurmehr eine »zynische Sicht der politischen Welt« vermitteln und verschärfe den strukturell ohnehin angelegten Vertrauensverlust innerhalb des politischen Feldes zusätzlich. (Bourdieu, 1998d, S. 134)

Als Beispiele hierfür nennt Bourdieu unter anderem die zunehmende Konkurrenz um spektakuläre Enthüllungen, die immer größere Korruptionrisiken und immer banalere Dramatisierungen produziere sowie die »politische Leere« der Fernsehnachrichten, die die Aufmerksamkeit nach dem Prinzip der vermischten Meldungen von politisch relevanten Themen ablenken, um ein möglichst großes Publikum möglichst nicht vor den Kopf zu stoßen. (Bourdieu, 1998b, S. 73, vgl. Bourdieu, 1998a, S. 22ff.) Die durch die permanente Jagd nach dem nächsten Scoop bedingte »strukturelle Amnesie« und die willkürliche Aneinanderreihung »von unverständlichen und unbeeinflussbaren Desastern« trennen sowohl die journalistische Praxis von politischen Konsequenzen als auch politische Handelnde von nurmehr konsumierenden Rezipienten. (vgl. Bourdieu, 1998d, S. 137f.)

»Das Gefühl, die Welt, wie das Fernsehen sie zeigt, biete dem gewöhnlichen Sterblichen keine Handhabe, ver-

bindet sich mit dem Eindruck, daß das politische Spiel ähnlich wie der Hochleistungssport mit seiner scharfen Trennung zwischen Praktizierenden und Zuschauern eine Sache für Profis ist, und bestärkt vor allem bei wenig Politisierten die fatalistische Ablehnung jeden Engagements, die natürlich der Konservierung der bestehenden Verhältnisse dient.«<sup>240</sup>

Die zunehmende Verflechtung von medialem und politischem Feld leiste auf diese Weise »einer Entpolitisierung oder genauer: politischer Desillusioniertheit« Vorschub, die sich unter anderem in sinkenden Wahlbeteiligungen niederschläge. (Bourdieu, 1998d, S. 134, 136, vgl. Bourdieu, 2013 [2000], S. 99) Politik und Massenmedien werden zu Komplizen in der Ausübung symbolischer Gewalt.<sup>241</sup> In beiden Fällen kann die Entpolitisierung als Formeffekt erklärt werden, auch wenn Bourdieu dies nicht ausdrücklich zum Gegenstand seiner konzeptionellen Überlegungen macht.

Medien-  
verdrossenheit

Wenn man an dieser Stelle nicht innehält, sondern Bourdieus feldtheoretische Überlegungen weiter ausführt, gelangt man unweigerlich an den Punkt, an dem *Politikverdrossenheit* in *Medienverdrossenheit* umschlägt. Denn Bourdieus Diagnose einer selbstreferentiellen Schließung des politischen Feldes lässt sich auch auf den Journalismus übertragen, den er ebenfalls durch eine außerordentliche »Geschlossenheit des Milieus« geprägt sieht. (Bourdieu, 1998a, S. 35) Das massenmediale Feld ist also nicht weniger exklusiv als das politische und dementsprechend auch von einem ähnlichen Vertrauensverlust bedroht. Das Misstrauen der vom politischen Feld Ausgeschlossenen, dem das massenmediale Feld seine soziale Funktion und Legitimität zuallererst verdankt, richtet sich dabei umso wahrscheinlicher auch gegen die herrschenden Akteure dieses Feldes, je offensichtlicher die Komplizenschaft von Politik und Medien ausgesprägt ist.

Und genau auf dieses Dilemma läuft Bourdieus feldtheoretischer Vergleich von politischem und journalistischem Feld hinaus. Bourdieu führt diesen Gedankengang allerdings nicht ein, sondern vielmehr aus. Das heißt, seine Medienschelte entzieht dem Journalismus performativ das Vertrauen – oder genauer: sie misstraut einem kommerzialisierten Journalismus, dessen »strukturelle Korruptheit« kaum

<sup>240</sup> (Bourdieu, 1998d, S. 139) Es ist dementsprechend wenig überraschend, dass nachhaltige Veränderungen der ästhetischen und sozialen Struktur, wie sie Bourdieu am Beispiel des Pariser Mai beschrieben hat, für ihn mit dem Fernsehen nicht zu machen sind. Weil es sich »den mentalen Strukturen des Publikums vollendet angepaßt« hat, sei das Fernsehen unfähig zu symbolischen Revolutionen, »die an die mentalen Strukturen rühren, das heißt: unsere Sicht- und Denkweisen verändern.« (Bourdieu, 1998b, S. 64)

<sup>241</sup> »Die symbolische Gewalt ist eine Gewalt, die sich der stillschweigenden Komplizität derer bedient, die sie erleiden, und oft auch derjenigen, die sie ausüben, und zwar in dem Maße, in dem beide Seiten sich dessen nicht bewußt sind, daß sie sie ausüben oder erleiden.« (Bourdieu, 1998a, 21f.)

Argumente gegen den Vorwurf der Komplizenschaft liefert. (ebd., S. 21) Sie ist allerdings nicht durch eine rigorose Ablehnung motiviert, wie sie gegenwärtig Kampfbegriffe wie Lügenpresse oder Fake News zum Ausdruck bringen, sondern durch die aufklärerische Sorge, »dass, was ein hervorragendes Instrument direkter Demokratie hätte werden können, sich nicht endgültig in ein Mittel symbolischer Unterdrückung verwandle.« (Bourdieu, 1998f, S. 13, vgl. Bourdieu, 1998c, S. 120f.) Ungeachtet der Tatsache, dass sie anders motiviert sind und begründet werden als Bourdieus Sorge, sprechen die oben genannten Schmähbegriffe einen durchaus ähnlichen Verdacht aus: Die drohende Verwandlung von *vierter Gewalt* in *symbolische Gewalt*, vor der Bourdieu noch warnt, wird hier als vermeintliche Gewissheit beklagt.

Unabhängig davon, wie man diese ebenso drastische wie pauschale Anklage historisch einordnet und politisch bewertet, zeugt sie in jedem Fall von einer tief greifenden Erschütterung des massenmedialen Feldes, die nicht von ungefähr mit der massenweisen Durchsetzung digitaler Technologien zusammenfällt, wie auch Bernhard Pörksen in einem Debattenbeitrag zur gegenwärtigen Vertrauenskrise vermutet.

»Womöglich ist die aktuelle Medienverdrossenheit jedoch selbst das Symptom einer Zeitenwende, Ausdruck und Folge einer noch nicht ausgereiften Neuordnung der Beziehung zwischen den Medien und ihrem Publikum, das sich im digitalen Zeitalter in einer bis dato unvorstellbaren Direktheit und Geschwindigkeit in den Kommunikationsprozess einschalten kann, wütend oder ermutigend, voller Hass, aber eben auch mit berechtigter Sorge, als Korrektiv und Anreger.« (Pörksen, 2014, vgl. Münker, 2009, S. 127)

Pörksen beschreibt hier stellvertretend, wie neue mediale Formen das Zusammenspiel zwischen medialen und sozialen Formenfeldern dynamisieren. Denn digitale Medientechnologien sorgen hier nicht nur für einen medienästhetischen Innovations- und Migrationsschub in und zwischen medialen Formenfeldern. (vgl. 8.1) Diese Formendynamiken und -migrationen unterbrechen zugleich die von Bourdieu kritisierte tendenzielle Schließung des politischen Feldes, weil sie das kulturelle und politische Feld für die Einflussnahmen von Akteuren öffnen, die zuvor bestenfalls als Rezipienten beziehungsweise Repräsentierte in Erscheinung getreten sind – oder, wie Peter Weibel schreibt, für »Leute, die vormals zur Inkompetenz und Bedeutungslosigkeit verurteilt waren und nun als Masse von unterdrückten Mitgliedern versuchen, am politischen Leben teilzunehmen«. (Weibel, 2009, S. 19) Denn je mehr Akteure im oben geschilderten Sinn nurmehr Betroffene, aber nicht mehr Gestaltende der politischen und medialen Spielregeln sind und je restriktiver öffentliche Teilhabe auf eine passive Konsumentenrolle reduziert wird, desto verlockender ist

*Feldöffnung und  
Kapitalwertung*

es, neue mediale Formen zu nutzen, um die Verhältnisse im eigenen Interesse zu verändern. Genau dies kann man anlässlich der doppelten Verdrossenheit an Politik und Medien beobachten.<sup>242</sup>

Übersetzt ins Vokabular von Bourdieus Kapital-Theorie ermöglicht diese doppelte Öffnung von medialen und politischen Kräftefeldern eine Umwälzung der Kapitalverteilung. Und wenn man davon ausgeht, dass Glaubwürdigkeit das symbolische Kapital bildet, das Herrschaftsansprüche in den beiden betroffenen Feldern legitimiert,<sup>243</sup> dann gewinnt die Rede von der Vertrauenskrise eine neue Plausibilität. Neue mediale Formen sind dabei zugleich Bedingungen, Träger, Katalysatoren, Indizien und Effekte dieser strukturellen Kräfteverschiebung. Sie fungieren als Formen des symbolischen Austauschs, die an der Umwertung des symbolischen Kapitals in medialen und sozialen Feldern entscheidend mitwirken. Und sie sind zugleich Darstellungen, in denen diese Krisen und Konflikte anschaulich werden.

Vor diesem Hintergrund würde es zu kurz greifen, das Ereignis ausschließlich als sozialen Synchronisationseffekt zu beschreiben, ohne die zeitgleichen Resonanzen im medialen Formenfeld zu berücksichtigen. Ebenso wie das kritische Ereignis die in der Offensichtlichkeit der Routine verborgenen Reproduktionsmechanismen des Feldes unterbricht und aufdeckt, offenbaren sich im kritischen Medienereignis zeitgleich die in der Regel ebenfalls unbewusst operierenden medialen Formen. Denn ganz ähnlich dem von Bourdieu beschriebenen Legitimationsverlust der sozialen Reproduktion geraten auch die medialen Reproduktionsmechanismen im digitalen Medienumbruch offensichtlich unter Rechtfertigungsdruck. In diesem Sinne werden nicht nur die soziale Formen zum Ereignis wie bei Bourdieu, sondern auch mediale – nicht aber, weil sie die Welt hinter zirkulären Referenzexzessen zum Verschwinden bringen, sondern weil sie gleichzeitig eskalierende Krisen im sozialen Kräfte- und medialen Formenfeld sicht- und hörbar machen – man könnte auch sagen: weil sie kritische Ereignisse ebenso bezeugen wie erzeugen.

<sup>242</sup> Sie äußert sich gegenwärtig somit nicht zuletzt im vielfach monierten Erstarken populistischer Positionen, das eben auch Ausdruck der hier geschilderten erweiterten Teilhabemöglichkeiten ist.

<sup>243</sup> Zwar sind mediale Formenfelder zu vielfältig, um sie dem symbolischen Kapital Glaubwürdigkeit zu subsummieren. (vgl. 10.5) Ganz offensichtlich beziehen bei Weitem nicht alle medialen Formen ihre relative Position in Abhängigkeit von ihrer Glaubwürdigkeit. Zumindest aber für das hier relevante Feld medialer Zeugenschaft kommt der Glaubwürdigkeit medialer Formen eine im Sinne von Bourdieus Kapital-Modells entscheidende Bedeutung zu. (vgl. 11.1)

## ZUR POLITISCHEN ZEUGENSCHAFT VON WEB VIDEOS

---

Das letzte Kapitel thematisiert daher den Zusammenhang von Ereignis und Zeugenschaft. Bereits Dayan und Katz haben ja, wie in Abschnitt 10.4 gesehen, darauf hingewiesen, dass sich Medienereignis und mediale Zeugenschaft nicht voneinander trennen lassen. Und John Durham Peters nimmt diese Beobachtung zum Anlass, die von Dayan und Katz angestoßene akademische Beschäftigung mit Medienereignissen noch stärker auf den Einfluss der Zeugenschaft auszurichten. (vgl. J. D. Peters, 2009 [2001], S. 34) Ausgehend von diesen Einschätzungen stellt sich die Frage, welche Rolle mediale Formen der Zeugenschaft für das hier – durchaus als Alternative zu Dayan und Katz – vertretene Modell kritischer Medienereignisse spielen. Wenn man bedenkt, dass es hier nicht nur um Ereignisse in den Medien geht, sondern um Medien als Ereignisse, müsste der medialen Zeugenschaft dabei sogar ein noch größerer Stellenwert zugestanden werden.

*Zeugenschaft und  
Medienereignis*

Abschnitt 11.1 widmet sich grundsätzlichen Überlegungen zur Medialität der Zeugenschaft auf der einen sowie der Zeugenschaft der Medien auf der anderen Seite. Dabei wird deutlich, dass Zeugen sowohl als epistemologische als auch politische Akteure mit paradoxen Anforderungen konfrontiert werden, die sich zwar nicht einfach auflösen lassen, im Rahmen einer sozialen Epistemologie des Vertrauens aber pragmatisch handhabbar werden. Zeugenschaft kann somit als ethisch fundierte soziale Praxis aufgefasst werden. Als solche ist sie eingebettet in ein sozio-mediales Feld, dessen Zusammenhalt durch die symbolische Übersetzung von Glaubwürdigkeit in Vertrauen gewährleistet wird. Diese feldtheoretische Perspektive erlaubt nicht nur den Anschluss an die in Kapitel 8 und 9 dargelegten Überlegungen zur medialen und sozialen Morphologie, sondern erlaubt ferner, die Beziehungen und Dynamiken zwischen Formen und Akteuren im Feld der Zeugenschaft politisch zu deuten.

In diesem Sinne erweitern über digitale Netzwerke verbreitete Videos den Handlungsspielraum von Augenzeugen und führen zu Turbulenzen im sozio-medialen Feld der Zeugenschaft. Diese Augenzeugenvideos vertrauen dabei oftmals auf einen ästhetischen Authentizitätseffekt, der sich immer auch gegen konventionelle Formen medialer Beglaubigung richtet – und somit auch gegen die etablierte Kräfteverteilung im sozio-medialen Feld der Zeugenschaft. (vgl. 11.2)

Die tendenzielle Entwertung des symbolischen Kapitals Glaubwürdigkeit verschärft bestehende Widersprüche des Feldes und unter-

gräbt den für das Feld konstitutiven Vertrauensvorschuss. Sie stellt somit – mehr oder weniger bewusst – die Existenzgrundlage des Feldes in Frage und die etablierten Vermittler vor neue Herausforderungen. (vgl. 11.3) Diese alten Mediatoren müssen sich zudem der Konkurrenz durch neu ins Feld drängende vermittelnde Akteure stellen, deren Geschäft weniger in der Erzeugung medialer Glaubwürdigkeit besteht als in der Bereitstellung und Verwertung distributiver Infrastrukturen. Im Zuge dieser Feldöffnung wird die moralische Verpflichtung, Zeugnis zu geben, zunehmend einem (angewandten) *Utilitarismus der Verbreitung* unterstellt. (vgl. 11.4)

Zugleich wird deutlich, dass Status und Einfluss medialer Zeugnisse Gegenstand und Ergebnis politischer Auseinandersetzungen sind, die in der Regel nicht wahrgenommen werden, aber dann offen zu Tage treten, wenn mit der Glaubwürdigkeit auch die bisherige Legitimitätsgrundlage bezeugender Akteure und Formen schwindet. Die zuvor beschriebene doppelte Entwertung des symbolischen Kapitals Glaubwürdigkeit im medialen und politischen Feld bereitet somit nicht nur den Boden für die feldübergreifende Eskalation kritischer Medienereignisse, sondern hat auch unmittelbare Auswirkungen auf die Geltungsansprüche vernetzter Zeugenvideos, die erstens das politische Potential von Web Videos ereignis- und konflikthaft aktualisieren und zweitens dem prekären Status medialer Zeugenschaft eine sicht- und hörbare Form verleihen. (vgl. 11.5)

#### 11.1 ZUR SOZIALEN EPISTEMOLOGIE MEDIALER ZEUGENSCHAFT

##### *Zeugen als Medien*

Alle Zeugen stehen vor der kniffligen Aufgabe, eine subjektive Erfahrung in eine diskursive Form zu übersetzen, die öffentlich geteilt und angezweifelt werden kann – und somit auch gespeichert, verarbeitet und übertragen werden muss. Die hierin gründende medientheoretische Relevanz hat vor allem Peters erfasst, dessen 2001 veröffentlichter Aufsatz WITNESSING den anschließenden Reflexionen medialer Zeugenschaft die Richtung gewiesen hat.<sup>244</sup>

»A witness is the paradigm case of a medium: the means by which experience is supplied to others who lack the original.« (J. D. Peters, 2009 [2001], S. 26)

Wenn Zeugen in diesem Sinn Abwesenden als Ersatzsinne dienen, stehen sie vor einem ebenso banalen wie unvermeidlichen epistemologischen Problem: »Words can be exchanged, experiences not.« (ebd., S. 26)

Dieses epistemologische Problem verweist auf den medientheoretischen Allgemeinplatz, wonach jede Übertragung das zu Übertragen-

<sup>244</sup> (vgl. Frosh u. a., 2009b, S. 12f.) Dies trifft selbst auf Kritiker von Peters' Ansatz zu, wie Frosh oder Ellis, die eine stärkere Berücksichtigung des Publikums einklagen, sich dabei aber ebenfalls an diesem Aufsatz abarbeiten. (vgl. Frosh, 2009, S. 54f., Ellis, 2009, S. 73f.)

de prägt und mitbedingt oder – je nach medientheoretischer Strenge – gar konstituiert: (vgl. Wirth, 2008, S. 222ff.) auch oder gerade dann, wenn es sich, wie in diesem Fall, um eine subjektive Erfahrung handelt. Selbst wenn man der Einfachheit halber bewusste Falschaussagen unberücksichtigt lässt, laufen daher selbst aufrichtige Zeugen Gefahr, an der wahrheitsgemäßen Wiedergabe eines Ereignisses zu scheitern – zum Beispiel, weil ihre ursprüngliche Wahrnehmung in Vergessenheit geraten, mit Erinnerungen überlagert oder gar traumatisch verschüttet ist, sie von anderen Aussagen in Frage gestellt und beeinflusst wird oder auch schlicht, weil sie von Beginn an nicht genau genug war. (vgl. J. D. Peters, 2009, S. 44)

Besonders dieser letzte Fall stellt für Peters alles andere als eine Ausnahme dar, denn für ihn werden Beobachter rückwirkend und unerwartet zu Zeugen (erklärt). Im Moment der Wahrnehmung sei ihnen dementsprechend in der Regel nicht bewusst, dass von ihnen später erwartet werden wird, von einer für sie oftmals willkürlichen Situation zu berichten. Ihnen sei dementsprechend ebenso wenig bewusst, auf was sie in diesem Moment unter Umständen hätten achten sollen.

»In testifying we must take responsibility for what we once took little responsibility for. We must report on events, the details of which have assumed as massive an importance as they were once trivial. [...] Testifying has the structure of repentance: retroactively caring about what we were once careless of.« (J. D. Peters, 2009 [2001], S. 26)

All dies kulminiere in einer notorischen Unzuverlässigkeit der Zeugen, die auch dazu führe, dass Zeugenaussagen vor Gericht im Gegensatz zu Beweisen zwar notwendige, nicht aber hinreichende Urteilsgrundlagen darstellen. (vgl. ebd., S. 29, Krämer, 2008, S. 235)

Unter Berufung auf die idealisierte Figur des Gerichtszeugen greift Krämer Peters Beobachtungen auf und systematisiert sie in einem epistemologischen Grundmodell für die Übertragung erfahrungsbasierten Wissens. (vgl. ebd., S. 227, 257) In ihrer Zuspitzung wird das Dilemma des Zeugen noch deutlicher. Zwar bilde die menschliche Wahrnehmung »die *conditio sine qua non* der Zeugenschaft.« (ebd., S. 230, vgl. J. D. Peters, 2009, S. 45) Um ein Geschehen akkurat zu dokumentieren, müssten Zeugen allerdings wie bloße Aufzeichnungsgeräte funktionieren, (vgl. J. D. Peters, 2009 [2001], S. 33f.) was sie jedoch aus offensichtlichen Gründen nicht können. Im Gegenteil: Sie können den an sie gerichteten Objektivitätsforderung nur gerecht werden, wenn sie mit ihrer persönlichen Glaubwürdigkeit für die Richtigkeit ihrer Aussagen bürgen. Zeugen verkörpern somit zwei widersprüchliche Ansprüche:

»Der Zeuge ist zugleich ›Sache‹, und er ist ›Person‹; er fungiert als Mittel zum Zweck und ist auch ›Zweck an

sich selbst«. Der Zeuge ist existenziell betrachtet eine Person, funktionell betrachtet jedoch ein Objekt und ein Mittel. Darin besteht, in medientheoretischer Perspektive, die Ambivalenz der Zeugenschaft.« (Krämer, 2008, S. 237f.)

Medien als Zeugen

Kurzum: Zeugen sind Medien, aber keine allzu zuverlässigen. Bislang ist aber wenig darüber gesagt worden, ob diese Zusammenfassung auch umgekehrt gilt: Können Medien Zeugen sein – und falls ja: unter welchen Umständen? (vgl. J. D. Peters, 2009 [2001], S. 34) Und wie ist es um ihre Zuverlässigkeit bestellt?

Diese Frage lässt sich erst beantworten, wenn man sich von der Fixierung auf die *Medialität der Zeugen* löst und sich explizit der *Zeugenschaft der Medien* widmet, für die sich Peters und Krämer nicht primär zu interessieren scheinen. Insbesondere Peters bezweifelt, dass medialen Reproduktionen eine bezeugende Funktion zukommen könne.

»Being there« matters since it avoids the ontological depreciation of being a copy. The copy, like hearsay, is indefinitely repeatable; the event is singular, and its witnesses are forever irreplaceable in their privileged relation to it. Recordings lose the *hic et nunc* of the event.« (ebd., S. 35)

Die melancholische Wertschätzung für die Singularität des Ereignisses rückt Peters in unmittelbare Nähe zu den in Abschnitt 10.2 vorgestellten Romantikern des Ereignisses.<sup>245</sup> Ähnlich wie Medienereignisse für sie nurmehr eine Verfallsform darstellen, (vgl. 10.4) hierarchisiert Peters vier Modi medialer Zeugenschaft in Abhängigkeit davon, wie nah sie dem ursprünglichen Ereignis kommen. Am ehesten entsprechen diesem Präsenz-Ideal für ihn die Augenzeugen. Daneben können historische Reliquien immerhin noch mit räumlicher Nähe punkten, Live-Berichte mit einer zeitlichen, reproduzierte Aufzeichnung hingegen mit keinem von beidem. (vgl. ebd., S. 38)

Diese reservierte Haltung offenbart allerdings eine merkwürdige Ambivalenz dazu, dass die von Peters bevorzugten Augenzeugen – zumindest in juristischen Zusammenhängen – umgekehrt ähnlich mechanisch funktionieren sollen wie technische Aufzeichnungsinstrumente.

»Since witnesses were supposed to be like machines, machines are also held to be good witnesses.« (ebd., S. 33f.)

Und das, obwohl für Peters offensichtlich ist, dass es so etwas wie eine interesselose Repräsentation nicht geben kann. Denn die von Peters und Krämer gleichermaßen angeführten Aufzeichnungsapparaturen entgehen den epistemologischen Unwägbarkeiten der Zeugenschaft nicht so einfach, wie Krämers Gegenüberstellung von Person und Sache vermuten lässt.

<sup>245</sup> In jedem Fall durchzieht sie eine unbestimmte Melancholie: »Perhaps my definition of witnessing depends on a profane sense of time that once lost is lost forever.« (J. D. Peters, 2009, S. 45)

So überträgt zum Beispiel Rudolf Arnheim das Zeugenschaftsdilemma auf fotografische und filmische Authentizitätsansprüche. In seiner Darstellung verschärfen ausgerechnet fotografische und kinematografische Aufzeichnungspraktiken, die diesem Ideal indexikalischer Spurensicherung doch weitestgehend entsprechen müssten, sogar das Problem, einerseits den »wirklichen Tatsachen Rechnung zu tragen« und zugleich andererseits »die Qualitäten menschlicher Erfahrung aus[zu]drücken«. (vgl. Arnheim, 2004 [1993], S. 57)

»Die Geschichte der Verbindung der beiden Authentizitäten wurde zum Programm der beiden photographischen Medien, der unbewegten Photographie und des Films.« (ebd., S. 59)

Nach diesen Überlegungen beruht die Zeugenschaft audiovisueller Medien also nicht auf einer medienontologischen Wahrheit, sondern auf ihrer diskursiv oder institutionell abgesicherten Glaubwürdigkeit.

Spätestens die diskreten Bilder entziehen dem Glauben an den privilegierten Wirklichkeitsbezug fotochemischer Abbildung ohnehin die technische Grundlage. (vgl. ebd., S. 57, Mitchell, 2001, S. 31, Stiegler, 2006, S. 166ff.) Und auch Derrida, der das Rodney King-Video zunächst dazu nutzt, über die Unmöglichkeit medialer Zeugenschaft zu sinnieren, ist sich einige dekonstruktivistische Volten später nicht mehr sicher, ob sich (menschliche) Zeugen und (mediale) Beweise angesichts des medientechnologischen Entwicklungsstandes tatsächlich noch voneinander trennen lassen.

»Daher der vermeintliche Widerspruch: Die Technik wird niemals Zeugnis ablegen, Zeugenschaft ist rein von jeder Technik, und trotzdem nimmt sie stillschweigend bereits Technik in Anspruch. In diesem Widerspruch oder in dieser aporetischen Spannung zeigt sich die Notwendigkeit, neu zu bedenken, was Zeugenschaft und Technik leisten und welche Folgen [...] sich daraus für Geschichte und Gedächtnis ergeben. [...]

Alle heutigen Archivierungsmöglichkeiten, all die Potentiale der analogen oder digitalen Aufzeichnung modifizieren natürlich dieses begriffliche Dispositiv, das Zeugnis und Beweis grundsätzlich voneinander getrennt halten soll.« (Derrida u. a., 2006 [1996], S. 111f.)

Wenn auf der einen Seite Zeugen an Aufzeichnungsmechanismen gemessen werden, und medial reproduzierte Zeugnisse auf der anderen Seite den gleichen Ambivalenzen wie menschliche Zeugen unterliegen, spricht wenig dagegen, auch medialen Formen einen Zeugen-Status zu gewähren. In dieser Perspektive gelten die getroffenen Aussagen über die Medialität menschlicher Zeugen – inklusive der Fol-

geprobleme – auch für die von Peters und Krämer wenig beachteten medialen Zeugnisse.

*Zeugen als  
politische Akteure*

Das »grundsätzliche Dilemma der Zeugenschaft« ist aber keine exklusiv medientheoretische Angelegenheit, (Krämer, 2008, S. 240) sondern offenbart ein politisches Äquivalent. Denn auch wenn man sich von Peters und Krämers Fixierung auf den Augen- bzw. Gerichtszeugen löst und Zeugen als politische Akteure begreift, muss man sich früher oder später mit der »Janusköpfigkeit der Zeugenrolle« auseinandersetzen. (ebd., S. 240) So arbeiten Sibylle Schmidt und Ramon Voges heraus, dass Zeugen nur dann politisch wirken können, wenn ihnen keine politischen Ziele unterstellt werden können. (vgl. Schmidt u. a., 2011, S. 14) Die politische Autorität der Zeugenschaft hängt somit von der gleichen Neutralitätsunterstellung ab, die zum Beispiel juristisch Zeugen von Opfern trennt. (vgl. Krämer, 2008, S. 230, 248) Erst wenn Zeugen als unbeteiligte Beobachter ohne persönliche Interessen und politische Absichten auftreten, können sie eine überzeugende und letztlich mobilisierende Wirkung entfalten. In dieser Sichtweise wird in letzter Konsequenz der Märtyrer zur idealen Zeugenfigur, weil er sich selbst für seine politische Zeugenrolle opfert.<sup>246</sup> Und in abgeschwächter Form gilt das auch für Überlebenszeugen, die zwar nicht mit ihrem Leben, aber immerhin mit (im besten Fall sichtbaren) Verletzungen ihrer körperlichen Unversehrtheit für ihre Zeugnisse bürgen können. Je offensichtlicher aber ein rhetorischer Einsatz und die damit verbundene politische Einflussnahme zu Tage trete, desto eher drohen Zeugen mit ihrer Unparteilichkeit auch ihre wesentliche Kraftquelle einzubüßen. Mit Bezug auf Hanna Arendt verorten Schmidt und Voges den Zeugen daher fernab des politischen und ökonomischen Zentrums an den Grenzen der politischen Sphäre.

*Ethik der  
Zeugenschaft*

Sowohl in der epistemologischen wie der politischen Betrachtungsweise beruht die Geltung der Zeugenschaft darauf, dass (subjektive) Glaubwürdigkeit (der Zeugen) in (objektive) Wahrheit (ihrer Aussage) übersetzt wird. Die epistemologische Kluft der Zeugenschaft oder – wie Peters sie beim Namen nennt: die »veracity gap« – ist also auch eine ethische, die nur im Rahmen einer *sozialen Epistemologie* überwunden werden kann.

»Nur der kann etwas bezeugen, dem auch *geglaubt* wird.  
Allein *der* Zeuge überzeugt, dem vertraut werden kann.«  
(Krämer, 2011, S. 124, vgl. Scholz, 2011, S. 24ff.)

Wer einem Zeugen Vertrauen schenkt, kompensiere notorische Ungewissheit durch eine ethische Vorschussleistung. (vgl. Krämer, 2011, S. 139) Etwaige Zweifel richten sich dementsprechend primär auf die

<sup>246</sup> (vgl. Krämer, 2008, S. 240, Krämer, 2011, S. 133ff., J. D. Peters, 2009 [2001], S. 30ff.) Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum die iranische Regierung genau den Opfertod Nedas in Zweifel gezogen hat. (vgl. 1)

(unaussprechliche) Wahrhaftigkeit des Zeugen und erst nachgelagert auf die Wahrheit seiner Aussage. (vgl. Krämer, 2012, S. 22) Die selbe Differenzierung zwischen Wahrheit und Wahrhaftigkeit durchzieht auch Derridas Charakterisierung der Zeugenaussage:

»Ich verpflichte mich, keine falsches Zeugnis abzulegen, aufrichtig zu sagen, was ich gesehen oder gehört habe. Dieser Wahrheit habe ich mich verpflichtet. Also einer Wahrhaftigkeit, nicht der objektiven Wahrheit.« (Derrida u. a., 2006 [1996], S. 115)

Zeugenschaft muss dementsprechend als soziale Transaktion verstanden werden, die »Versprechen einerseits und Vertrauen andererseits« gegeneinander aufwiegt, (Schmidt, 2011, S. 66) um Wissen übertragen zu können.

»What seems like an epistemological conundrum, the veracity gap, is actually an ethical problem of how to witness experience that is not our own.« (J. D. Peters, 2009, S. 48)

Folgt man Peters, Krämer und Schmidt, stößt man unwillkürlich auf eine »Fundierung der Erkenntnis durch das Ethische«, die es erlaube, die »Dichotomie zwischen epistemologischen und ethisch-politischen Zugängen« zur Zeugenschaft zu überwinden. (Schmidt, 2011, S. 66, 47)

Wenn man sich der Zeugenschaft auf diese Weise nähert, muss man allerdings nicht zwingend ethischen Spuren nachgehen, sondern kann auch eine politische Fährte aufnehmen, die in Richtung der materiellen Bedingungen dieser »sozialen Praxis« weist. (ebd., S. 51) Man beurteilt die politische Dimension medialer Zeugenschaft dann nicht, wie Schmidt und Voges, nach Maßgabe ihrer möglichen Konsequenzen, sondern erschließt die Randbezirke der Macht, in denen die beiden die Zeugen verorten, von der gegenüberliegenden Seite.

In diesem Sinne kartographieren Tamar Ashuri und Amit Pinchevski den Grenzbereich politischer Zeugenschaft als soziales Feld im Sinne Bourdieus. (vgl. 9.4) Sie kümmern sich dabei nicht in erster Linie um politische Wirkungen, sondern um den sozialen und technologischen Kontext, die die je situationsspezifischen Bedingungen der Möglichkeit politischer Zeugenschaft darstellen. (vgl. Ashuri u. a., 2009, S. 136) Ihr Feld massenmedialer Zeugenschaft setzt sich zusammen aus Augenzeugen, Mediatoren und dem Publikum: *Augenzeugen* verbinden Ereignis und Diskurs, *Mediatoren* beziehungsweise *Vermittler* – wie vor allem massenmediale Institutionen – verbinden Diskurs und Bedeutung, und das *Publikum* fällt auf Basis dieser Bedeutung öffentliche Urteile. Und jede dieser Übersetzungen beruht auf gegenseitigem Vertrauen, das somit als ultimatives symbolisches Kapital des Feldes angesehen werden kann.

Interessanterweise machen Ashuri und Pinchevski hier die selbe Prämisse wie die oben dargelegten Positionen: Auch für sie setzt Zeu-

*Das Feld der  
Zeugenschaft*

genschaft Vertrauen voraus. Zugleich unterstellen sie dieses konstitutive Vertrauensverhältnis aber unter feldtheoretische Mechanismen.

*Vertrauen  
als Kapital*

»We propose that the game being played in the witnessing field is a game of trust in which agents compete to gain the trust of their designated audiences.« (vgl. Ashuri u. a., 2009, S. 137)

Im Ringen um Vertrauen sind Augenzeugen, Mediatoren und Publikum miteinander verbunden und gewährleisten somit den Zusammenhalt des Feldes. Dieser Wettbewerb spielt sich dabei sowohl zwischen den unterschiedlichen Zonen als auch innerhalb einer Akteursgruppe ab. (vgl. *ebd.*, S. 146) Augenzeugen zum Beispiel konkurrieren miteinander, aber eben auch mit ihren Mediatoren. Und in dieser Konkurrenz zeigt sich der politische Gehalt der Zeugenschaft.

»It follows that being a witness is subject to struggle, not privilege; it is something to be accomplished, not simply given.« (vgl. *ebd.*, S. 136)

Das impliziert zugleich eine hierarchische Organisation, deren Spitze die Mediatoren bilden, weil nur sie über die notwendigen technischen und dramaturgischen Kapazitäten verfügen, um aus einem subjektiven Augenzeugenbericht ein mediales Zeugnis mit öffentlichem Geltungsanspruch zu formen. Innerhalb von Ashuris und Pinchevskis Modell tragen sie damit die Hauptlast an der Übersetzung von Glaubwürdigkeit in Vertrauen.

Nichtsdestotrotz bleiben auch sie abhängig vom Publikum, vor allem aber von den Augenzeugen.

»Thus, while the mediators are arguably the dominant agent in the field, their privilege is forever tainted by their reliance on eyewitnesses insofar as providing the one thing the mediator will always lack – presence at the event. The distinctive quality of ›being there‹ is therefore the eyewitness's exclusive resource, which secures for them an integral, if limited, point of ascendancy within the field.« (vgl. *ebd.*, S. 146f.)

Dominanz wird hier relativ und dynamisch gedacht. Sie ist angewiesen auf feldspezifische Wahrnehmung-, Kommunikations- und Beurteilungskompetenzen und besteht nicht ein für alle Mal. Mediale Zeugenschaft kann dementsprechend als Paradebeispiel dafür gesehen werden, dass die Aufteilung des Sinnlichen mit der des Sozialen korreliert und beide sich im Zuge medienhistorischer Dynamik verändern.

Genau das passiert momentan. Denn seitdem allgegenwärtige Hand(y)-Kameras und Social Media-Dienste die audiovisuelle (Re-)Produktion und Distribution auf einer breiten Ebene verfügbar gemacht haben,

(vgl. 7.2) ist es einfacher denn je, die umstrittene Rolle eines medialen Zeugen für sich zu beanspruchen. Und man trifft mehr oder weniger überall auf potentielle Zeugen, die permanent bereit sind, zu filmen und zu teilen, was auch immer vor ihren kamerabewehrten und vernetzen mobilen Geräten geschehen mag. (vgl. 3.2, 7.2) Diese mediale Umverteilung führt zu einer Aufwertung der (mediatisierten) Präsenz und mithin derer, die über sie verfügen. (vgl. 11.3) Und sie bringt Ashuris und Pinchevskis fragiles Kräftegleichgewicht zwischen Augenzeugen, Mediatoren und Publikum unwiderruflich aus der Balance. (vgl. Andén-Papadopoulos, 2014, S. 758)

Denn wie erwähnt, beruhte dieses (Un-)Gleichgewicht auf dem ungleichen Zugang zur Technologie. In ihrer schematischen Triade haben die Augenzeugen keinen Zugriff auf technologische Mittel, weswegen die Transformation von Zeugen in Zeugnisse ein exklusives Privileg der Mediatoren gewesen ist.

»In terms of the field, one is an eyewitness only insofar as one is found qualified by the mediator. Hence, an eyewitness who fails to gain the status of testimony does not figure in the field and is consequently condemned to silence.« (Ashuri u. a., 2009, S. 144)

Aber Augenzeugen, die nunmehr selbst über die nötige medientechnologische Kompetenz und Kapazität verfügen, lassen sich nicht mehr dermaßen einfach zum Schweigen bringen. In dem Moment, in dem die Mediatoren ihr technologisches Monopol verlieren, verwischen auch die von Ashuri und Pinchevski noch so klar gezogenen Grenzen. Genau dies ist ja auch das Argument von Andén Papadopoulos. Zur Erinnerung sei erneut ein Zitat aufgegriffen, das bereits in Abschnitt 3.2 thematisiert worden ist.

»Hence, ›ordinary‹ people – including local residents, holiday makers, soldiers, democratic activists, insurgents and terrorists – are now enabled to bypass established editorial and censorial filters and turn their personal record of an event into a public testimony that might disrupt ›official‹ perspectives carefully crafted and provided to the mainstream news media.« (Andén-Papadopoulos, 2014, S. 754)

Im Vokabular einer morphologischen Feldtheorie kann das von Andén-Papadopoulos skizzierte Szenario wie folgt beschrieben werden: Eine Öffnung des medialen Formenfeldes sorgt für Turbulenzen in der sozialen Ordnung zwischen Augenzeugen, Mediatoren und Publikum, in deren Verlauf insbesondere die etablierten Vermittlungsinstanzen ihre Glaubwürdigkeit und dominante Stellung einbüßen. Wenn die etablierten Vermittler aber nicht länger wie gewohnt ihre Glaubwürdigkeit in Vertrauen übersetzen können, stellt sich die Frage, welche

Akteure zukünftig den Zusammenhalt des Feldes auf welche Weise und auf welcher Basis gewährleisten können. (vgl. 11.3)

An diesem Punkt macht es also einen großen Unterschied, ob man sich nur für die Medialität von Zeugen oder auch für die Zeugenschaft von Medien interessiert, weil neue Formen des Bezeugens die sozialen Bedingungen der Medialität von Zeugenschaft nachhaltig verändern. Ein Vorteil dieser Sichtweise besteht unter anderem darin, neben der epistemologischen auch die kommunikative Funktion medialer Zeugenschaft in den Blick nehmen zu können. (vgl. Frosh, 2009, S. 56) Im Zuge dieser Perspektivverschiebung rückt vor allem die Beziehung zwischen Zeugen und Publikum in den Vordergrund, die unter dem Vorzeichen der Medialität der Zeugen vernachlässigt wird, obwohl das Publikum innerhalb der sozialen Epistemologie der Zeugenschaft eine konstitutive Rolle ausübt: »Ohne Zuhörer bzw. Adressaten auch keine Zeugenschaft.« (Krämer, 2008, S. 231)

Wenn sich die Augenzeugen von ihren alten Vermittlungsinstanzen emanzipieren, können sie um so engere Bindungen mit dem Publikum eingehen. Diese neue Nähe zwischen Zeugen und Publikum hat dabei zwei Wurzeln. Zum einen nähern sich Publikum und Zeugen schon allein deshalb an, weil potentiell jeder jederzeit medialer Zeuge werden kann. Sie beruht zweitens auf einem ästhetischen Unmittelbarkeitsversprechen, das ja – wie in Abschnitt 3.2 gesehen – auch Mroués künstlerische Reflexionen über die Augenzeugenvideos syrischer Bürgerkriegsopfer beschwören. Ihre radikal subjektive Kameraführung und überschaubare Bild- und Tonqualität lassen sich weder mit journalistischen Objektivitätsnormen noch mit den Standards massenmedialer Inszenierungsmuster vereinbaren. Ihr dokumentarischer Geltungsanspruch beruht somit nicht auf konventionellen oder sogar institutionalisierten massenmedialen Beglaubigungsroutinen, sondern setzt auf die appellative Dringlichkeit eines ästhetischen Authentizitätseffekts, der sich genau der Stillosigkeit der Videos verdankt.

## 11.2 ZUR MEDIENMORPHOLOGIE ÄSTHETISCHER AUTHENTIZITÄT

Der Authentizitätsdiskurs ist schon allein deshalb eng mit dem der Zeugenschaft verbunden, weil er in ähnlicher Weise zwischen Subjektivität (einer Person) und Objektivität (einer Sache) changiert. (vgl. Knaller, 2007, S. 161) Als soziale Norm zielt Authentizität darauf, ein aufrichtiges Bekenntnis seiner selbst geben zu können und unterzieht somit die *veracity gap* der Zeugenschaft einer selbstreferentiellen Schleife. Während im Fall der Zeugenschaft Wahrhaftigkeit für Wahrheit bürgt, so soll im Fall moralischer Authentizitätsnormen »Wahrhaf-

tigkeit gegenüber sich selbst« die Bewertungsgrundlage einer Beobachtern zugänglichen »Außenseite« der Wahrhaftigkeit« liefern.<sup>247</sup>

Authentizität dient ferner nicht nur als ethisches Chiffre, sondern auch als »Leitbegriff der ästhetischen Moderne« und mithin als ästhetische Norm. (ebd., S. 9, vgl. Knaller, 2011, S. 12f.) In Abgrenzung zu diesen normativen Lesarten soll Authentizität hier aber nicht als ethisch-ästhetischer Wertbegriff verstanden werden, sondern als diskursiv und praktisch unterstellte Eigenschaft medialer Formen. Das bedeutet: Hier wird nicht ein bestimmter Authentizitätsanspruch an ästhetische Formen herangetragen, um etwa ihre künstlerische Eignung zu unterstreichen, (vgl. Adorno, 1974 [1959], S. 231f.) sondern in umgekehrter Perspektive werden Formen aufgrund ihrer Authentizitätszuschreibung untersucht. Die Frage richtet sich somit nicht auf den Authentizitätsgehalt, sondern auf einen (diskursiv nachvollziehbaren) Authentizitätseffekt medialer Formen. Sie unterläuft somit jeden Versuch, Authentizität und Inszenierung gegeneinander ausspielen zu wollen. (vgl. Kalisch, 2007, S. 31, Knaller, 2007, S. 173f.) Und sie lautet nicht: *Was ist Authentizität?* – sondern: *Wann – und das heißt: und unter welchen historischen Bedingungen – ist Authentizität?* In diesem Sinne können mediale Formen als *Symptome des Authentischen* mit räumlich und zeitlich begrenzter Geltung betrachtet werden.<sup>248</sup>

Dieses nicht-normative Modell von Authentizität begreift diese als kulturelle Selbstbeschreibungsförmel, »deren Beobachtung Einblick in Entstehungs-, Erhaltungs- und Transformationsregeln ausdifferenzierter kultureller Handlungssysteme geben kann.« (vgl. Knaller, 2006, S. 32f.) So weist bereits das diskursive Auftauchen der Authentizität

*Authentizität als mediale Form*

247 (Rouvel, 1997, S. 220, 218) Die soziale Epistemologie der Zeugenschaft wird hier wieder individualisiert – mit dem Folgeproblem, dass die geforderte »Übereinstimmung von mitgeteiltem und wirklichem Fühlen« voraussetzt, dass die investigative Selbstbefragung tatsächlich auf ein kohärentes Selbst stößt und nicht vielmehr auf *zerrissenes Bewusstsein*, das wie Trilling in Anspielung auf Hegel bemerkt. (Trilling, 1983, S. 12, vgl. 47ff.) Wie er am Beispiel von Rousseaus BEKENNTNISSEN zeigt, verläuft für Trilling die kulturhistorische Grenze zwischen Aufrichtigkeit und (der moralisch anspruchsvolleren, weil den Grenzen der eigenen Autonomie) Authentizität entlang der (wenn auch melancholischen) Akzeptanz der eigenen Zerrissenheit und die damit einhergehende Beschränkung der persönlichen Autonomie. (vgl. ebd., S. 19f, 61f.) Ausgehend von solchen kulturgeschichtlichen Beobachtungen haben Taylor und Ferrara die notwendig selbstreflexive Authentizität ins Zentrum einer postmetaphysischen Moralphilosophie der Moderne gerückt. (vgl. Taylor, 1995, S. 34ff., Ferrara, 1998, S. 148ff.)

248 Diese Formulierungen sind inspiriert von Goodmans symboltheoretischer Bestimmung ästhetischer Erfahrung, die ausgehend von der Frage »Wann ist Kunst?« nach »Symptome[n] des Ästhetischen« sucht. (Goodman, 1990 [1978], S. 76ff., Goodman, 1997 [1976], S. 232ff.) Goodmans eigene Auseinandersetzung mit der Frage der Authentizität verkürzt diese auf die Beziehung zwischen künstlerischem Original und Fälschung und ist daher weniger hilfreich für eine medienmorphologische Perspektive als seine Überlegungen zur Konventionalität des Realismus: »Realismus ist keine Frage irgendeiner konstanten oder absoluten Beziehung zwischen einem Bild und einem Gegenstand, sondern eine Frage der Beziehung zwischen dem im Bild verwendeten Repräsentationssystem und dem Standardsystem.« (ebd., S. 46f., vgl. 101ff.)

*Authentizitäts-  
sehnsucht*

im Zuge der modernen Ausdifferenzierung der Gesellschaft »darauf hin, wie sehr wir unsere Existenz als problematisch empfinden und um die Glaubwürdigkeit unseres individuellen Lebens besorgt sind.« (Trilling, 1983, S. 91, vgl. Knaller, 2007, S. 20f.) Konjunkturen dieses Krisenbegriffs haben in dieser Perspektive immer auch gesellschafts-, aber – wie gezeigt werden soll – auch medienkritische Motive. Denn Authentizität manifestiert sich in der Regel als kulturelle Sehnsucht nach einem Daseinsgefühl, das noch nicht durch die Zumutungen gesellschaftlicher und medialer Konventionen kontaminiert ist. (vgl. *ebd.*, S. 7, Engler, 2010, S. 112f., Lethen, 1996, S. 229)

Nach allem, was bisher über symbolische, mediale und soziale Formen gesagt worden ist, muss man diesem Ansinnen allerdings mit einer gehörigen Portion Skepsis begegnen, wie sie Volker Wortmanns in aller Deutlichkeit formuliert.

»Alles, was wahrgenommen werden soll, muss aus dem Rauschen des Realen in die Ordnungen des Symbolischen und der Sprache überführt werden. Gleich, was man zeigen oder sagen will, man entrinnt der Sprache nicht. Die Sehnsucht also nach einer Kommunikation jenseits ihrer Kodifizierung, nach einer Darstellung, die darstellungsfrei allen Darstellungszwängen entgeht, scheitert unvermeidlich an den paradoxalen Konditionen ihrer Erfüllung.« (Wortmann, 2003, S. 11)

Authentizität sei dementsprechend kein begriffliches Vehikel, um einen Ort beziehungsweise Zustand »jenseits« der Sprache« zu erreichen, sondern lenke den »Blick auf jene Frage nach den kommunikativen Funktionen, die Authentizitätsbehauptungen in ihrem jeweiligen historischen Kontext übernehmen können:« (*ebd.*, S. 121) Dass medialen Darstellungen trotzdem unterstellt wird, authentisch zu sein und somit gegen alle Widerstände an der Idee einer »transparenten Medialisierung« festgehalten wird, ist für Wortmann in diesem Sinn ein »apologetischer Reflex [...], der den ontologisch ausgemachten Mangel der [...] Vermittlung zu überwinden sucht.« (*ebd.*, S. 14f.) Man muss dieser These nicht folgen, um anzuerkennen, dass sie die Sensibilität für medienreflexive Dimension von Authentizitätszuschreibungen schärft, die sich laut Wortmann nur mittelbar auf mediale Technologie beziehen, sondern in erster Linie auf ein »ästhetisches Format, das den Gestaltcharakter der Darstellung durch Gestaltung zu verbergen sucht und andererseits ohne Gestaltung von Authentizität nichts weiß.« (*ebd.*, S. 13)

Auf Basis dieser Überlegungen kann ein medienmorphologisches Authentizitätsverständnis skizziert werden: Auch wenn der WUNSCH NACH ERFAHRUNG OHNE FORM notwendigerweise unerfüllt bleiben muss, (vgl. Lethen, 2001) so treibt er immerhin die Dynamik medialer Formen an.

»Die Sehnsucht lässt immer neue Reize erfinden, für die es noch keinen institutionellen Vorrat an Zeichen gibt. Gleichzeitig sucht man immer wieder Zeichen, die einen Weltbezug herstellen, der noch nicht im kulturellen Archiv vorhanden ist.« (Lethen, 2011, S. 189, vgl. Berg, 2001, S. 57)

Dieses dynamische Authentizitätskonzept lässt sich mit Boris Groys' Überlegungen ÜBER DAS NEUE auf eine kulturökonomische Basis stellen, von der aus deutliche Verbindungslinien zu Bourdieus Kapitalumwertungen kenntlich werden. (vgl. 9.4, 10.6)

Groys versteht Innovation als raum-zeitlich begrenzte Umwertung kultureller Werte. (vgl. Groys, 1992, S. 14) Der innovative Tausch verschiebt die Grenze zwischen Kultur und Profanem, indem er kulturell Wertloses valorisiert und gleichzeitig kulturell Wertvolles abwertet. Er überschreitet in diesem Sinn die Grenzen kultureller Konventionen und erweitert sie zugleich um Teile ihres vorherigen Außenbereichs. Wenn das kulturelle Archiv sich und seine Konventionen an diese Erweiterung anpasse, bilde sich wiederum ein neu zusammengesetztes Außen der Kultur. Da die kulturellen Wertschranken somit nur situativ und temporär verschoben, nicht aber grundsätzlich überwunden werden, entstehe ein permanenter Bedarf nach weiteren innovativen Tauschoperationen. (vgl. ebd., S. 61) Neue Formen erscheinen in dieser Perspektive deshalb als authentisch, weil sie sich auf das Andere des kulturellen Kanons beziehen, nicht weil sie einen privilegierten Zugang zur Wirklichkeit bieten. (vgl. ebd., S. 113) Authentische Formen setzen sich dieser kulturökonomischen Logik zufolge also zwangsläufig von der ästhetischen Orthodoxie und ihren Werten beziehungsweise ihrem Kapital ab – oder in Bourdieus Worten: Sie sind Häretiker des medialen Formenfeldes.

*Politik der  
Formlosigkeit*

»Authentizität beinhaltet Originalität, sie verlangt eine Revolte gegen die Konvention.«<sup>249</sup>

Die kulturelle Ökonomie des Neuen mündet hier in eine *Politik der Formlosigkeit*. Sie adelt ostentative Stilbrüche als Formen ästhetischer Authentizität, die sich der herrschenden medialen und sozialen Ordnung entziehen oder gar widersetzen. Und diese Authentizitätsästhetik zeichnet sich nicht nur durch einen innovativen Charakter aus, sondern auch durch eine »oppositionelle Qualität der Selbstermächtigung«, (Lethen, 1996, S. 210) auf die bereits die Diskursgeschichte und Moralphilosophie subjektiver Authentizität gestoßen sind.

»Die Unmittelbarkeits- und Authentizitätsbehauptungen signalisieren dagegen mit ihrer Form eine zeichentheoretisch subversive Opposition gegenüber den etablierten

249 (Taylor, 1995, S. 76) Im Feld medialer Zeugenschaft hat die ästhetische Differenzierung durch Originalität somit eine größere Bedeutung als im Normalbetrieb medienästhetischer Reproduktion durch Redundanz und Verdichtung. (vgl. 8.5)

und z.T. repressiven Diskursformen, denen man Falschheit, Verstellung und Referenzlosigkeit unterstellt. [...] Tatsächlich aber überwinden auch diese nicht das Faktum ihrer Zeichenhaftigkeit, sondern lediglich die zeichenhaft erstarrten Formen der dominierenden Diskursformen; und es ist gut möglich – die Geschichte hat es oft genug gezeigt –, dass Authentizitätsdiskurse selbst dominierende und repressive Erscheinungsformen annehmen können.« (Wortmann, 2003, S. 121)

*Authentizität des  
Dokumentarfilms*

Wortmann selbst hat solche Formen apologetischer und oppositioneller Authentizität anhand der Malerei, Literatur, Fotografie und des Dokumentarfilms untersucht. (vgl. ebd., 79ff., 119ff., 155ff., 215ff.) Insbesondere die Dokumentarfilmgeschichte bietet offensichtlich ein geradezu unerschöpfliches Reservoir für audiovisuelle Authentisierungsformen auf der einen und authentisierende Stilbrüche auf der anderen Seite – man denke nur daran, wie gezielt das *Direct Cinema* auf distanzierende Totaleinstellungen und objektivierende Kommentare verzichtet und stattdessen subjektive Kamera, Originalton oder Unschärfe einsetzt, um (vermeintlich) näher an die Realität heranzukommen; oder daran, wie das *Cinema Verité* die dahinter stehende Transparenzbehauptung wieder performativ in Frage stellt.<sup>250</sup> Wenn man der Darstellung Christian Hucks folgt, kann dieser Reflexionsprung zugleich als Beleg für die hier skizzierte medienmorphologische Entwicklungs- und Abgrenzungsdynamik authentischer Formen herangezogen werden.

»Authentifizierung kann jetzt nur noch durch den selbstreflexiven Bruch mit Authentifizierungsregeln erreicht werden. Das einzig Authentische ist es dann zu zeigen, wie schwierig das Ringen um Authentizität ist. Wenn die traditionellen Dokumentarfilme dadurch zweifelhaft werden, dass ihre Strategie, sich als Gegenteil der Massenmedien zu inszenieren, zu offensichtlich eine Strategie ist, dann kann Authentizität nur dadurch vermittelt werden, dass man eben auch damit bricht.« (Huck, 2012, S. 261)

*Authentizität von  
Web Videos*

Belege dieser Art findet man nicht nur beim Dokumentarfilm, sondern auch in den Diskussionen um die Authentizität von Web Videos. Sie beziehen sich in der Regel allerdings weniger auf den dokumentarischen Charakter der Bilder als auf die handelnden beziehungsweise sprechenden Figuren, die Vlogs und Tutorials bevölkern und Authentizität mehr oder weniger bewusst als »zentrales Merkmal zur Herstellung von Aufmerksamkeit« einsetzen. (Reichert, 2013, S. 153, vgl. 3.1)

<sup>250</sup> (vgl. Hattendorf, 1994, S. 67, 75ff., 311ff., Beyerle, 1997, S. 54, vgl. Hohenberger, 1988, S. 5, 16, 329) Derartige Deutungen dokumentarfilmischer Authentizitätseffekte beruhen mehr oder weniger explizit auf semio-pragmatischen Hypothesen, wie sie Odin vertritt. (vgl. Odin, 1998, S. 300)

Der hier geltend gemachte Authentizitätsanspruch legitimiert sich insbesondere in den Anfangsjahren von YouTube durch eine Ästhetik des Mangels (»aesthetics of scarcity«), (Hillrichs, 2016, S. 89) die schon durch ihre Form zu erkennen gibt, dass man es hier mit EXTRAORDINARY VIDEOS BY ORDINARY PEOPLE zu tun habe, wie es Michael Strangelove in einem pointierten Untertitel ausdrückt.

»Video diaries are the punk version of television: they seek to be authentic and often defy conventional modes of self-representation. [...]

The real you within YouTube is fostering an emerging aesthetic value, an expression of a desire for something other than the highly produced, glossy reality of commercial media.« (Strangelove, 2010, S. 82f.)

Subjektive Authentizität wird in dieser Perspektive durch eine Gestaltung rückversichert, die sich (zunächst) aus Mangel an Alternativen oder (im Laufe der Zeit) ganz bewusst deutlich vernehmbar von professionellen Produktionsstandards absetzt und (schließlich) selbst neue Standards setzt. Sie beruht auf dem Glauben an »eine amateurhafte Unmittelbarkeit«, (Reichert, 2013, S. 153) der mit zunehmender Konventionalisierung brüchig werden muss und insbesondere durch die »pseudo-authentische Webserie« LONELYGIRL15 auf eine harte Probe gestellt worden ist. (Kuhn, 2011, S. 121)

Unter diesem *Account*-Namen hatte die vermeintlich 16-jährige Teenagerin Bree im Sommer 2006 einer wachsenden Fangemeinde regelmäßig aus ihrem Leben berichtet und war zu einem frühen YouTube-Star avanciert, bevor sie als Schauspielerin enttarnt worden ist, die sich die stilistischen Merkmale des Vlogs zu Nutze gemacht hat, um unter falschem Namen eine von einem dreiköpfigen Produktionsteam konzipierte und inszenierte Geschichte als ihre eigene auszugeben.<sup>251</sup> Diese Enttarnung im Herbst 2006 ging einher mit einer impulsiv ausgetragenen *Fake*-Debatte, die Kontroversen um ethische Standards der noch jungen Plattform zum ersten Mal ins Interesse einer über die YouTube-Community hinausgehenden Öffentlichkeit getragen hat und gemeinhin als Ausdruck der konfliktgeladenen Koexistenz von Geschäftsmodell und sozialem Netzwerk interpretiert wird.

»LoneleyGirl15 violated the ideology of authenticity associated with DIY culture, while at the same time being wholly consistent with the way YouTube actually works.« (Burgess u. a., 2009b, S. 29)

Die Auseinandersetzung ist auch deswegen brisant, weil die zeitgleich erfolgende Aquisition durch Google, die zwar innovativen und

<sup>251</sup> Kuhn hat diesen »Prototyp der Web-Serie« einer dramaturgischen Analyse unterzogen, die sich vor allem auf die in der Regel vernachlässigten narrativen Verzweigungen nach der Entlarvung konzentriert. (Kuhn, 2011, S. 120)

partizipativen, aber ökonomisch defizitären und legal prekären YouTube-Praktiken einem wachsenden Erfolgsdruck aussetzt und die Suche nach Refinanzierungsmodellen die kulturelle Identität der Plattform als unregulierte Spielwiese einer »vernacular creativity« in Frage stellt. (Burgess u. a., 2009b, S. 37, vgl. Dijck, 2013, S. 124ff., Hillrichs, 2016, S. 42, Wasko u. a., 2009, S. 376ff.) In dem Maße aber, indem Vlogging zur unternehmerische Praxis wird und YouTube in die Nähe zu anderen Mainstreammedien rückt, (vgl. Burgess u. a., 2009a, S. 96ff.) gestaltet sich die Authentisierungsstrategie einer subversiven Oppositionshaltung zunehmend kompliziert. Ob man die LONELYGIRL15-Affäre deshalb gleich als »Medienereignis« bezeichnen muss, wie Markus Kuhn, sei dahingestellt. (Kuhn, 2011, S. 119, vgl. 10.4) In jedem Fall aber handelt es sich hierbei um einen neuralgischen Entwicklungsschritt für den Einsatz und die Bewertung ästhetischer Authentizitätssuggestionen auf Web Video-Plattformen, den man mit dem oben erwähnten Reflexionssprung zwischen Direct Cinema und Cinema Verité vergleichen kann.

»The possibilities of inauthentic authenticity are now a part of the cultural repertoire of YouTube; subsequent vloggers have built identities around a similar ambiguity about their authenticity and trying to figure out how much of a given YouTuber's act is real [...], or how big their production team is [...], is now something of a ›game‹ for participants within YouTube's social network.« (Burgess u. a., 2009a, S. 95f., vgl. Näser, 2008, S. 15)

Genau diese Frage aber nach Echtheit oder Wahrheit der Videos greift für Reichert zu kurz, zumal sie nicht nur die Geständnis- und Verkaufskultur der Vlogs, sondern eben auch Formen audiovisueller Zeugenschaft betreffe, deren unmittelbare politische Konsequenzen den Horizont partizipativer Detektivspiele überschreiten. Die Diagnose, wonach »auf der Videoplattform [YouTube – Sa.S.] ein regelrechter Kampf um authentische Bilder entbrannt« sei, (Reichert, 2013, S. 152, vgl. 3.2) dient ihm als Anlass, die »Macht des authentischen Bildes« selbst in Frage zu stellen:

»Auf welche Art und Weise affiziert das authentische Bild des Alltäglichen und Gewöhnlichen auch das Politische? Welche historischen, sozialen und politischen Bedingungen können dieser neuen visuellen Kultur zugrunde gelegt werden – um diese mediale Transformation des Politischen reflexiv wie pragmatisch durchdringen zu können?« (ebd., S. 158f.)

Um so einen Bogen von der audiovisuellen Inszenierung persönlicher Authentizität zu einer politisch wirksamen Authentizität audiovisueller Dokumentation zu schlagen, muss man unterstellen, dass sich

sowohl subjektive als auch objektive Authentizität Effekte vergleichbarer Formenverhältnisse und -dynamiken darstellen lassen. Und tatsächlich wird die morphologische Dynamik subversiver Stilllosigkeit auch herangezogen, um die sinnliche Faszination von Augenzeugenvideos zu erklären.

»Das klassische Glaubwürdigkeitsproblem, das die massenhaft anonym ins Netz gestellten Wirklichkeitspixel in Sachen Quellenlage haben, machen sie durch ihre unmittelbare ästhetische Plausibilität mehr als wett. Wo in Nachrichtenbeiträgen vom kommentierenden Text bis zur Bildmontage mit journalistischen Codes gearbeitet wird, überzeugen die Mini-News gerade durch das schmucklose, schnell hochgeladene und eben nicht komponierend gearbeitete Bild – mit ungeschnittenen Augenzeugenszenen, deren Kadrierung ebenso Nebensache ist wie die Bildschärfe oder die Qualität des Tons. Diese *Instant*-Dokus in Realzeit, so zufällig krude wie das einstige *Direct Cinema* absichtsvoll krude war, überrennen geradezu jeden kritischen Vorbehalt gegen ihre stets auch technisch mögliche Manipulierbarkeit. Das mag im derzeitigen historischen Augenblick gefährlich finden, wer will; zuallererst ist es befreiend.« (Gehlen u. a., 2009)

Die Fragen, die Reichert aufwirft, sind also allemal berechtigt. Allerdings geht er ihnen selbst nicht konsequent nach. Vielleicht entgeht ihm deshalb, dass die politische Authentizität von Zeugenvideos lange vor LONELYGIRL15 oder YouTube adressiert worden ist.

Ein ebenso berühmtes wie eindrückliches Beispiel für eine gezielt politische Authentizitätsunterstellung ist etwa John Fiskes Idee des *Videolow*, die er ausgehend vom bereits in Abschnitt 7.1 erwähnten Rodney King-Video entwickelt, um die rohe Ästhetik von Amateurvideos zu beschreiben.

*Videolow  
und politische  
Authentizität*

»But like the Rodney King video, their lower-quality images, poor but closely involved vantage points, moments of loss of technical control (blurred focus, too-rapid pans, tilted or dropped cameras), and their reduced editing all serve to reveal the discursive control that official news exerts over the events it reports. Videolow shows that events can always be put into discourse differently from videohigh, and this enhances its sense of authenticity.« (Fiske, 1998, S. 159)

Fiskes Authentizitätszuschreibung verfährt dabei relational im medienmorphologischen Sinn. Sie bezieht sich nicht vorrangig auf die Technologie, sondern auf deren sozialen Gebrauch. Und sie bezieht sich auch nicht auf die von ihm aufgeführten Gestaltungselemente per se, sondern auf das Verhältnis und die Dynamik zwischen ihnen.

»The credibility of video depends upon the social domain of its use. In the domain of the low (low capital, low technology, low power), video has an authenticity that results from its user's lack of resources to intervene in its technology.«<sup>252</sup>

Mediale Authentizität ist hier ebenso ästhetisch wie politisch gedacht. Denn für Fiske können die medialen Formen des Videolow Authentizität nur dann beanspruchen, wenn sie sich von den etablierten Formen des *Videohigh* absetzen und als Alternativen gegen die sozio-mediale Orthodoxie in Anschlag bringen lassen. Als Beleg für Fiskes These kann eine medienästhetische Bestandsaufnahme von Karin de Miguel- Wessendorf dienen:

»Da es politische Aktivisten sind, die selber die Kamera in die Hand nehmen, grenzt sich der Videoaktivismus auch ästhetisch von den professionellen Medien ab. Verwackelte Kamera, unscharfe Bilder, zu lange O-Töne, holpriger Schnitt sind in vielen Fällen die Folge der Unerfahrenheit der Urheber oder aber die Folge daraus, dass die Videos in einer Situation entstanden sind, in der keine Zeit für Einstellungen oder ästhetische Überlegungen bleibt. In vielen anderen Fällen aber wird bewusst eine Ästhetik gewählt, die sich von den professionellen Medien abgrenzt und darauf verweist, dass der Schwerpunkt im Inhaltlichen/Politischen und nicht im Filmischen/Visuellen liegt. In beiden Fällen entspricht die Ästhetik der Videos dem Anspruch, dass Professionalität keine Bedingung mehr ist, um Filme zu machen. Darüber hinaus verweist sie auf das Misstrauen der Videoaktivisten gegenüber den Massenmedien, die von standardisierten formalen und inhaltlichen Kriterien geprägt sind.« (Miguel-Wessendorf, 2009, S. 62)

Die stillosen Amateurvideos verdanken ihre Glaubwürdigkeit somit nicht der Form oder der Technologie an sich, sondern ihrer Opposition zum Kapital, das die ökonomischen, politischen und medialen Machtzentren besetzt. Stillosigkeit bildet in dieser Perspektive das morphologische Pendant zum politischen Einsatz der Videotechnologie als Medium zivilgesellschaftlicher Gegenüberwachung. (vgl. Fiske, 1998, S. 160, vgl. 7.1)

Fiskes Idee einer ebenso ästhetischen wie politischen Authentizität lässt sich problemlos mit der hier vertretenen Engführung von medialer und sozialer Morphologie vereinbaren. Schließlich beschreibt er,

252 (Fiske, 1998, S. 157) Eine ganz ähnliche Korrelation von ökonomischer, sozialer und ästhetischer Marginalität unterstellt auch Steyerl, nur konkretisiert sie die implizite politische Bedeutung der räumlichen Metaphorik von *unten* und *oben* durch die ökonomischen Attribute *arm* und *reich*. Auch Fiskes Videolow steht eindeutig auf Seiten der Poor Images. (vgl. 3.2)

wie neue mediale Formen die Hierarchie audiovisueller Formenfelder in Frage stellen, indem sie sich mit beherrschten, aber aufstrebenden sozialen Akteuren assoziieren.<sup>253</sup> Und vor diesem Hintergrund wiederum kann die oben aufgeworfene Frage »Wann ist Authentizität?« in Teilen so beantwortet werden, dass die sozio-medialen Voraussetzungen kritischer Medienereignisse sich mit denen medialer Authentizität decken.

Wenn mediale Authentizität aber über eine (taktische) Oppositionshaltung definiert wird, so muss sie zugleich prekär bleiben und läuft permanent Gefahr, von der (strategischen) Macht vereinnahmt zu werden. Auch das entgeht Fiske nicht:

»It remains to be seen whether technological development will reduce the sense of authenticity that low-tech video still carries. We might hope that it does not, for this authenticity of the videolow allows the weak one of their few opportunities to intervene effectively in the power of surveillance, and to reverse its flow.« (ebd., S. 158)

Und wie in Abschnitt 7.1 gesehen, stehen ja auch die von Fiske exemplarisch erwähnten Videoaktivisten von PAPER TIGER TELEVISION und DEEP DISH TELEVISION vor dem Problem dieser Dialektik von Widerstand und Vereinnahmung, von der derart politische Authentizitätsansprüche aktivistischer Medienpraxis zwangsläufig erfasst werden.

Das bedeutet zugleich, dass Authentizitätskonjunkturen nur von kurzer Dauer sein können. Denn, wie geschildert, bleibt der Wechsel auf die Seite der Signikaten auch der Einführung neuer signifikanter Formen verwehrt. Statt auf irgendeine Essenz oder einen Wesenskern zu stoßen – möge man darunter nun (objektive) Wahrheit oder (subjektive) Wahrhaftigkeit verstehen –, stellt sich lediglich ein unausgesetztes Streben nach der Ruhe des Ursprünglichen ein, das in die »innere Unruhe« des formästhetischen Verschleißes mündet. (Lethen, 1996, S. 227) Jeder Versuch, die sozio-mediale Ordnung durch die Einführung neuer, vermeintlich unkonventioneller Formen zu unterwandern, auszuhöhlen und zu brechen, erzeugt im Zuge ihrer kulturellen Adaption und Konventionalisierung das Bedürfnis nach weiteren formästhetischen Innovationen. Authentizität, verstanden als Effekt medialer Formen, verdankt sich somit einer Kultivierung des Konventionsbruchs. Die Forderung nach medialer Authentizität im Gewand neuer Formen überträgt auf diese Weise den Innovationsimperativ der modernen Kunst auf das Mediensystem, dessen Reproduktionszyklen normalerweise im weitaus gemächlicheren Rhythmus kontrol-

*Kultivierung des  
Konventionsbruchs*

<sup>253</sup> Insofern könnten die so genannten *Rodney King Riots*, die zwischen 29. April und 4. Mai 1992 große Teile von Los Angeles in Aufruhr versetzt haben, ebenso wie der gegenwärtige Protest gegen rassistisch motivierte Polizeigewalt im Rahmen der *Black Lives Matter*-Bewegung als kritische Medienereignisse im hier vorgeschlagenen Sinne gelten. (vgl. 10)

lierter Varianz operieren. (vgl. 8.5) Mediale Authentizität stellt sich in dieser Perspektive als Selbstinterpretation medialen Wandels dar.

Für die Frage der Zeugenschaft bedeutet das, dass vermeintlich authentische Stilbrüche kurzzeitig verlorengegangenes Vertrauen kompensieren können, weil sie Alternativen zu den als Inszenierungen durchschauten Darstellungskonventionen der Massenmedien bieten. Der durch sie ausgelöste Realitätsschock verbraucht sich aber in dem Maße, in dem diese Darstellungen selbst wieder zu Konventionen werden – und das offensichtlich um so mehr, wenn die Gestaltungsmuster von der Seite vereinnahmt werden, gegen die sie sich zuvor gerichtet haben. So kann zum Beispiel die gleiche Ästhetik, die die Neda-Videos mit Evidenz versorgt, (vgl. 1) selbstverständlich auch virale Marketingkampagnen mit dem richtigen Schuss *Street Credibility* anreichern. Ob sie dann weiterhin als Instrument affektiver Zeugenschaft dienen kann, muss in einer medienmorphologischen Perspektive stark bezweifelt werden.

Man muss aber nicht, wie Fiske, hinter jeder Konventionalisierung eine kapitalistische Vereinnahmung vermuten, um Belege für das hier skizzierte medienmorphologische Wechselspiel zu finden: So beruft sich zum Beispiel Mroués in Abschnitt 3.2 erwähnte Anleitung zur Produktion von wirkungsvollen und zugleich überwachungsresistenten Zeugenvideos auf die konventionalisierten Konventionsbrüche des Dogma- und Guerilla-Films und leitet mir dieser stilistischen Einordnung zugleich eine Habitualisierung ästhetischer Authentizitätseffekte ein.<sup>254</sup>

### 11.3 WIDERSPRÜCHE IM FELD MEDIALER ZEUGENSCHAFT

Audiovisuelle Zeugenschaft, die sich primär auf die sinnliche Authentizität stiller Gestaltung verlässt, ohne sekundäre Beglaubigungsinstitutionen und -routinen in Anspruch zu nehmen oder deren Funktionsweise sogar unterläuft, hat daher eine vergleichsweise kurze Haltbarkeit. Man kann an dieser Stelle berechtigterweise einwenden, dass sich mit zunehmender Konventionalisierung zugleich auch neue Formen der sekundären Authentifizierung herausbilden, die das Vertrau-

<sup>254</sup> Einige der hier aufgelisteten Ratschläge zielen darauf ab, die Anonymität der Protestierenden zu sichern, indem man z.B. Demonstrationen bevorzugt in Totalen von hinten aufzeichnet, ohne die Gesichter der Teilnehmenden zu zeigen, oder Vorkehrungen trifft, um einen Kameraverlust zu verhindern, der wiederum Rückschlüsse auf den Besitzer zulassen könnte. Während die Identifizierung der Protestierenden möglichst erschwert werden soll, gilt für Gegner und potentielle Täter genau das Gegenteil. Aber auch Informationen über die örtliche Umgebung wie markante Gebäude oder Straßennamen sowie Hinweise auf den Zeitpunkt der Aufnahme sollen möglichst wiedergegeben werden, um eine nachträgliche Verifizierung des Geschehens zu erleichtern. Andere Anweisungen wiederum zielen auf eine effektive Verbreitung der eigenen Botschaft: wie z.B. die Aufforderung, Schilder und Transparente mit Botschaften nach hinten und somit in Richtung der Kameras auszurichten. (vgl. Mroué, 2012, S. 26f.)

ensverhältnis im Feld auf einer neuen Basis wiederherstellen können. Die hier beschriebenen medienästhetischen Authentizitätsschübe würden dementsprechend das Feld der Zeugenschaft nur kurz erschüttern, bevor sich eine neue Kräftebalance austariert.

Und tatsächlich ist weniger die Erschütterung alter Relationen problematisch als der Charakter der neuen. Denn der morphologische Authentizitätseffekt entfacht nicht nur eine befreiende Wirkung, wie sie alle Konventionsbrüche begleitet, (vgl. Taylor, 1995, S. 76ff.) sondern führt auch zu einer affektiven Aufladung der Beziehung zwischen Zeuge und Publikum, die epistemologische und politische Risiken birgt.

So beklagt etwa Andén-Papadopoulos, wie in Abschnitt 3.2 gesehen, dass die sinnliche Wucht der Zeugenvideos die rationale Reflexion mitunter verhindere.<sup>255</sup> Und so naheliegend diese Einschätzung auch sein mag, so spricht aus ihr zugleich ein Misstrauen gegenüber sinnlichen Erscheinungen, das sich nur schwer mit der hier vertretenen Überzeugung vereinbaren lässt, wonach Wahrnehmen, Denken und Handeln sich nicht voneinander trennen lassen und nicht zuletzt durch mediale Formen vermittelt werden. (vgl. 10.5)

Auf Basis der oben skizzierten Überlegungen zur medialen Morphologie der Authentizität könnte man dieser Situation relativ gelassen entgegensehen und darauf vertrauen, dass mit jedem neuen schockierenden Video die Zweifel an dessen Transparenzbehauptung wachsen, bis schließlich auch Zeugenvideos in das Reflexionsstadium des Cinema Verité eintreten. Wenn man in diesem medienmorphologischen Sinn auf die Rationalität medialer Formen vertraut, (vgl. 8.5) dann wird deutlich, dass der ästhetische Kurzschluss von Zeugen und Publikum gar nicht zwingend auf Kosten der Rationalität geht, sondern auf Kosten der Objektivität, was nicht das Gleiche ist. Denn der ästhetische Authentizitätseffekt beruht ja nicht auf einem – wie auch immer gearteten – Reflexionsverbot, sondern vor allem auf einer oppositionellen Haltung und dem damit verbundenen Anspruch,

»den hegemonialen Massenmedien und ihren strategischen operationalen Fiktionen von ›Objektivität‹, ›Ausgewogenheit‹ und ›Unparteilichkeit‹ Videoclips und -filme mit Standpunkt, klar identifizierbarer Positionierung und Lust an Intervention entgegenzustellen.«<sup>256</sup>

<sup>255</sup> (vgl. Andén-Papadopoulos, 2014, S. 766) Ein ähnliches Argument – wenn auch ohne direkten Bezug zur Zeugenschaft von Web Videos – vertritt auch Peters: »In media events, the borrowed eyes and ears of the media become, however tentatively or dangerously, one's own. Death, distance, and distrust are all suspended, for good and evil.« (J. D. Peters, 2009 [2001], S. 35)

<sup>256</sup> (Thiele, 2014, S. 212) Ein eindrückliches Beispiel für eine interventionistische Interpretation der Zeugenrolle ist Garcias und Lovinks bereits diskutiertes Tactical Media-Manifest: »Tactical media do not just report events, as they are never impartial they always participate and it is this that more than anything separates them from mainstream media.« (Garcia u. a., 1997) Und, wie ebenfalls in Abschnitt 7.2 gezeigt, be-

Es geht also nicht nur um die sinnliche Wucht der Videos. Für die Zeugenrolle werden diese Videos weniger deshalb zum Problem, weil – vereinfacht gesagt – zu viele und zu starke audiovisuelle Sinneseindrücke vom Denken abhalten, sondern weil sie der epistemologischen Doppelfunktion der Zeugenschaft nicht gerecht werden. Denn je stärker sie die subjektive Erfahrung betonen, desto weiter entfernen sie sich von einer objektiven Dokumentation des Geschehens und können, so Peters, gar diktatorische Züge annehmen. (vgl. J. D. Peters, 2009, S. 47)

Noch deutlicher wird die Problemlage, wenn man an Formen strategischer Zeugenschaft denkt, wie sie Ristovka am Beispiel der Menschenrechtsorganisation WITNESS beschreibt. (vgl. 3.2) Mit dem Begriff *Strategic Witnessing* möchte sie Professionalisierungstendenzen gerecht werden, die das Verhältnis von Videoaktivismus und Zeugenschaft zum Gegenstand eines rhetorischen Kalküls machen.

»This signals a gradual move away from the parameters of public awareness under which activist videos usually work to a prioritization of video usage as a targeted advocacy tool. In other words, from an activist's perspective, the focus is not as much about how to cover a story in the most compelling way by bringing together critical voices as it is about the kinds of rhetorical and aesthetical strategies that might best appeal to the envisioned specialized audience.« (Ristovka, 2016, S. 1035)

Der ästhetische Kurzschluss von Zeugen und Publikum wird hierbei umgedreht: Nicht das Publikum identifiziert sich mit den Zeugen, weil deren Videos ein sinnlich außerordentlich eindrückliches Identifikationsangebot bieten, sondern die Zeugen richten ihr Handeln an den (angenommenen) Erwartungen des Publikums aus. Ristovka bringt diese Umkehrung auf den Punkt, wenn sie davon spricht, dass es nicht darum gehe, Zeugenschaft *von etwas* abzugeben, sondern *für jemanden oder etwas*. (ebd., S. 1041) Wenn aber die audiovisuellen Zeugnisse sich zu einseitig an ihrem Publikum beziehungsweise dessen rhetorischer Beeinflussung orientieren, dann ist Zeugenschaft nicht länger eine moralische Verpflichtung, sondern das Ergebnis pragmatischer und instrumenteller Abwägungen. Sie bezeugt dann weniger ein Ereignis als ein politisches Kalkül.

»In this context, professionalization downplays the traditional paradigm of video activism as a public assemblage of critical voices and the historical function of witnessing where the imperative to bear witness is of uppermost ethical importance. Instead, the key focus is how to render ac-

---

steht auch Kluitenberg darauf, dass die Parteilichkeit der vernetzten Videozeugen durch die Manifeste und Aktionen Taktischer Medien vorweggenommen worden sei. (vgl. Kluitenberg, 2011b, S. 7)

tivist witnessing legible to relevant stakeholders. Witnessing, therefore, gets confined to institutional parameters. What could potentially get lost, then, is a broader public cognizance of a traumatic occurrence.«<sup>257</sup>

Das ist keineswegs das einzige, was verloren gehen könnte: Wenn die Emanzipation der audiovisuellen Zeugen im Sinne einer radikalisierten und politisch kalkulierten Subjektivität auf die Spitze getrieben wird, droht sie sich mittelfristig selbst den Boden zu entziehen.

Denn auch medial emanzipierte Zeugen bleiben im ebenso epistemologischen wie politischen Dilemma der Zeugenschaft befangen. Demnach ist ihre epistemologische Übersetzungsleistung zwischen (subjektiver) Erfahrung und (objektiver) Dokumentation situiert und ihre politische Handlungsfähigkeit im Spannungsfeld zwischen politischer Intention und apolitischer Interesselosigkeit. Das frisch gewonnene Selbstbewusstsein der Web Video-Zeugen ist nur dann Ausdruck einer nachhaltigen Emanzipation, wenn es dieser Gespaltenheit Rechnung trägt. Zeugen aber, die diese Rolle wissentlich und willentlich einnehmen, um für ein politisches Anliegen zu werben, lassen sich nur schlecht mit epistemologischen und politischen Neutralitätsforderungen vereinbaren, die als Kompromisslösung im Umgang mit diesen paradoxen Anforderungen dienen. Und je weiter sich Zeugen in Richtung einer intendierten Wirkung und radikaler subjektiver Erfahrung bewegen, desto weiter entfernen sie sich zugleich von einer ihrer maßgeblichen Legitimationsquellen.

Wenn Zeugenschaft in diesem Sinne zu einseitig ästhetisch subjektiviert und politisch instrumentalisiert wird, dann kann die neue Allianz aus Zeugen und Publikum den Vertrauensverlust im Feld nicht kompensieren, sondern verschärft ihn noch zusätzlich. Die Zeugen setzen in der Folge ihre frisch errungene Souveränität wieder aufs Spiel und laufen Gefahr, mittelfristig in ähnlicher Weise marginalisiert zu werden wie ihre Mediatoren zuvor. Wenn die Vertrauenskrise aber nach den Mediatoren auch die Augenzeugen ergreift, dann stellt sich die Frage, von wem und wie der Zusammenhalt im Feld noch gewährleistet werden kann. Folgt man Bourdieus Einschätzung, wonach der Wirkungsbereich einer vorherrschenden Kapitalsorte mit den Grenzen des korrespondierenden Feldes zusammenfällt, (vgl. 9.4) dann stellt sich auch aus dieser feldtheoretischen Perspektive die Frage, was mit dem Feld der Zeugenschaft geschieht, wenn das Kapital Vertrauen aus ihm abgezogen wird. Es besteht also das Risiko, dass sich das Feld der Zeugenschaft auflöst, wenn die neue Allianz zwischen Augenzeugen und Publikum die hegemoniale Dominanz der

*Auflösungs-  
erscheinungen*

<sup>257</sup> (Ristovka, 2016, S. 1036) Aufgrund dieser Institutionalisierung könnte man das Adjektiv strategisch durchaus im Sinne de Certeaus verstehen, auf den sich Ristovka allerdings nicht explizit bezieht. Die von ihr dargelegte Veränderung könnte man dann als Umschlagsmoment zwischen taktischen und strategischen Formen des Videoaktivismus beschreiben.

Vermittler bricht, in der Folge aber womöglich niemand mehr über die Kompetenz verfügt, Glaubwürdigkeit in Vertrauen umzumünzen.

Zugleich setzt Bourdieu voraus, dass die Akteure eines Feldes ein Interesse an dessen Fortbestand haben. Unter der Prämisse, dass das auch für das Feld der Zeugenschaft gilt – und es gibt wenig Anlass daran zu zweifeln –, müssten die entsprechenden Akteure beziehungsweise Formen also dafür sorgen, dass sie ihre Glaubwürdigkeit zurückgewinnen oder dafür, dass Vertrauen auf andere Weise wieder hergestellt wird. Auch Peters entgehen diese Probleme nicht.

»But if witnessing becomes an attitude of reception instead of a hint of the real, something is indeed lost: transmission still matters. [...] We need some clearer criterion for the veracity of witnessing besides the phenomenology of audiences. A world without the rigor of some form of process of trial or judgment would be a paradise for con artists and seducers.« (J. D. Peters, 2009, S. 48)

Peters erinnert hier daran, dass auch die Zeugenschaft medialer Formen auf diskursiv oder institutionell abgesicherte Glaubwürdigkeit angewiesen ist. (vgl. 11.1)

Er macht zugleich darauf aufmerksam, dass die soziale Epistemologie der Zeugenschaft nur zu retten ist, wenn man den Prozess der Vermittlung nicht zugunsten einer vermeintlichen Unmittelbarkeit zwischen Zeugen und Publikum ausblendet: *transmission still matters*.

*Transmission  
still matters*

Nimmt man das Feld der Zeugenschaft also ein weiteres Mal aus der Perspektive der Vermittlung in den Blick, fällt zunächst auf, dass die Augenzeugen ihre alten Mediatoren allen neuen Möglichkeiten zum Trotz nicht einfach losgeworden sind. Letztere übernehmen immer noch wichtige *Gatekeeper*-Funktionen, (vgl. Frosh u. a., 2009b, S. 11, Conradi, 2012, S. 159ff.) wenn sie diese Tore angesichts der gestiegenen Bedeutung mediatisierter Präsenz inzwischen auch notgedrungen einen Spalt weit offen halten müssen. Denn selbst größte Berichterstatter-Netzwerke können – zumal in Zeiten ökonomischer Kürzungen – nicht Schritt halten mit der medial katalysierten Erwartungshaltung, ständig und überall mit bezeugenswerten Ereignissen rechnen zu müssen. (vgl. Naïm, 2007, S. 103, vgl. 11.1) Zudem sind gerade gewalttätige Konfliktsituationen in der Regel ohnehin unzugänglich, weil die professionelle Produktion medialer Berichte nicht erwünscht oder schlicht zu gefährlich ist.

Wenn Sender und Agenturen selbst kein Bildmaterial produzieren können, sich aber trotzdem verpflichtet fühlen, etwas ausstrahlen zu können, ist die Übernahme von Augenzeugenvideos trotz ungeklärter Quellenlage und rhetorischer Parteilichkeit oftmals unvermeidlich. Denn die Wahl gar nicht zu senden oder mögliche Unwahrheiten zu verbreiten, wird angesichts der inner- wie intermedialen Konkurrenz zunehmend hypothetisch. Das Prinzip lautet: *publish or perish*. Sich den Videos grundsätzlich zu verweigern, ist schlicht keine Option –

auch weil die Bilder ja ohnehin zirkulieren, wie ein gängiger Verteidigungsreflex gegen den Vorwurf sensationsheischender Veröffentlichungspraktiken lautet.

Zugleich verspricht die Integration von fremdem *Footage*, am sinnlichen Authentizitätsversprechen der Videos teilhaben zu können und diese zugleich gar um institutionelle Beglaubigungsmaßnahmen anzureichern. (vgl. Thiele, 2014, S. 228) Redaktionelle Bearbeitungen in Form sichtbarer Eingriffe oder paratextueller Kontextualisierung können dementsprechend als Versuche gewertet werden, die Deutungshoheit über die audiovisuellen Zeugnisse und die von ihnen bezeugten Ereignisse zurückzugewinnen. Und nachdem Augenzeugenvideos zunächst mit mehr oder weniger hilflos mit dem Wasserzeichen »Quelle: Internet« gebrandmarkt wurden, stellen sich mittlerweile viele Redaktionen oder eigens dafür gegründete Agenturen der Aufgabe, Entstehungsort und -zeit und im besten Fall auch die Urheber der strittigen Videos zu verifizieren. Sie untersuchen dabei sowohl die Bild- und Tonobjekte auf markante geografische oder architektonische Charakteristika, identifizierbare Personen und Übereinstimmungen beziehungsweise Abweichungen mit anderen Darstellungen. Sie analysieren aber auch die Datenspuren der Videos, die forensische Rückschlüsse auf Aufzeichnungsdatum und -ort, Distributionswege oder Bearbeitungsprozesse zulassen.

Im Fall der Neda-Videos fiel diese Aufgabe noch etwas überraschend dem Romanautor Paolo Coelho zu, der einen zur Hilfe geilteten Zivilisten als befreundeten Arzt identifizieren konnte. (vgl. Simons, 2012, S. 314) Mittlerweile ist diese sekundäre Authentifizierungspraxis eine arbeitsteilig ausdifferenzierte Dienstleistung nach notariellem Vorbild.<sup>258</sup> Und Mroués oben erwähnter Ratschlag, nach Möglichkeit wiedererkennbare und somit nachträglich verifizierbare Bildobjekte zu filmen, zeigt dass die Notwendigkeit solcher beglaubigenden Verfahren bei der Gestaltung von Augenzeugenvideos durchaus berücksichtigt wird. (vgl. 11.2) Zudem können die redaktionell bearbeiteten Videos selbstverständlich auch wieder in die gleichen Verbreitungsnetzwerke eingespeist werden, aus denen sie stammen, und erscheinen dort mehr oder weniger gleichberechtigt neben ihren unbearbeiteten Originalen. (vgl. Naïm, 2007, S. 103) Diese morphologischen Migrationsbewegungen münden in hybriden Formengefügen, die Strategien institutioneller Beglaubigung und ästhetischer Authentizität miteinander verschränken.

Wenn auch nicht reibungslos, so findet hier dennoch ein morphologischer Annäherungsprozess zwischen unterschiedlichen Formen der Beglaubigung statt – mit vorerst offenem Ausgang: Darüber, ob diese hybriden Formen gleichbedeutend sind mit einem morphologischen Reflexionssprung, der das Feld wieder stabilisiert; darüber also, ob die massenmedialen Authentifizierungsbemühungen die prekäre Au-

<sup>258</sup> Man könnte sogar sagen: Im Zuge dieses *Outsourcing* wird sie letztlich zur Ware.

thentizitätsbehauptung der Zeugenvideos reflexiv absichern oder sie ihrer sinnlichen Evidenz berauben; darüber, ob umgekehrt der ungesicherte Status dieser Videos die ohnehin angeschlagene Glaubwürdigkeit der klassischen Vermittler weiter aushöhlt, kann momentan nur spekuliert werden.

#### 11.4 UTILITARISMUS DER VERBREITUNG

Das liegt auch daran, dass der Ausgang dieser möglichen Szenarien nicht von den klassischen Mediatoren, Augenzeugen und ihrem Publikum allein ausgehandelt wird. Denn wenn sich das Feld medialer Zeugenschaft für und durch neue audiovisuelle Formen des Bezeugens öffnet beziehungsweise geöffnet wird, dann drängen mit diesen Formen nicht nur mehr Zeugen ins Feld, sondern auch neue Mediatoren – nämlich vorrangig solche, die die Reproduktion und Distribution dieser neuen Formen ermöglichen.

Und diese neuen Vermittler profitieren mindestens im selben Maße von einer sozio-ästhetischen Umgestaltung des Feldes wie die vermeintlich autonom gewordenen Augenzeugen. Was bislang als Verteilungskampf zwischen Vermittlern und Augenzeugen beschrieben worden ist, erscheint in diesem Licht als Verdrängungswettbewerb zwischen alten und neuen Mediatoren.

*Konnektivität  
als Selbstzweck*

»The net outcome of these processes of convergence between professional news media and horizontal communication networks is the emergence of a new communication space, in which the source of authority to operate as a testimony-producer is no longer reserved for discourse elites but increasingly a *function of the connectivity* and the capacity to render visible conflicted realities that the mobile has granted average citizens and other non-officials.«  
(Andén-Papadopoulos, 2014, S. 759 [Herv. v. Sa.S.]

Auf den ersten Blick wiederholt dieses Zitat lediglich ein weiteres Mal die bereits bekannte Emanzipationserzählung mediatisierter Augenzeugenschaft. Die hervorgehobene Passage lenkt die Aufmerksamkeit allerdings auf ein bislang noch nicht berücksichtigtes, aber entscheidendes Detail. Wenn Zeugenschaft zu einer Funktion von Konnektivität wird, dann übernehmen all jene eine unverzichtbare Rolle für die Zusammensetzung des Feldes, die die infrastrukturellen Voraussetzungen für diese technologische Verbundenheit liefern.

Diese neuen Vermittler aber spielen nach anderen Regeln, denn nur so können sie ihre Position im Feld der Zeugenschaft festigen oder gar ausbauen. Während sich für die alten Mediatoren Glaubwürdigkeit und Verbreitung gegenseitig bedingen, werden für Akteure und Organisationen, deren ökonomisches Überleben maßgeblich von der zielgenauen Verwertung von Nutzungsdaten abhängt, Konnektivität und Verbreitung zum Selbstzweck. (vgl. Dijck, 2013, S. 174) Das

von ihnen akkumulierte und eingesetzte Kapital besteht nicht in der Garantie, dass das, was auf Zeugenvideos zu sehen und hören ist, tatsächlich so stattgefunden hat, sondern im Versprechen, dass möglichst schnell, möglichst viele diese Videos rezipieren und im besten Fall weiter verbreiten können. Die Glaubwürdigkeit medialer Formen hängt nicht mehr davon ab, ob sie sich institutionell oder diskursiv absichern lässt, sondern davon, dass diese Formen so schnell, so oft und so weit wie möglich verbreitet werden.

Verfolgt man diesen Gedanken konsequent weiter, dann misst sich Zeugenschaft nicht mehr an der Nähe zum Ereignis, sondern an der Nähe zum Publikum beziehungsweise dessen Größe. Im Zuge dieser Kapitalumwertung wird das, was man den *kategorischen Imperativ der Zeugenschaft* nennen könnte, einem *Utilitarismus der Verbreitung* untergeordnet.

Um diese Hypothese zu verstehen, muss man einen kurzen Exkurs in die Philosophiegeschichte unternehmen: Der Klassische Utilitarismus bezeichnet eine moralphilosophische Schule, zu der sich im späten 18. Jahrhundert in England so genannte – und unter diesem Namen auch parlamentarisch vertretene – *Philosophical Radicals* wie Jeremy Bentham oder James Mill, der Vater von John Stuart Mill, zusammengeschlossen haben, um ihre ethische Überzeugung, wonach »das Prinzip des größten Glücks die Grundlage der Moral ist«, (Mill, 1992 [1863], S. 85) zum Gegenstand sozialpolitischer Reformen zu machen.<sup>259</sup>

Zum Klassischen  
Utilitarismus

Dem utilitaristischen Axiom liegen zwei Annahmen zu Grunde. Die Bewertung von Handlungen oder deren Normen richtet sich *erstens* nach der Nützlichkeit ihrer Ergebnisse, nicht nach den sie motivierenden Absichten. Und *zweitens* äußert sich der in Frage stehende Nutzen als ästhetisches Lustgefühl. Eine gute Handlung fühlt sich auch gut an. Stärker noch: Eine Handlung ist gut, weil sie sich gut anfühlt. Nützlichkeit wird auf diese Weise mit Glück identifiziert und beides zugleich verallgemeinert.

»[I]t is the greatest happiness of the greatest number that is the measure of right and wrong«. (Bentham, 1776, S. v, vgl. Bentham, 1992 [1789], S. 75ff.)

259 (vgl. Höffe, 1992a, S. 9) Mit John Stuart Mill und Henry Sidgwick infizieren erst Utilitaristen der zweiten Generation die akademische Philosophie mit ihren Ideen. (vgl. Mill, 1863, Sidgwick, 1992 [1874]) Zuvor hat der politische Utilitarismus seinen parlamentarischen Einfluss bereits im so genannten *New Poor Law* von 1834 geltend gemacht, das die staatliche Unterstützung Bedürftiger reformiert bzw. reduziert, – wie Engels mit harschen Worten bemängelt. (vgl. Engels, 1957 [1845], S. 496ff.) Weitere legislative Initiativen der Philosophischen Radikalen betreffen Hygiene-, Gesundheits- und Fabrikenschutzgesetze. Zudem engagieren sie sich für die Kodifizierung und Vereinfachung des Rechts, den Abbau aristokratischer Bürokratie einerseits wie den Ausbau staatlicher Schulförderung andererseits und pochen auf Veränderungen der Polizei- und Gefängnisverwaltung. (vgl. Pollard, 1992, S. 26ff.) Letzterem hat in den vergangenen Jahrzehnten vor allem Foucaults Interpretation von Benthams Panoptikum zu breiter Aufmerksamkeit verholfen. (vgl. Foucault, 1994 [1975], S. 256ff.)

Das Streben nach individuellem Glück wird dabei in den Dienst eines quantifizierbaren Allgemeinwohls gestellt, das Bentham als Summe individueller Lustbilanzen beziffert. (vgl. Bentham, 1992 [1789], S. 55, 81) Als Vorbild hierfür dienen ökonomische Kosten-Nutzen-Rechnungen, die wenig mit praktischer und viel mit instrumenteller Vernunft gemein haben. Benthams utilitaristisches Kalkül ersetzt Moral durch Effizienz. (vgl. Pollard, 1992, S. 11f.)

Die arithmetische Strenge der Datenerhebung und -verarbeitung hat dabei allerdings auch eine egalisierende Wirkung. Denn für Bentham nimmt die Art des Vergnügens keinerlei Einfluss auf die Bestimmung ihres Werts.<sup>260</sup> Ferner gibt sich Benthams quantitativer Universalismus auch indifferent gegenüber Einfluss, Prominenz oder Einkommen und zielt insofern auf eine Nivellierung bestehender sozialer und politischer Hierarchien.<sup>261</sup> Er kennt nur Betroffene und nicht etwa betroffene Adlige, betroffene Geistliche, betroffene Beamte, betroffene Arbeiter oder betroffene *Paupers*.

»[E]very individual in the country tells for one; no individual for more than one.« (Bentham, 1827, S. 475)

Wessen Wohlergehen sich im Rahmen dieses Verfahrens als Allgemeinwohl realisiert, hängt für Bentham dementsprechend – zumindest theoretisch – nicht von Herkunft, Stand und Vorlieben der Betroffenen ab, sondern von ihrer im utilitaristischen Kalkül erfassten Menge.<sup>262</sup>

Eine vergleichbare Nutzenkalkulation ethischer Maßstäbe propagieren eben auch die neuen Vermittler im Feld medialer Zeugenschaft – mit dem Unterschied, dass bei ihnen (noch) nicht das grundsätzlich Gute, sondern einzelne Werte wie Wahrhaftigkeit, Authentizität oder Vertrauen in Zahlen übersetzt und zum Gegenstand eines utilitaristischen Kalküls gemacht werden.

260 Die Freude am Kinderspiel *Pushpin* zählt nicht weniger als die an Musik oder Poesie, wie Bentham seine Kritiker aphoristisch belehrt. Und wenn die kollektive Lust am Spiel jene der Kunst übertreffe, sei sie dieser schlicht vorzuziehen. (vgl. Bentham, 1825, S. 206f.)

261 Er provoziert aus diesem Grund auch den beißenden Spott Nietzsches, für den der Utilitarismus den Ursprung einer »Sklassen-Moral« darstellt, der das »allgemeine grüne Weideglück der Herde« wichtiger sei als die auf einen aristokratischen »Pathos des Distanz« angewiesene »Selbstüberwindung des Menschen«. (Nietzsche, 1968, §§ 260, 44, 257)

262 Mill, der einen entscheidenden Einfluss auf die Popularisierung von Benthams Gedanken hat, relativiert deren demokratische Motive allerdings durch die qualitative Unterscheidung zwischen bloßer Zufriedenheit (»content«) und Glück (»happiness«). (vgl. Mill, 1992 [1863], S. 87ff.) Nur Glück könne der utilitaristischen Lehre als Ursprung und Ziel dienen, dessen Zweck alles andere funktional untergeordnet werden müsse. Und indem er diese Privilegierung der Empfindungen mit der sozial codierten Empfindsamkeit der Betroffenen verbindet, kann er durch die Hintertür ästhetischer Urteilskraft eine soziale Hierarchisierung in Benthams egalitäres Kalkül einführen. (vgl. *ebd.*, S. 87ff.) Passend hierzu – und zudem im Einklang mit der britischen Kolonialpolitik – schließt Mill Sklaven aus dem utilitaristische Universalismus aus. (vgl. Mill, 1863, S. 46, Pollard, 1992, S. 17ff., Leschke, 2001, S. 41ff.)

Man könnte sagen, dass hier die in Abschnitt 11.2 dargelegte Morphologie der Authentizität auf eine der Distribution trifft. Denn einen ästhetischen Authentizitätseffekt können Zeugenvideos nur erzeugen, wenn sie auch wahrgenommen werden. Ihre öffentliche Sichtbarkeit hängt somit davon ab, ob sie einen hohen Vernetzungsgrad mit personalen Akteuren oder anderen medialen Objekten aufweisen. Und das heißt: Sie hängt von der Größe der Datenmengen ab, mit denen jene verbunden sind, denn sowohl Personen wie ihre Eingaben als auch Geräte und Seiten sowie die Relationen zwischen ihnen figurieren in diesem »Dispositiv der Verdatung« gleichermaßen als quantifizierbare und kalkulierbare Informationen. (Röhle, 2010, S. 226, vgl. 87ff., vgl. Pasquinelli, 2009, S. 174f., Rieder, 2012, S. 249ff.)

Deren zunehmende Bedeutung hängt mit dem enormen Zuwachs der Datenmengen zusammen, die Aktivitäten in Computernetzen erzeugen. Sie fällt um so stärker ins Gewicht, weil einerseits immer mehr soziale Aktivitäten durch netzwerkbasierende Dienstleistungen unterstützt, begleitet oder gar ermöglicht werden und umgekehrt die Erfassung, Verarbeitung und Veräußerung dieser Datenbestände ein unverzichtbares Erlösmodell von Dienstleistungs-, Software- und Hardware-Anbietern geworden ist. Da es vor allem quantifizierbare Nutzungsdaten sind, die versprechen, Mediennutzung und Konsumorientierung berechen- und planbar zu machen, ist es wenig überraschend, dass sich mediales Inhalt- und Geräte-Design inzwischen von vornherein stark an diesen quantitativen Gesichtspunkten orientiert und etwa auf eine größtmögliche Durchlässigkeit unterschiedlicher Datentypen oder die Nutzung der Produkte durch quantitative Parameter lenkt. (vgl. 7.4) Beispiele für die zunehmende Quantifizierung des Mediengebrauchs sind die Algorithmen oder automatische Vervollständigungsfunktionen von Suchmaschinen, die ihrerseits auf der Menge der Verknüpfungen bzw. semantisch verwandter Suchanfragen basieren, oder nach Nutzungszahlen ausgerichtete Listen, Empfehlungs- und Bewertungssysteme auf Sozialen Netzwerkeiten und Web Video-Plattformen. (vgl. Davidson u. a., 2010, S. 293ff.) Dieser digitalen Spielart des Matthäus-Prinzips zu Folge, begünstigen starke Vernetzungsgrade hohe Nutzungsraten und umgekehrt, was Pasquinelli dazu motiviert, Marx' Unterscheidung von Gebrauchs- und Tauschwert um die des Netzwerkwertes zu ergänzen.<sup>263</sup>

Die Sichtbarkeit medialer Inhalte innerhalb der stetig wachsenden Web-Archive ist demnach abhängig von entsprechenden Nutzungszahlen. (vgl. Dijck, 2013, S. 113, Marek, 2013, S. 45f.) Erst wenn eine hinreichende Menge virtueller Kontakte und Querverweise geknüpft ist, erst wenn eine hinreichende Menge Konsum indizierender Seitenaufrufe akkumuliert ist, werden Produkte aus dem medialen Grund-

<sup>263</sup> (vgl. Pasquinelli, 2009, S. 176, vgl. Mayer, 2009, S. 78f., Rieder, 2012, S. 248f., vgl. 7.2) »Denn wer hat, dem wird gegeben, und er wird im Überfluß haben; wer aber nicht hat, dem wird auch noch weggenommen, was er hat.« (*Die Bibel* 1980, S. 1121)

rauschen an die Benutzeroberflächen gespült. Dies gilt um so stärker für die kurzlebigen Präsenzzeiten der unter permanentem und im Netz zusätzlich verschärftem Aktualitätsdruck stehenden Nachrichtenproduktion. Dies gilt ferner um so stärker für Medien politischer Mobilisierung, die zusätzlich zum Innovationsdruck eines beschleunigten medialen Produktionszyklus durch den Entscheidungsdruck akuter politischer Konflikte geprägt ist.

Für die Zeugenschaft von Web Videos hat diese Quantifizierung zwei Konsequenzen. Auf der einen Seite geht sie, wie in Abschnitt 11.1 gesehen, mit anti-elitistischen Emanzipationseffekten einher, die sich mit denen des Klassischen Utilitarismus vergleichen lassen. Denn in beiden Fällen, so das positivistische Versprechen, hängen soziale beziehungsweise mediale Partizipationsmöglichkeiten nicht von qualitativen, sondern von quantitativen Parametern ab. Benthams oben zitierte Gleichberechtigungsforderung müsste unter digitalen Bedingungen dementsprechend lediglich leicht angepasst werden: »Every node in the network tells for one; no node for more than one.« Man könnte in *Big Data* sogar eine Vollendung utilitaristischer Datenerhebungs- und Berechnungsphantasien sehen, weil die digitale Informationsverarbeitung erstmalig deren praktische Umsetzung technologisch zu erlauben scheint.<sup>264</sup>

Allerdings bestehen in beiden Fällen auch berechtigte Zweifel an der Einlösung dieses demokratischen Versprechens. Im Fall digitaler Medien unterstellt es eine Neutralität algorithmischer Datenverarbeitung, die sich kaum theoretisch begründen und noch weniger empirisch einholen lässt. Der Verdacht liegt auf der Hand, dass vor dem Algorithmus eben doch nicht alle Netzknoten gleich sind. Die quantifizierter Zeugenschaft teilt somit nicht nur den demokratischen Impuls des Klassischen Utilitarismus, sondern stößt auch an die gleichen ethischen Grenzen, auf die sowohl Zeitgenossen wie Marx als auch historisch jüngere philosophische Gerechtigkeitsdebatten hingewiesen haben.

Für Marx bleibt die utilitaristische Fortschrittsbewegung auf halbem Wege stehen, weil sie sich zum Sprachrohr bürgerlicher Interessen mache. Zwar erkläre sie die »gemütliche Verbrämung der Exploitation unter der Feudalität« zur Geschichte. An ihre Stelle trete aber umgehend das ungleich perfidere Ausbeutungsverhältnis einer »exploitation de l'homme par l'homme«. (Marx u. a., 1958, S. 394f.) Der Utilitarismus vereinige auf diese Weise philosophisches System und ökonomisches Kalkül zu einer »inhaltsvollen Totalität«, die der Bourgeoisie zum voll entwickelten Bewusstsein einer Klasse ver helfe,

*Tyrannie der  
Mehrheit?*

<sup>264</sup> Allerdings ändern die erweiterten technologischen Möglichkeiten noch nichts daran, dass Benthams technokratischer Positivismus grundsätzliche Schwierigkeiten z.B. bei der Eingrenzung der zu befragenden Betroffenen oder der quantitativen Nutzendifferenzierung unterschiedlicher Handlungsalternativen hat. (vgl. Höffe, 1992a, S. 42, B. A. O. Williams, 1979, S. 107f.)

»deren Bedingungen die Bedingungen der ganzen Gesellschaft« sind. (ebd., S. 397f.)

»Der ökonomische Inhalt verwandelte die Nützlichkeits-  
theorie allmählich in eine bloße Apologie des Bestehen-  
den, in den Nachweis, daß unter den existierenden Be-  
dingungen die jetzigen Verhältnisse der Menschen zuein-  
ander die vorteilhaftesten und gemeinnützlichsten seien.«  
(ebd., S. 399)

Wer das Allgemeinwohl einem abstrakten und den sozialen Beziehungen äußerlichen Nutzen unterstelle, dessen Maximierung die Bevorzugung Einzelner nicht ausschließe oder schlimmstenfalls gar fordere, verschärfe auf diese Weise schlicht kapitalistische Konkurrenz und soziale Ungleichheit.

Die Gerechtigkeitsfrage greift zwei Jahrhunderte nach Marx auch der analytische Philosoph David Lyons auf, der weder Jargon noch Methode des Historischen Materialismus teilt. Nichtsdestotrotz fordert er gegen die utilitaristische Nutzenmaximierung und die daraus resultierenden Verteilungsprobleme eine Sicherstellung minimaler Fairnessbedingungen auch dann, wenn dies nur zu Lasten des kumulierten Gesamtwerts realisiert werden kann. (vgl. Lyons, 1992, S. 228ff.) Gerechtigkeit lasse sich nicht durch Nützlichkeitsabwägungen begründen, so lange die Freuden der einen gegen das Leiden der anderen aufgewogen werden. Denn die kollektive Lust, der sich das Allgemeinwohl nach utilitaristischem Verständnis verdankt, bleibt demnach stets gebunden an das Interesse bestimmter Gruppen. (vgl. Bentham, 1823, S. 82) Auch Otfried Höffe kritisiert, dass der Klassische Utilitarismus Gerechtigkeitsabwägungen erst berücksichtigt, wenn die zur Entscheidung stehenden Handlungsalternativen das gleiche Kollektivwohl aktualisieren.

»Für sich allein genommen, ohne die Gerechtigkeit als Korrektiv, stellt der Utilitarismus eine Art von Kollektivegoismus dar, dem eine Unterdrückung oder Benachteiligung von Minderheiten, selbst eine Verletzung unveräußerlicher Menschenrechte erlaubt ist – sofern sie sich mit einer größeren Besserstellung der Mehrheit verbindet und die kollektive Glücksbilanz verbessert.« (Höffe, 1992a, S. 44, vgl. Höffe, 1992b, S. 292ff.)

Beim Klassischen Utilitarismus handle es sich dementsprechend weniger um eine Moralphilosophie als um eine normative Sozialpragmatik, (vgl. Höffe, 1992a, S. 49) deren demokratisches Versprechen akut davon bedroht ist, als Tyrannei der Mehrheit eingelöst zu werden.

Die diskursgeschichtliche Grundierung digitaler Kulturen aus dem Geist des Utilitarismus kann an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden. Auch unter Vorbehalt weiterer Untersuchungen machen diese genealogischen Fingerübungen aber unmissverständlich klar, dass

sich die Zeugenschaft von Web Videos – zumindest in ihrem praktischen Vollzug – weniger ethisch als politisch legitimiert. Und die hier lediglich skizzierten Parallelen fordern zugleich eine Sensibilität für derartige Umschlagsmomente im Feld der Zeugenschaft, das ja – wenn man sich Peters' Überzeugung anschließt – ebenfalls nicht frei von tyrannischen Ambitionen ist. (vgl. 11.3)

Auch Gregorys in Abschnitt 3.2 eingeforderte *Ethik ubiquitärer Zeugenschaft* weist ja auf die Ambivalenzen einer ungezügelter Distribution von Zeugenvideos hin. Erstens entfernen sich die Zeugnisse immer weiter vom Ereignis und ihren Urhebern, je öfter sie reproduziert und je weiter sie verbreitet werden. Und zweitens lasse die einseitige Ausrichtung auf maximale Verbreitung oftmals jede Sensibilität für das Wohl der Opfer vermissen. (vgl. Gregory, 2011, S. 277, vgl. Jenkins, 2009, S. 121ff.) Die erweiterten Möglichkeiten medialer Partizipation und Distribution gehen dementsprechend nicht automatisch mit einer Verbesserung der Menschenrechtslage einher. Statt also auf die Eigendynamik einer *Participatory Culture of Witnessing* zu vertrauen, macht Gregory es WITNESS zur Aufgabe, neue normative Rahmenbedingungen einer auf digitaler Reproduktion und Distribution beruhenden Zeugenschaft zu schaffen, um die Sicherheit von Opfern und Zeugen gewährleisten zu können.

Die Organisation nimmt dabei ganz bewusst die neue Mediatorenränge der Infrastruktur-, Hard- und Software-Anbieter in die Pflicht.

»Much of this needs to be informed by collaboration and dialogue with the technology providers, both of hardware and software, online and in the mobile arena. [...] These approaches include adjustments to site governance and review policies in video sharing sites and social networks to allow better handling of sensitive human rights footage. They also include the development, promotion and dissemination of learning materials, spreadable guides to security approaches, and tools that can better enable safe documentation. To give two examples, tools that enable concealment identity with blurring could be developed for devices that shoot video (for example, smartphone applications) as well as the platforms where video is shared.«<sup>265</sup>

Durch den Aufbau eigener Infrastrukturen zur Verschlüsselung, Verbreitung und Archivierung von Zeugenvideos suchen WITNESS und vergleichbare Organisationen nicht nur nach technischen Lösungen

<sup>265</sup> (Gregory, 2011, S. 280) Ein Beispiel hierfür ist die Verbreitungsplattform THE HUB, die über redaktionelle Betreuung sicherstellen soll, dass die hier veröffentlichten Zeugenvideos die Würde der Gefilmten wahren – z.B. weil sie sich an das Prinzip des *Informed Consent* halten. (vgl. ebd., S. 281) Weitere von Witness unterstützte Technologieprojekte wie die *Smartphone Apps* OBSCURACAM oder INFORMACAM erleichtern es, abgebildete Personen bereits während der Aufzeichnung unkenntlich zu machen bzw. die entstehenden Daten zu anonymisieren und zu verschlüsseln.

für ethische Probleme, sondern versuchen ihrerseits, Einfluss auf die Neugestaltung der sozio-medialen Epistemologie der Zeugenschaft zu nehmen. Sie definieren sich somit ebenfalls als vermittelnde Akteure im Feld, die durch eine größere Nähe zu Zeugen und Opfern punkten können und deren Schutz als weiteren Kapitalwert etablieren.<sup>266</sup>

### 11.5 ZEUGNISSE KRITISCHER MEDIENEREIGNISSE

Man kann den zuvor geschilderten morphologischen Prozess schematisch so darstellen: Web Videos stiften neue Formen des Bezeugens und diese medienästhetischen Innovationen sorgen für Dynamik und forcierte Konkurrenz im sozio-medialen Feld der Zeugenschaft. Dieser verschärfte Wettbewerb äußert sich in einer Umwertung des symbolischen Kapitals, in deren Verlauf die Zirkulationsfähigkeit medialer Formen und Distributionskompetenz sozialer Akteure tendenziell wichtiger werden als ihre Glaubwürdigkeit.

*Synchronisierter  
Glaubwürdigkeits-  
verlust*

Zugleich kann man eine vergleichbare Entwertung politischer Glaubwürdigkeit beobachten, an der ironischerweise ausgerechnet die alten Formen medialer Zeugenschaft einen gewissen Anteil haben. (vgl. 10.6) Diese doppelte Glaubwürdigkeitskrise ist – feldtheoretisch gesprochen – also das Ergebnis von Versuchen, das symbolische Kapital zu entwerten, um die feldspezifischen Kräfteverhältnisse zugunsten neuer beziehungsweise aufstrebender Formen und Akteure zu verändern.

Der synchrone Glaubwürdigkeitsverlust im medialen und politischen Feld bereitet zugleich den Boden für eine Eskalation nach dem Modell kritischer Medienereignisse, das somit in unmittelbare Nähe zur politischen Perspektivierung medialer Zeugenschaft rückt. Denn wenn die Selbstverständlichkeit etablierter Beglaubigungsroutinen medialer Zeugenschaft durch neue Formen oder Akteure in Zweifel gezogen wird, ist das ein Indiz dafür, dass die in der Regel unhinterfragte sozio-ästhetische Ordnung ihre unterschwellige Legitimität eingebüßt hat. Im Ringen um das symbolische Kapital, im Ringen um das Vertrauen im Feld zeigt sich somit der politische Gehalt medialer Zeugenschaft.

*Politisch  
Unbewusstes*

Schließlich beruht dieses Vertrauen nicht länger exklusiv auf der Glaubwürdigkeit der vermittelnden Formen und Akteure, sondern ist in zunehmendem Maße abhängig von einer quantifizierbaren mobilisierenden Wirkung. Das erklärt zum Beispiel, warum der oben von Reichert diagnostizierte »Kampf um authentische Bilder« gegenwärtig so vehement tobt und die alte Frage nach der Authentizität medialer Darstellungen mit neuer politischer Brisanz auflädt. (Rei-

<sup>266</sup> Organisationen wie *Witness*, aber auch *Wikileaks* positionieren sich somit als Gegenspieler staatlicher Exekutivorgane, die Zeugenvideos zum Zwecke der Kontrolle und Überwachung einsetzen beziehungsweise auswerten. (vgl. 2.1)

chert, 2013, S. 152) Wenn Bourdieu recht hat und die Politik eine »sublimierte Form des Bürgerkriegs« darstellt, in dem sich die Ideen mit der größten Mobilisierungskraft durchsetzen, so werden in kritischen Medienereignissen womöglich geltende Waffenstillstandsvereinbarungen ausgesetzt. (Bourdieu, 2013 [1981], S. 60) Dementsprechend ist es alles andere als ein Zufall, dass der umstrittene Status der Zeugenvideos für das kritische Medienereignis der Grünen Revolution eine so wichtige Rolle gespielt hat. Denn hier wird nicht nur darum gerungen, von wem und auf welche Weise die Islamische Republik Iran regiert wird, sondern auch um die Hegemonie im Feld der vernetzten audiovisuellen Zeugenschaft.

Die Konjunktur dieser neuen Formen audiovisueller Zeugenschaft ist dabei zum einen Ergebnis dieses sozio-medialen Vertrauensverlustes. Zugleich eignen sich diese neuen Formen eben aus diesem Grund dazu, revolutionären Ambitionen eine wahrnehmbare Gestalt zu liefern. Sie machen somit auf zuvor unbewusst ablaufende und wirkende Mechanismen der Herrschaft und des Machterhalts aufmerksam. Das sozial Unbewusste, auf das die vernetzten audiovisuellen Zeugnisse laut Frosh und Pinchevski verweisen, (vgl. 3.2) entpuppt sich hier als politisch Unbewusstes. Und während für Bourdieu das Ereignis als »Medium der Enthüllung« fungiert, weil es die objektive Wahrheit des Feldes offenbart, (vgl. 10.3) werden die als audiovisuelle Zeugnisse eingesetzten Web Videos wiederum zu *Medien der Enthüllung*, ohne die das Ereignis nicht stattfinden würde.

Denn diese neuen, vernetzten Formen und Akteure audiovisueller Zeugenschaft be- und erzeugen kritische Medienereignisse in doppelter Hinsicht: In einem *situativen Sinn* dokumentieren sie erstens ein Geschehen, dessen Teil sie selbst sind und das es ohne sie unter Umständen nicht geben würde. Neben dieser konkreten Einflussnahme aber ermöglichen sie die Formierung kritischer Medienereignisse auch in einem *strukturellen Sinn*. Denn zweitens sind diese vernetzten Formen audiovisueller Zeugenschaft ebenso Ausdruck wie Ursache von Verteilungskämpfen, in deren Verlauf die Kräfteverhältnisse in medialen und sozialen Feldern neu geordnet werden.

Der synchrone Glaubwürdigkeitsverlust bereitet in diesem Zusammenhang einen Nährboden für eine feldübergreifende Eskalation politischer und medialer Repräsentationskrisen, die sich ereignishaft entlädt und die herrschenden Legitimitätskriterien und -prozesse medialer Zeugenschaft weiter erschüttert. Hier entwickelt sich ein selbstverstärkender Resonanzeffekt zwischen medialen Formen, erweiterten Partizipationsmöglichkeiten, einer angestrebten oder gar geglückten Kapitalumwertung, etc. – genau wie ihn Bourdieu beschreibt. Das Modell kritischer Medienereignisse begreift aber zusätzlich mediale Formen der Zeugenschaft als essentiellen Bestandteil oder metaphorisch: als Schmiermittel dieser feldübergreifenden Eskalation. In diesem Sinne bilden kritische Medienereignisse den Fluchtpunkt der po-

litischen Perspektiven von Web Videos, weil sich im Akt der Zeugenschaft deren strukturelles politisches Potential situativ aktualisiert.

Unter dem Vorzeichen kritischer Medienereignisse ist die Frage nach der Zeugenschaft von Web Videos daher immer schon politisch, ganz unabhängig davon, was diese Videos bezeugen – und auch unabhängig davon, ob es dieses Bezeugte ohne sie nie gegeben hätte, wie es der Hype um Social Media-Revolutionen behauptet, oder ob sie dieses Ereignis umgekehrt nur simulieren, wovon Baudrillard mit hoher Wahrscheinlichkeit überzeugt gewesen wäre. Auseinandersetzungen um mediale Zeugenschaft machen deutlich, dass die Aufteilung des Sinnlichen und die des Sozialen erstens zusammengehören und dass sie zweitens kontingente Resultate politischer Konflikte sind. Und diese Konflikte müssen immer wieder aufs Neue ausgetragen werden – auch und gerade jetzt.



Teil IV

ANHANG



## LITERATUR

---

- Abbate, Janet (1999). *Inventing the Internet*. Cambridge MA und London (siehe S. 117).
- Ackermann, Judith, Hrsg. (2017). *Phänomen Let's Play-Video. Entstehung, Ästhetik, Aneignung und Faszination aufgezeichneten Computerspielhandelns*. Wiesbaden (siehe S. 20).
- Adorno, Theodor W. (1963 [1953]). »Prolog zum Fernsehen«. In: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt a.M., S. 69–80 (siehe S. 49).
- (2009 [1941]). »The Radio Symphony: An Experiment in Theory«. In: *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Hrsg. von Robert Hullot-Kentor. Cambridge, UK und Malden, MA, S. 144–162 (siehe S. 48).
- (1974 [1959]). »Wörter aus der Fremde«. In: *Gesammelte Schriften. Band II. Noten zur Literatur*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M., S. 216–232 (siehe S. 251).
- Andén-Papadopoulos, Kari (2014). »Citizen Camera-witnessing: Embodied Political Dissent in the Age of ›Mediated Mass Self-communication««. In: *New Media and Society* 16 (5), S. 753–769 (siehe S. 31–33, 35, 249, 261, 266).
- Anders, Günther (1961 [1956]). *Die Antiquiertheit des Menschen. Band 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München (siehe S. 219).
- Andrejevic, Mark (2009). »Exploiting YouTube: Contradictions of User-Generated Labor«. In: *The YouTube Reader*. Hrsg. von Pelle Snickars und Patrick Vonderau. Stockholm, S. 406–423 (siehe S. 17, 21, 22, 121).
- (2011). »Facebook als neue Produktionsweise«. In: *Generation Facebook. Über das Leben im Social Net*. Hrsg. von Oliver Leistert und Theo Röhle. Bielefeld, S. 31–49 (siehe S. 21, 121).
- Apprich, Clemens (2013). »Remaking Media Practices. From Tactical Media to Post-Media«. In: *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*. Hrsg. von Clemens Apprich, Josephine Berry Slater, Anthony Iles und Oliver Lerone Schultz. London und Lüneburg, S. 122–140 (siehe S. 94, 122, 125).
- (2015). *Vernetzt. Zur Entstehung der Netzwerkgesellschaft*. Bielefeld (siehe S. 109, 112, 115–117).
- Arnheim, Rudolf (2004 [1993]). »Die beiden Authentizitäten der photographischen Medien«. In: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte*. Photographie – Film – Rundfunk. Hrsg. von Helmut Diederichs. Frankfurt a.M., S. 56–63 (siehe S. 245).

- Arnheim, Rudolf (1977 [1933]). »Systematik der frühen kinematographischen Erfindungen«. In: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. von Helmut H. Diederichs. München, S. 25–41 (siehe S. 72, 73).
- Arns, Inke (2002). »This Is not a Toy War. Politischer Aktivismus in Zeiten des Internet«. In: *Praxis Internet. Kulturtechniken der vernetzten Welt*. Hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt a.M. (siehe S. 112, 113).
- Ashuri, Tamar und Amit Pinchevski (2009). »Witnessing as a Field«. In: *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*. Hrsg. von Paul Frosh und Amit Pinchevski. Basingstoke, S. 133–157 (siehe S. 247–249).
- Askanius, Tina (2013). »Online Video Activism and Political Mash-up Genres«. In: *JOMEC Journal* 2 (4, November 2013), S. 1–17 (siehe S. 19).
- Badiou, Alain (2012). *The Rebirth of History. Times of Riots and Uprisings*. London und New York NY (siehe S. 206, 216, 217).
- Baecker, Dirk (2007). *Form und Formen der Kommunikation*. Frankfurt a.M. (siehe S. 148, 149).
- (2008). »Vorwort«. In: *Vom Speicher zum Verteiler. Die Geschichte des Internet*. Berlin, S. 7–10 (siehe S. 151).
- (2014). »Soziologie der Medien«. In: *Soziale Medien – Neue Massen*. Hrsg. von Inge Baxmann, Timon Beyes und Claus Pias. Zürich und Berlin, S. 167–184 (siehe S. 148–150).
- Balázs, Béla (1972 [1930]). *Der Geist des Films*. Frankfurt a.M. (siehe S. 42).
- Baran, Paul (1964). »On Distributed Communications Networks«. In: *IEEE Transactions on Communications Systems* 12 (1), S. 1–9 (siehe S. 81).
- Barlow, John Perry (1996). *A Declaration of the Independence of Cyberspace*. URL: <https://projects.eff.org/~barlow/Declaration-Final.html> (besucht am 07.01.2016) (siehe S. 117).
- Barthes, Roland (2006 [1975]). »Beim Verlassen des Kinos«. In: *Das Rauschen der Sprache. (Kritische Essays IV)*. Frankfurt a.M., S. 376–380 (siehe S. 42, 48).
- (1990 [1964]). »Rhetorik des Bildes«. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a.M., S. 28–46 (siehe S. 71).
- Bartz, Christina (2007). *MassenMedium Fernsehen. Die Semantik der Masse in der Medienbeschreibung*. Bielefeld (siehe S. 48).
- Bateson, Gregory (1987 [1972]). *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Northvale NJ (siehe S. 156).
- Baudrillard, Jean (1989). »Videowelt und fraktales Subjekt«. In: *Philosophien der neuen Technologie*. Hrsg. von Jean Baudrillard und Hannes Böhringer. Berlin, S. 113–131 (siehe S. 72, 92).
- (1991). *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris (siehe S. 205).

- (2002). »Der Geist des Terrorismus. Die Herausforderung des Systems durch die symbolische Gabe des Todes«. In: *Der Schock des 11. September und das Geheimnis des Anderen. Eine Dokumentation*. Hrsg. von Frank Berberich. Köln, S. 168–183 (siehe S. 205).
- (2007). *Das Ereignis*. Weimar (siehe S. 205, 206, 218).
- (1999 [1972]). »Requiem für die Medien«. In: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Hrsg. von Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel. Stuttgart, S. 279–299 (siehe S. 90–93, 97, 101, 218).
- Baudry, Jean-Louis (1975). »Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus«. In: *Film Quarterly* 28 (2, Winter 1974/75), S. 39–47 (siehe S. 42, 43).
- (1999 [1975]). »Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«. In: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Hrsg. von Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel. Stuttgart, S. 381–404 (siehe S. 42–44).
- Bauman, Zygmunt und David Lyon (2013). *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Berlin (siehe S. 11, 22, 109, 124).
- Beißwenger, Achim (2010). »Audiovisuelle Kommunikation in der globalen Netzwerkgesellschaft«. In: *YouTube und seine Kinder. Wie Online-Video, Web TV und Social Media die Kommunikation von Marken, Medien und Menschen revolutionieren*. Hrsg. von Achim Beißwenger. Baden-Baden, S. 13–36 (siehe S. 62).
- Benjamin, Walter (1928). *Einbahnstraße*. Berlin (siehe S. 40).
- (1963). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a.M. (siehe S. 9).
- (1963 [1936]). »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a.M., S. 7–44 (siehe S. 25, 32, 93, 110, 128, 129, 156, 231).
- Bentham, Jeremy (1776). *A Fragment on Government. Being an Examination of what Is Delivered, on the Subject of Government in General in the Introduction to Sir William Blackstone's Commentaries. With a Preface, in Which Is Given a Critique on the Work at Large*. London (siehe S. 267).
- (1823). *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. 2. korr. Aufl. London (siehe S. 271).
- (1825). *The Rationale of Reward*. London (siehe S. 268).
- (1827). »Rationale of Judicial Evidence Specially Applied to English Practice«. In: *Rationale of Judicial Evidence Specially Applied to English Practice*. London (siehe S. 268).
- (1992 [1789]). »Eine Einführung in die Prinzipien der Moral und der Gesetzgebung«. In: *Einführung in die utilitaristische Ethik. Klassi-*

- sche und zeitgenössische Texte*. Hrsg. von Otfried Höffe. 2., überarb. und aktualisierte Aufl. Tübingen, S. 55–83 (siehe S. 267, 268).
- Berg, Jan (2001). »Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ›Dokumentarischen‹«. In: *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit*. 1895–1945. Hrsg. von Ursula von Keitz und Kay Hoffmann. Marburg, S. 51–70 (siehe S. 253).
- Bergeijk, Jeroen van, Geke van Dijk, Karel Koch und Bas Raijmakers, Hrsg. (1992). *The Next Five Minutes (N5M)*. Zapbook. Working Papers. Amsterdam. URL: [http://www.tacticalmediafiles.net/TMF\\_documents/N5Mzapbook.pdf](http://www.tacticalmediafiles.net/TMF_documents/N5Mzapbook.pdf) (besucht am 05.01.2016) (siehe S. 116).
- Berners-Lee, Tim und Mark Fischetti (2000). *Weaving the Web. The Original Design and Ultimate Destiny of the World Wide Web by its Inventor*. New York NY (siehe S. 131).
- Beyerle, Monika (1997). *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier (siehe S. 105, 254).
- Beyes, Timon und Claus Pias (2014). »Transparenz und Geheimnis«. In: *ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (2), S. 111–117 (siehe S. 126).
- Blumenberg, Hans (1981). »Ernst Cassirers gedenkend bei Entgegennahme des Kuno-Fischer-Preises der Universität Heidelberg 1974«. In: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart, S. 163–172 (siehe S. 143).
- Boehm, Gottfried (1994). »Die Wiederkehr der Bilder«. In: *Was ist ein Bild?* Hrsg. von Gottfried Boehm. München, S. 11–38 (siehe S. 74).
- Böhme, Hartmut (2004). »Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion«. In: *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*. Hrsg. von Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme und Jeanne Riou. Köln, Weimar und Wien, S. 17–36 (siehe S. 126).
- Bohnenkamp, Björn (2005). »Der Club, das Zuhause, die Community. Schrift-Bild-Differenzen und Zuschaueradressierung im deutschen Privatfernsehen«. In: *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*. Hrsg. von Wilhelm Voßkamp und Brigitte Weingart. Köln, S. 140–161 (siehe S. 51).
- Böhringer, Hannes (1990). »Attention im Clair-Obscur: Die Avantgarde«. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Essais. Hrsg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter. Leipzig, S. 14–32 (siehe S. 119).
- Boltanski, Luc und Axel Honneth (2009). »Soziologie der Kritik oder Kritische Theorie. Ein Gespräch mit Robin Celikates«. In: *Was ist Kritik?* Hrsg. von Rahel Jaeggi und Tilo Wesche. Frankfurt a.M., S. 81–114 (siehe S. 212).

- Boltanski, Luc und Laurent Thévenot (1999). »The Sociology of Critical Capacity«. In: *European Journal of Social Theory* 2 (3), S. 359–377 (siehe S. 212).
- Bolter, Jay David (1997). »Das Internet in der Geschichte der Technologien des Schreibens«. In: *Mythos Internet*. Hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt a.M. (siehe S. 115).
- Boorstin, Daniel J. (2012 [1962]). *The Image. A Guide to Pseudo-events in America*. 50th anniversary ed. with an afterword by Douglas Rushkoff. New York NY (siehe S. 219).
- Bourdieu, Pierre (1970). *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a.M. (siehe S. 177, 179, 183–189, 194, 195, 227, 228, 232).
- (1976). *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*. Frankfurt a.M. (siehe S. 179, 203).
  - (1982). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M. (siehe S. 180, 185–187, 213).
  - (1983). »Einleitung«. In: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Hrsg. von Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, Gérard Lagneau und Dominique Schnapper. Frankfurt a.M., S. 11–21 (siehe S. 228).
  - (1985). *Sozialer Raum und »Klassen«*. *Leçon sur la Leçon*. Zwei Vorlesungen. Frankfurt a.M. (siehe S. 180).
  - (1988). *Homo academicus*. Frankfurt a.M. (siehe S. 199–204, 207–211, 215–217, 222, 227, 234).
  - (1992). »Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital«. In: *Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik und Kultur* 1. 1. Hrsg. von Margarete Steinrücke. Hamburg, S. 49–79 (siehe S. 191, 192, 197, 200).
  - (1993a). »Die historische Genese einer reinen Ästhetik«. In: *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Hrsg. von Gunter Gebauer und Christoph Wulf. Frankfurt a.M., S. 14–40 (siehe S. 184, 185, 187–189).
  - (1993b). *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt a.M. (siehe S. 177–181, 183, 187, 188, 191, 193, 196, 232).
  - (1993c). *Soziologische Fragen*. Frankfurt a.M. (siehe S. 192).
  - (1993d). »Über einige Eigenschaften von Feldern«. In: *Soziologische Fragen*. Frankfurt a.M., S. 107–114 (siehe S. 187, 195, 196).
  - (1997). »Zur Genese der Begriffe Habitus und Feld«. In: *Der Tote packt den Lebenden. Schriften zu Politik und Kultur* 2. Hrsg. von Margarete Steinrücke. Hamburg, S. 59–78 (siehe S. 177, 183, 185, 190, 191).
  - (1998a). »Das Fernsehstudio und seine Kulissen«. In: *Über das Fernsehen*. Frankfurt a.M., S. 15–53 (siehe S. 178, 199, 221, 226, 227, 236–239).
  - (1998b). »Die unsichtbare Struktur und ihre Auswirkungen. Zweiter Vortrag«. In: *Über das Fernsehen*. Frankfurt a.M., S. 55–96 (siehe S. 226, 236–238).

- Bourdieu, Pierre (1998c). »Im Banne des Journalismus«. In: *Über das Fernsehen*. Frankfurt a.M., S. 103–121 (siehe S. 227, 237, 239).
- (1998d). »Journalismus und Politik. Nachwort«. In: *Über das Fernsehen*. Frankfurt a.M., S. 129–140 (siehe S. 236–238).
- (1998e). *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a.M. (siehe S. 192, 193, 215, 231).
- (1998f). »Vorbemerkung«. In: *Über das Fernsehen*. Frankfurt a.M., S. 9–14 (siehe S. 239).
- (1999). *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M. (siehe S. 187).
- (2001). *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt a.M. (siehe S. 177, 184, 189, 197).
- (2013 [2000]). »Das politische Feld«. In: *Politik. Schriften zur politischen Ökonomie 2. Schriften*. Band 7. Hrsg. von Franz Schultheis und Stephan Egger. Berlin, S. 97–112 (siehe S. 195, 197, 235, 236, 238).
- (2013 [1981]). »Die politische Repräsentation. Elemente einer Theorie des politischen Feldes«. In: *Politik. Schriften zur politischen Ökonomie 2. Schriften*. Band 7. Hrsg. von Franz Schultheis und Stephan Egger. Berlin, S. 43–96 (siehe S. 235, 236, 274).
- Bourdieu, Pierre, Marie-Claire Bourdieu, Christophe Charle und Pascale Casanova (2015). *Manet – eine symbolische Revolution. Vorlesungen am Collège de France 1998–2000*. Mit einem unvollendeten Manuskript von Pierre und Marie-Claire Bourdieu. Hrsg. von Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Franck Poupeau und Marie-Christine Rivière. Berlin (siehe S. 188).
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon und Jean-Claude Passeron (1991). *Soziologie als Beruf. Wissenschaftstheoretische Voraussetzungen soziologischer Erkenntnis*. Hrsg. von Beate Kraus. Berlin (siehe S. 178).
- Bourdieu, Pierre und Loic J. D. Wacquant (1996). »Die Ziele der reflexiven Soziologie. Chicago-Seminar, Winter 1987«. In: *Reflexive Anthropologie*. Hrsg. von Pierre Bourdieu und Loic J. D. Wacquant. Frankfurt a.M., S. 95–249 (siehe S. 176, 182, 186, 187, 190–196, 199, 203, 209, 210).
- Boyle, Deirdre (1985). »Subject to Change. Guerilla Television Revisited«. In: *Art Journal* 45 (3, Video – The Reflexive Medium), S. 228–232 (siehe S. 99, 102, 104–107).
- (1992). »A Brief History of American Documentary Video«. In: *The Next Five Minutes (N5M). Zapbook. Working Papers*. Hrsg. von Jeroen van Bergeijk, Geke van Dijk, Karel Koch und Bas Raijmakers. Amsterdam, S. 9–16 (siehe S. 106, 110).
- (1997). *Subject to Change. Guerilla Television Revisited*. New York NY (siehe S. 97, 99–102, 105, 106, 111).
- Brauns, Jörg, Hrsg. (2002). *Form und Medium*. Weimar (siehe S. 146).

- (2008). »Ernst Cassirer als Medienphilosoph«. In: *Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Žižek*. Hrsg. von Alexander Roesler. München, S. 41–55 (siehe S. 146).
- Brecht, Bertolt (1999). »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks«. In: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Hrsg. von Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel. Stuttgart, S. 259–263 (siehe S. 90, 94).
- Broeren, Joost (2009). »Digital Attractions: Reloading Early Cinema in Online Video Collections«. In: *The YouTube Reader*. Hrsg. von Pelle Snickars und Patrick Vonderau. Stockholm, S. 154–165 (siehe S. 18).
- Brown, Junius Flag (1936). *Psychology and the Social Order. An Introduction to the Dynamic Study of Social Fields*. New York NY und London (siehe S. 190).
- Burdorf, Dieter (2001). *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*. Stuttgart und Weimar (siehe S. 158).
- Burgess, Jean (2008). »All Your Chocolate Rain Are Belong to Us?< Viral Video, YouTube, and the Dynamics of Participatory Culture«. In: *Video Vortex Reader. Responses to YouTube*. Hrsg. von Geert Lovink und Sabine Niederer. Amsterdam, S. 101–109 (siehe S. 20).
- Burgess, Jean und Joshua Green (2009a). »The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide«. In: *The YouTube Reader*. Hrsg. von Pelle Snickars und Patrick Vonderau. Stockholm, S. 89–107 (siehe S. 18, 20, 256).
- (2009b). *YouTube. Online Video and Participatory Culture*. Oxford (siehe S. 18–21, 62, 255, 256).
- Butler, Judith (1993). »Endangered/Endangering. Schematic Racism and White Paranoia«. In: *Reading Rodney King. Reading Urban Uprising*. Hrsg. von Robert Gooding-Williams. New York NY und London, S. 15–22 (siehe S. 108).
- Caldwell, John Thornton (1995). *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick NJ (siehe S. 48).
- Callon, Michel (2006). »Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung: Die Domestikation der Kammuscheln und der Fischer der St. Brieuc-Bucht«. In: *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hrsg. von Andréa Belliger und David J. Krieger. Bielefeld, S. 135–174 (siehe S. 176).
- Casetti, Francesco und Roger Odin (2001 [1990]). »Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen«. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse*. Hrsg. von Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff und Matthias Thiele. Konstanz, S. 311–333 (siehe S. 48, 51, 52).
- Cassirer, Ernst (2000). »Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik«. In: *Ge-*

- sammelte Werke. Hamburger Ausgabe.* Band 6. Hrsg. von Birgit Recki. Hamburg, S. VII–374 (siehe S. 146, 162, 164).
- Cassirer, Ernst (1967 [1923]). »Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften«. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1921-1922.* Hrsg. von Fritz Saxl. Nendeln, Liechtenstein, S. 11–39 (siehe S. 142–144, 161).
- (2009 [1930]). »Form und Technik«. In: *Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen.* Auf der Grundlage der Ausgabe ›Ernst Cassirer. Gesammelte Werke«. Hrsg. von Marion Lauschke. Hamburg, S. 123–167 (siehe S. 228).
- (2002 [1929]). *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis.* Gesammelte Werke. Band 13. Hrsg. von Birgit Recki. Hamburg (siehe S. 142, 144).
- (2001 [1923]). *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache.* Gesammelte Werke. Band 11. Hrsg. von Birgit Recki. Hamburg (siehe S. 142–145).
- Cavell, Stanley (2001 [1982]). »Die Tatsache des Fernsehens«. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse.* Hrsg. von Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff und Matthias Thiele. Konstanz, S. 44–74 (siehe S. 50, 57).
- Celikates, Robin (2014). »Kritik der pädagogischen Vernunft. Bourdieu, Rancière und die Idee einer kritischen Sozialwissenschaft«. In: *Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Emanzipatorische Praxis denken.* Hrsg. von Jens Kastner und Ruth Sonderegger. Wien und Berlin, S. 123–146 (siehe S. 215).
- Certeau, Michel de (1988). *Kunst des Handelns.* Berlin (siehe S. 113, 114, 116).
- Coelho, Paulo (2009a). *Iran by Neda.* Paulo Coelho Writer Official Site. URL: <http://paulocoelhoblog.com/2009/06/23/iran-by-neda/> (besucht am 30.03.2018) (siehe S. 5).
- (2009b). *The Doctor.* Paulo Coelho Writer Official Site. URL: <http://paulocoelhoblog.com/2009/06/26/the-doctor/> (besucht am 30.03.2018) (siehe S. 5).
- Conradi, Tobias (2012). »Prüfen und Bewerten – Redaktionelle Medien als Gatekeeper der Datenbank?«. In: *Sortieren, Sammeln, Suchen, Spielen. Die Datenbank als mediale Praxis.* Hrsg. von Stefan Böhme, Rolf F. Nohr und Serjoscha Wiemer. Münster, S. 159–182 (siehe S. 264).
- Couldry, Nick (2003). *Media Rituals. A Critical Approach.* London und New York NY (siehe S. 223, 225).
- (2007). »Bourdieu and the Media: The Promise and Limits of Field Theory«. In: *Theory and Society* 36 (2), S. 209–213 (siehe S. 172).
- Coy, Wolfgang (1994). »Aus der Vorgeschichte des Computers«. In: *Computer als Medium.* Hrsg. von Norbert Bolz, Friedrich Kittler und Georg Christoph Tholen. München, S. 19–37 (siehe S. 45).

- Crary, Jonathan (1996). *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden und Basel (siehe S. 229).
- (2002). *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a.M. (siehe S. 56).
- Critical Art Ensemble (1997). »Elektronischer ziviler Ungehorsam«. In: *Netzkritik. Materialien zur Internet-Debatte*. Hrsg. von nettime. Berlin, S. 37–47 (siehe S. 113).
- (2001). *Digital Resistance*. New York NY (siehe S. 113, 119, 122).
- Cubitt, Sean (1991). *Timeshift. On Video Culture*. London und New York NY (siehe S. 61, 67, 71, 84–88, 98).
- (1993). *Videography. Video Media as Art and Culture*. Houndmills u. a. (siehe S. 68, 70, 73, 77, 80, 86).
- Dauber, Cori Elizabeth (2009). *YouTube War. Fighting in a World of Cameras in Every Cell Phone and Photoshop on Every Computer* (siehe S. 11).
- Davidson, James, Benjamin Liebald, Junning Liu, Palash Nandy und Taylor van Vleet (2010). »The YouTube Video Recommendation System«. In: *RecSys '10. Proceedings of the 4th ACM Conference on Recommender Systems*. Hrsg. von Association for Computing Machinery. New York NY, S. 293–296 (siehe S. 269).
- Dayan, Daniel (2009). »Beyond Media Events. Disenchantment, Derailment, Disruption«. In: *Media Events in a Global Age*. Hrsg. von Nick Couldry, Andreas Hepp und Friedrich Krotz. London und New York NY, S. 23–31 (siehe S. 220).
- Dayan, Daniel und Elihu Katz (1992). *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Cambridge MA und London (siehe S. 219–225).
- (2001 [1987]). »Medienereignisse«. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse*. Hrsg. von Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff und Matthias Thiele. Konstanz, S. 413–452 (siehe S. 221, 222).
- Dean, Jodi (2014). »Communicative Capitalism and Class Struggle«. In: *spheres – Journal for Digital Cultures* 1 (1, Politics after Networks), S. 1–16 (siehe S. 127).
- Debord, Guy (1978 [1967]). *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg (siehe S. 219).
- Deleuze, Gilles (1993). »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«. In: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt a.M., S. 254–262 (siehe S. 114).
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari (2000). *Was ist Philosophie?* Frankfurt a.M. (siehe S. 205).
- Derrida, Jacques (2001). »Limited INC. a b c«. In: *Limited Inc.* Hrsg. von Peter Engelmann. Wien, S. 53–168 (siehe S. 68).
- (2003). *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Berlin (siehe S. 204–206, 218).

- Derrida, Jacques (2006 [1996]). »Artefaktualitäten«. In: *Echographien. Fernsehgespräche*. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien, S. 13–40 (siehe S. 205, 218).
- Derrida, Jacques und Bernard Stiegler (2006). *Echographien. Fernsehgespräche*. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien (siehe S. 108).
- (2006 [1996]). »Echographien des Fernsehens«. In: *Echographien. Fernsehgespräche*. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien, S. 41–159 (siehe S. 68, 245, 247).
- Die Bibel* (1980). *Einheitsübersetzung*. Altes und Neues Testament. Freiburg, Basel und Wien (siehe S. 269).
- Dijck, José van (2013). *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*. Oxford (siehe S. 18, 19, 131, 256, 266, 269).
- Eco, Umberto (1973). *Das offene Kunstwerk*. 2. Aufl. Frankfurt a.M. (siehe S. 66).
- (1985 [1967]). »Für eine semiologische Guerilla«. In: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. München, S. 146–156 (siehe S. 100).
- Egger, Stephan (2002). »Soziale Form und praktischer Sinn. Zu einer Morphologie des kollektiven Menschen bei Maurice Halbwachs«. In: *Soziale Morphologie. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Stephan Egger. Konstanz, S. 92–127 (siehe S. 14).
- (2013). »Sprechen, teilen, herrschen. Zur Dimensionierung der ›Politischen Soziologie‹ Pierre Bourdieus«. In: *Politik. Schriften zur politischen Ökonomie 2. Schriften*. Band 7. Hrsg. von Franz Schultheis und Stephan Egger. Berlin, S. 349–374 (siehe S. 212).
- Ehrenfels, Christian von (1960 [1890]). »Über ›Gestaltqualitäten‹«. In: *Gestalthaftes Sehen. Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie*. Zum hundertjährigen Geburtstag von Christian von Ehrenfels. Hrsg. von Ferdinand Weinhandl. Darmstadt, S. 11–43 (siehe S. 164).
- Ellis, John (1992). *Visible Fictions. Cinema – Televisions – Video*. Rev. Ed. London und New York NY (siehe S. 49).
- (2009). »Mundane Witness«. In: *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*. Hrsg. von Paul Frosh und Amit Pinchevski. Basingstoke, S. 73–88 (siehe S. 242).
- Engell, Lorenz (1996). »Das Amedium. Grundbegriffe des Fernsehens in Auflösung: Ereignis und Erwartung«. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 5*, S. 129–153 (siehe S. 218).
- (2012). *Fernsehtheorie zur Einführung*. Hamburg (siehe S. 65, 66, 80).
- Engell, Lorenz und Joseph Vogl (1999). »Vorwort«. In: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Hrsg. von Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel. Stuttgart, S. 8–11 (siehe S. 226).
- Engels, Friedrich (1957 [1845]). »Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen«. In: *Werke. Band 2*. Hrsg. von Institut für Marxismus-Leninismus am ZK der SED. Berlin, S. 225–506 (siehe S. 267).

- Engler, Wolfgang (2010). *Lüge als Prinzip. Aufrichtigkeit im Kapitalismus*. Berlin (siehe S. 252).
- Enzensberger, Hans Magnus (1964). »Bewusstseins-Industrie«. In: *Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie*. Frankfurt a.M., S. 7–17 (siehe S. 113).
- (1974). »Baukasten zu einer Theorie der Medien«. In: *Palaver. Politische Überlegungen (1967–1973)*. Frankfurt a.M., S. 91–129 (siehe S. 85, 89, 90, 93–97, 104, 120).
- (1988). »Die vollkommene Leere. Das Nullmedium Oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind«. In: *Der Spiegel* (20), S. 234–244 (siehe S. 95).
- Eribon, Didier (2016). *Rückkehr nach Reims*. Berlin (siehe S. 197).
- Ernst, Christoph (2008). »Revolutionsemantik und die Theorie der Medien. Zur rhetorischen Figuration der ›digitalen Revolution‹ bei Niklas Luhmann und Vilém Flusser«. In: *Revolutionsmedien – Medienrevolutionen*. Hrsg. von Sven Grampp, Kay Kirchmann, Marcus Sandl, Rudolf Schlögl und Eva Wiebel. Konstanz, S. 173–203 (siehe S. 63).
- Fahle, Oliver (1999). »Eine Debatte. Zur Einführung«. In: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Hrsg. von Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel. Stuttgart, S. 255–258 (siehe S. 91).
- FEELTHELIGHT (2009). *Iran, Tehran: Wounded Girl Dying in front of Camera, Her Name Was Neda*. URL: <https://youtu.be/bbdEf0QRsLM> (besucht am 30.03.2018) (siehe S. 3).
- Ferrara, Alessandro (1998). *Reflective Authenticity. Rethinking the Project of Modernity*. London und New York NY (siehe S. 251).
- Ferrari, Massimo (2003). *Ernst Cassirer. Stationen einer philosophischen Biographie*. Von der Marburger Schule zur Kulturphilosophie. Hamburg (siehe S. 143).
- Feuer, Jane (1983). »The Concept of Live Television. Ontology as Ideology«. In: *Regarding Television. Critical Approaches*. An Anthology. Hrsg. von Ann E. Kaplan. Frederick MD, S. 12–21 (siehe S. 51, 52, 66–68).
- Fiedler, Leslie A. (1977 [1969]). »Cross the Border, Close the Gap«. In: *A Fiedler Reader*. New York NY, S. 270–294 (siehe S. 159).
- Fischbach, Franck (2014). »Die unglücklichen Abenteuer der Kritik. Überlegungen im Ausgang von Jacques Rancière«. In: *Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Emanzipatorische Praxis denken*. Hrsg. von Jens Kastner und Ruth Sonderegger. Wien und Berlin, S. 51–62 (siehe S. 214).
- Fiske, John (1998). »Videotech«. In: *The Visual Culture Reader*. Hrsg. von Nicholas Mirzoeff. London, New York NY, S. 153–162 (siehe S. 257–259).

- Foucault, Michel (2004). *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik*. Vorlesung am Collège de France, 1978–1979. Hrsg. von Michel Senellart. Frankfurt a.M. (siehe S. 53).
- (2006). *Geschichte der Gouvernementalität. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*. Vorlesung am Collège de France, 1977–1978. Hrsg. von Michel Sennelart. Frankfurt a.M. (siehe S. 53).
- (1981 [1969]). *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. (siehe S. 60).
- (1974 [1966]). *Die Ordnung der Dinge. Ein Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. (siehe S. 162, 227).
- (1994 [1975]). *Überwachen und Strafen*. Frankfurt a.M. (siehe S. 109, 114, 267).
- Franck, Georg (1996). *Aufmerksamkeit. Die neue Währung*. Telepolis. URL: <http://www.heise.de/tp/artikel/2/2003/1.html> (besucht am 06.08.2015) (siehe S. 50).
- Frank (2011). »Bericht aus der IT-Welt. Wie wir ›User Content‹ zur Ware machen«. In: *Generation Facebook. Über das Leben im Social Net*. Hrsg. von Oliver Leistert und Theo Röhle. Bielefeld, S. 75–77 (siehe S. 23).
- Frosh, Paul (2009). »Telling Presences: Witnessing, Mass Media, and the Imagined Lives of Strangers«. In: *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*. Hrsg. von Paul Frosh und Amit Pinchevski. Basingstoke, S. 49–72 (siehe S. 242, 250).
- Frosh, Paul und Amit Pinchevski (2009a). »Crisis-Readiness and Media Witnessing«. In: *The Communication Review* 12 (3), S. 295–304 (siehe S. 31, 32).
- (2009b). »Introduction: Why Media Witnessing? Why Now?«. In: *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*. Hrsg. von Paul Frosh und Amit Pinchevski. Basingstoke, S. 1–22 (siehe S. 11, 242, 264).
- Fuchs, Peter (2002). »Die Beobachtung der Medium/Form-Unterscheidung«. In: *Form und Medium*. Hrsg. von Jörg Brauns. Weimar, S. 73–83 (siehe S. 146, 151).
- Garcia, David (1996). *A Pirate Utopia for Tactical Television*. URL: <http://www.tacticalmediafiles.net/articles/3568/A-Pirate-Utopia-for-Tactical-Television;jsessionid=AF2ABE28EC2308BF5F0DF11-AF7AEB2C0> (besucht am 17. 12. 2015) (siehe S. 112).
- Garcia, David und Geert Lovink (1997). *The ABC of Tactical Media*. nettime. URL: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html> (besucht am 21. 12. 2015) (siehe S. 112, 114, 115, 120, 261).
- Garrin, Paul (1992). »Home(video) Is Where the Revolution Is«. In: *The Next Five Minutes (N5M)*. Zapbook. Working Papers. Hrsg. von Jeroen van Bergeijk, Geke van Dijk, Karel Koch und Bas Raijmakers. Amsterdam, S. 33 (siehe S. 109).
- Gehlen, Martin und Jan Schulz-Ojala (23. Juni 2009). »›Ich bin Neda‹. Protest im Iran«. In: *Der Tagesspiegel*. URL: <http://www.>

- [tagesspiegel.de/kultur/Iran-Protteste-Opposition-Neda%3Bart772,2830022](http://tagesspiegel.de/kultur/Iran-Protteste-Opposition-Neda%3Bart772,2830022) (besucht am 31.07.2009) (siehe S. 257).
- Gerbaudo, Paolo (2012). *Tweets and the Streets. Social Media and Contemporary Activism*. London (siehe S. 11, 56).
- Giesecke, Michael (2006). *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. 4., durchges. und um ein Vorw. erg. Aufl. Frankfurt a.M. (siehe S. 40).
- Gießmann, Sebastian (2009). »Ganz klein, ganz groß. Jacob Levy Moreno und die Geschicke des Netzwerkdiagramms«. In: *Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisse des Medialen*. Hrsg. von Ingo Köster und Kai Schubert. Bielefeld, S. 267–291 (siehe S. 126).
- Gilcher-Holtey, Ingrid (2001). »Kritische Ereignisse« und »kritischer Moment«. Pierre Bourdieus Modell der Vermittlung von Ereignis und Struktur«. In: *Struktur und Ereignis. Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft*. Sonderheft 19. Hrsg. von Andreas Suter und Manfred Hettling. Göttingen, S. 120–137 (siehe S. 201, 209, 211).
- (2002). »Métier militant: Zum Tode Pierre Bourdieus. 1. August 1930 – 23. Januar 2002«. In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft* 28 (4), S. 637–644 (siehe S. 209).
- Goodman, Nelson (1997 [1976]). *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a.M. (siehe S. 165, 251).
- (1990 [1978]). *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt a.M. (siehe S. 159, 251).
- Grapp, Sven (2014). »Medienmorphologie«. In: *Handbuch Medienwissenschaft*. Hrsg. von Jens Schröter. Stuttgart und Weimar, S. 166–169 (siehe S. 138, 140, 141).
- Graumann, Carl-Friedrich (1982). »Zur Einführung in diesen Band«. In: *Kurt-Lewin-Werkausgabe. Band 4. Feldtheorie*. Hrsg. von Carl-Friedrich Graumann. Bern, S. 11–37 (siehe S. 163, 164).
- Gray, Ann (1992). *Video Playtime. The Gendering of a Leisure Technology*. London und New York NY (siehe S. 84).
- Gregory, Sam (2011). »Cameras Everywhere: Ubiquitous Video Documentation of Human Rights, New Forms of Video Advocacy, and Considerations of Safety, Security, Dignity and Consent«. In: *Video Vortex Reader II. Moving Images Beyond YouTube*. Hrsg. von Geert Lovink und Rachel Somers Miles. Amsterdam, S. 268–282 (siehe S. 17, 33, 272).
- Greif, Mark (2011). »WeTube«. In: *Bluescreen. Ein Argument vor sechs Hintergründen*. Hrsg. von Mark Greif. Berlin, S. 155–167 (siehe S. 18, 19, 47).
- Greiner, Ulrich (6. Sep. 1985). »Ende sogar noch besser als alles gut«. In: *Die Zeit* 37, S. 41–42. URL: <http://www.zeit.de/1985/37/ende-sogar-noch-besser-als-alles-gut/komplettansicht> (besucht am 20.08.2015) (siehe S. 48).

- Groys, Boris (1992). *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München (siehe S. 253).
- (2000). *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München und Wien (siehe S. 151).
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1996). »Form without Matter vs. Form as Event«. In: *MLN* 111 (3, German Issue), S. 578–592 (siehe S. 151).
- Habermas, Jürgen (1985). *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. 3., durchges. Aufl. Frankfurt a.M. (siehe S. 184).
- (2008). »Hat die Demokratie noch eine epistemische Funktion? Empirische Forschung und normative Theorie«. In: *Ach, Europa. Kleine politische Schriften XI*. Frankfurt a.M., S. 138–191 (siehe S. 126).
- Hagen, Wolfgang (2004). »Luhmanns Medien – Luhmanns Matrix«. In: *Culture-Club. Klassiker der Kulturtheorie*. Hrsg. von Martin Ludwig Hofmann, Tobias F. Korta und Sibylle Niekisch. Frankfurt a.M., S. 187–203 (siehe S. 148, 149).
- (2010). »Para! Epistemologische Anmerkungen zu einem Schlüsselwort der Medienwirkungsforschung«. In: *zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2 (1, Materialität/Immaterialität), S. 53–63 (siehe S. 78).
- Halbwachs, Maurice (2002). »Soziale Morphologie. Ausgewählte Schriften«. In: *Soziale Morphologie. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Stephan Egger. Konstanz, S. 9–99 (siehe S. 14).
- Halleck, Deedee (1998). *Putting the Demo Back in Democracy: March Against the Moguls*. Tactical Media Files. URL: [http://www.tactical-mediafiles.net/articles/3366/Putting-the-Demo-Back-in-Democracy\\_-March-Against-the-Moguls\\_;jsessionid=E3A23B1AD-376B3ABA840A3380498E25B](http://www.tactical-mediafiles.net/articles/3366/Putting-the-Demo-Back-in-Democracy_-March-Against-the-Moguls_;jsessionid=E3A23B1AD-376B3ABA840A3380498E25B) (besucht am 18.01.2016) (siehe S. 107, 109).
- Hartley, John (1999). *Uses of Television*. London (siehe S. 48).
- Hattendorf, Manfred (1994). *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz (siehe S. 254).
- Hediger, Vinzenz (2009). »YouTube and the Aesthetics of Political Accountability«. In: *The YouTube Reader*. Hrsg. von Pelle Snickars und Patrick Vonderau. Stockholm, S. 252–265 (siehe S. 17, 26).
- Heidegger, Martin (1989). »Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis«. In: *Gestamtausgabe. III. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen. Vorträge – Gedachtes*. Band 65. Hrsg. von Herrmann, Friedrich Wilhelm von. Frankfurt a.M., S. 1–510 (siehe S. 204).
- Hepp, Andreas und Nick Couldry (2009). »Introduction. Media Events in Globalized Media Cultures«. In: *Media Events in a Global Age*. Hrsg. von Nick Couldry, Andreas Hepp und Friedrich Krotz. London und New York NY, S. 1–20 (siehe S. 219, 221–223).
- Hillrichs, Rainer (2012). »YouTube als politisches Medium«. In: *Neue Gesellschaft Frankfurter Hefte* (7/8), S. 71–73 (siehe S. 23).

- (2016). »Poetics of Early YouTube: Production, Performance, Success«. Philosophische Fakultät. Institut für Sprach-, Medien- und Musikwissenschaft. Abteilung für Medienwissenschaft. Dissertation. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität. URL: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2016/4407/4407.htm> (besucht am 10.10.2017) (siehe S. 20, 255, 256).
- Höffe, Otfried (1992a). »Einleitung«. In: *Einführung in die utilitaristische Ethik. Klassische und zeitgenössische Texte*. Hrsg. von Otfried Höffe. 2., überarb. und aktualisierte Aufl. Tübingen, S. 7–51 (siehe S. 267, 270, 271).
- (1992b). »Schwierigkeiten des Utilitarismus mit der Gerechtigkeit. Zum 5. Kapitel von Mills ›Utilitarismus‹«. In: *Der klassische Utilitarismus. Einflüsse – Entwicklungen – Folgen*. Hrsg. von Ulrich Gähde und Wolfgang H. Schrader. Berlin, S. 292–317 (siehe S. 271).
- Hofmannsthal, Hugo von (1978 [1921]). »Der Ersatz für die Träume«. In: *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Hrsg. von Anton Kaes. München, S. 149–152 (siehe S. 42).
- Hohenberger, Eva (1988). *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*. Jean Rouch. Hildesheim (siehe S. 105, 254).
- Holert, Tom (2010). »Der Akku der Kritik. Bildungsproteste und verteilte Handlungsfähigkeit«. In: *Materialität/Immaterialität. zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft*. 2, 1/2010. Berlin, S. 131–134 (siehe S. 155).
- Holmes, Brian (o.D.). *Tactical Television. Movement Media in the Nineties*. URL: <http://www.regardingspectatorship.net/tactical-television-movement-media-in-the-nineties/> (siehe S. 104).
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno (1969 [1947]). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M. (siehe S. 53, 156).
- Horton, Donald und R. Richard Wohl (1956). »Mass Communication and Para-social Interaction. Observations on Intimacy at a Distance«. In: *Psychiatry* 19 (3), S. 215–229 (siehe S. 77).
- Hosokawa, Shuhei (1987). *Der Walkman-Effekt*. Berlin (siehe S. 61).
- Huck, Christian (2012). »Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens«. In: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Hrsg. von Antonius Weixler. Berlin und Boston MA, S. 239–264 (siehe S. 254).
- Hughes, Thomas P. (1987). »The Evolution of Large Technological Systems«. In: *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*. Hrsg. von Wiebe E. Bijker, Thomas P. Hughes und Trevor J. Pinch. Cambridge MA und London, S. 51–82 (siehe S. 154).
- Hui, Yuk und Harry Halpin (2013). »Collective Individuation: The Future of the Social Web«. In: *Unlike Us Reader. Social Media Mo-*

- nopolies and their Alternative*. Hrsg. von Geert Lovink und Miriam Rasch. Amsterdam, S. 103–116 (siehe S. 131).
- Hutter, Michael, Boris Groys und Niels Werber (1996). »Zur Diskussion gestellt: Niklas Luhmann, ›Die Kunst der Gesellschaft««. In: *Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Theorie* 2 (1), S. 153–177 (siehe S. 151).
- Jameson, Fredric (1998). »Transformations of the Image of Postmodernity«. In: *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*. London und New York NY, S. 93–135 (siehe S. 80).
- Jauß, Hans Robert (1973). »Zur Analogie von literarischem Werk und historischem Ereignis«. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Hrsg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel. München, S. 535–536 (siehe S. 207).
- Jenkins, Henry (2006a). *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York NY und London (siehe S. 119).
- (2006b). *Youtube and the Vaudeville Aesthetic*. URL: [http://www.henryjenkins.org/2006/11/youtube\\_and\\_the\\_vaudeville\\_aes.html](http://www.henryjenkins.org/2006/11/youtube_and_the_vaudeville_aes.html) (besucht am 28.07.2009) (siehe S. 18, 154).
- (2009). »What Happened before YouTube?« In: *YouTube. Online Video and Participatory Culture*. Oxford, S. 109–125 (siehe S. 33, 272).
- Jenkins, Henry, Sam Ford und Joshua Green (2013). *Spreadable Media. Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York NY und London (siehe S. 23, 130, 132).
- Kalisch, Eleonore (2007). »Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung«. In: *Inszenierung von Authentizität*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Isabel Pflug und Warstatt Matthias. 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage. Tübingen und Basel, S. 31–44 (siehe S. 251).
- Kambouri, Nelli und Pavlos Hatzopoulos (2008). »Making Violent Practices Public«. In: *Video Vortex Reader. Responses to YouTube*. Hrsg. von Geert Lovink und Sabine Niederer. Amsterdam, S. 125–131 (siehe S. 17, 25).
- Kammerer, Dietmar (2008). *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a.M. (siehe S. 109).
- Kant, Immanuel (2009 [1790]). *Kritik der Urteilskraft. Mit einer Einleitung und Bibliographie herausgegeben von Heiner F. Klemme*. Mit Sachanmerkungen von Piero Giordanetti. Hamburg (siehe S. 185).
- Kastner, Jens (2012). *Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière*. Wien und Berlin (siehe S. 200, 213–215).
- Kastner, Jens und Ruth Sonderegger (2014). »Emanzipation von ihren Extremen her denken. Ein einleitendes Plädoyer für Bourdieu und/mit Rancière«. In: *Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Emanzipatorische Praxis denken*. Hrsg. von Jens Kastner und Ruth Sonderegger. Wien und Berlin, S. 7–30 (siehe S. 195, 213–215).

- Kelty, Christopher M. (2014). »Against Networks«. In: *spheres – Journal for Digital Cultures* 1 (1, Politis after Networks) (siehe S. 175).
- Keppler, Angela (2006). *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*. Frankfurt a.M. (siehe S. 31).
- Kessler, Frank und Mirko Tobias Schäfer (2009). »Navigating YouTube: Contituting a Hybrid Information Management System«. In: *The YouTube Reader*. Hrsg. von Pelle Snickars und Patrick Vonderau. Stockholm, S. 275–291 (siehe S. 18, 22, 23, 54, 132).
- Khurana, Thomas (2004). »Niklas Luhmann. Die Form des Mediums«. In: *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*. Hrsg. von Alice Lagaay und David Lauer. Frankfurt, S. 97–126 (siehe S. 150).
- Kirchmann, Kay und Marcus Sandl (2008). »Einleitung«. In: *Revolutionsmedien – Medienrevolutionen*. Hrsg. von Sven Grampp, Kay Kirchmann, Marcus Sandl, Rudolf Schlögl und Eva Wiebel. Konstanz, S. 9–17 (siehe S. 234).
- Kittler, Friedrich (1986). *Grammophon Film Typewriter*. Berlin (siehe S. 46, 137, 140).
- (1990). »Fiktion und Simulation«. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Essais. Hrsg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter. Leipzig, S. 196–213 (siehe S. 72, 73).
  - (1993). »Es gibt keine Software«. In: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig, S. 225–242 (siehe S. 46).
  - (2011). *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. 2. durchgesehen und erweiterte Ausgabe. Berlin (siehe S. 135, 138).
  - (2003 [1985]). *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 4. vollst. überarb. Neuaufl. München (siehe S. 46).
- Klein, Torsten (2017). *Werbeboykott gegen YouTube weitert sich aus*. heise online. URL: <https://www.heise.de/newsticker/meldung/Werbeboykott-gegen-YouTube-weitert-sich-aus-3663098.html> (besucht am 28.05.2017) (siehe S. 22).
- Kluitenberg, Eric (2011a). *A Piece of Tactical Media History. The Tompkins Square Riots and the »Camcorder Revolution«*. (Besucht am 21.01.2016) (siehe S. 109).
- (2011b). *Legacies of Tactical Media. The Tactics of Occupation: From Tompkins Square to Tahrir*. Amsterdam (siehe S. 31, 56, 112, 119, 120, 123, 124, 127, 262).
- Knaller, Susanne (2006). »Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs«. In: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Hrsg. von Susanne Knaller und Harro Müller. München, S. 17–35 (siehe S. 251).
- (2007). *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*. Heidelberg (siehe S. 250–252).
  - (2011). »Realitätskonzepte in der Moderne. Ein programmatischer Entwurf«. In: *Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zur Literatur*,

- Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. Hrsg. von Susanne Knaller und Harro Müller. München und Paderborn, S. 11–28 (siehe S. 251).
- Kneer, Georg und Armin Nassehi (1991). »Verstehen des Verstehens. Eine systemtheoretische Revision der Hermeneutik«. In: *Zeitschrift für Soziologie* 20 (5, Oktober), S. 341–356 (siehe S. 149).
- Knörer, Ekkehard (2011). »Trainingeffekte. Arbeiten mit YouTube und UbuWeb«. In: *Empirie. zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft*. 5, 2/2011. Berlin, S. 163–166 (siehe S. 18).
- Koch, Karel (1992). »The Camcorder Revolution. Introduction«. In: *The Next Five Minutes (N5M). Zapbook. Working Papers*. Hrsg. von Jeroen van Bergeijk, Geke van Dijk, Karel Koch und Bas Raijmakers. Amsterdam, S. 29 (siehe S. 109, 112).
- Korot, Beryl und Ira Schneider (1972). »Editorial«. In: *Radical Software* 2 (1, Changing Channels) (siehe S. 101).
- Koselleck, Reinhart (1973). »Ereignis und Struktur«. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Hrsg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel. München, S. 560–571 (siehe S. 207–209).
- Kracauer, Siegfried (1973). »Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit«. In: *Schriften. Band 3*. Hrsg. von Karsten Witte. Frankfurt a.M. (siehe S. 43).
- Krämer, Sybille (2008). *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a.M. (siehe S. 243, 244, 246, 250).
- (2011). »Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft«. In: *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Hrsg. von Sibylle Schmidt, Sybille Krämer und Ramon Voges. Bielefeld, S. 117–139 (siehe S. 246).
- (2012). »Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung. Ein Kommentar über Authentizität in fünf Thesen«. In: *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*. Hrsg. von Michael Rössner und Heidemarie Uhl. Bielefeld, S. 15–26 (siehe S. 247).
- Krauss, Rosalind (1985). »Notes on the Index«. In: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge MA, S. 196–219 (siehe S. 72).
- (2000). *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London (siehe S. 80).
- Krautkrämer, Florian (2014). »Revolution Uploaded. Un/Sichtbares im Handy-Dokumentarfilm«. In: *Dokument und Dokumentarisches. zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft*. 11, 2/2014. Zürich, S. 113–126 (siehe S. 27).
- Kuhn, Markus (2011). »YouTube als Loopingbahn. lonelygirl15 als Phänomen und Symptom der Erfolgsinitiation von YouTube«. In: *Videoportale: Broadcast Yourself? Versprechen und Enttäuschung*. Hrsg. von Julia Schumacher und Andreas Stuhlmann, S. 119–136 (siehe S. 20, 255, 256).

- Lange, Patricia G. (2007a). »Publicly Private and Privately Public. Social Networking on YouTube«. In: *Journal of Computer-Mediated Communication* 13 (1), S. 361–380 (siehe S. 20).
- (2007b). »The Vulnerable Video Blogger: Promoting Social Change through Intimacy«. In: *The Scholar and Feminist Online* (5,2: Blogging Feminism. (Web)Sites of Resistance) (siehe S. 20).
- (2009). »Videos of Affinity on YouTube«. In: *The YouTube Reader*. Hrsg. von Pelle Snickars und Patrick Vonderau. Stockholm, S. 70–88 (siehe S. 20).
- Latour, Bruno (2007). *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*. Zürich, Berlin (siehe S. 175, 176, 212).
- (2009). »Gabriel Tarde und das Ende des Sozialen«. In: *Soziologie der Nachahmung und des Begehrens. Materialien zu Gabriel Tarde*. Hrsg. von Christian Borch und Urs Stäheli. Frankfurt a.M., S. 39–61 (siehe S. 233).
- (2010). *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a.M. (siehe S. 175, 176, 193, 212, 226, 233).
- (2017). *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Berlin (siehe S. 175).
- (2006 [1986]). »Drawing Things Together. Die Macht der unveränderlichen mobilen Elemente«. In: *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hrsg. von Andréa Belliger und David J. Krieger. Bielefeld, S. 259–307 (siehe S. 174–176).
- (2006 [1991]). »Technik ist stabilisierte Gesellschaft«. In: *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hrsg. von Andréa Belliger und David J. Krieger. Bielefeld, S. 369–397 (siehe S. 175, 212).
- Lazarsfeld, Paul und Robert K. Merton (1949). »Mass Communication, Popular Taste and Organized Social Action«. In: *Mass Communications. A Book of Readings*. Hrsg. von Wilbur Schramm. Urbana IL, S. 492–512 (siehe S. 124).
- Leistert, Oliver (2013). *From Protest to Surveillance. The Political Rationality of Mobile Media: Modalities of Neoliberalism*. Frankfurt a.M. u. a. (siehe S. 11).
- Leschke, Rainer (1992). »Am Rande der Ereignisse. Überlegungen zu ihrem hermeneutischen Gebrauch«. In: *Zeit der Ereignisse – Ende der Geschichte?* Hrsg. von Friedrich Balke, Eric Méchoulan und Benno Wagner. München, S. 151–174 (siehe S. 207).
- (2001). *Einführung in die Medienethik*. München (siehe S. 95, 268).
- (2003). *Einführung in die Medientheorie*. München (siehe S. 18, 69, 97, 138, 171).
- (2004). *Mittelmaß und andere Größen. Überlegungen zu den Strukturen medialer Formen*. URL: <http://www.medienmorphologie.uni-siegen.de/> (besucht am 10.03.2008) (siehe S. 155).

- Leschke, Rainer (2007a). »Medien. Ein loser Begriff. Zur wissenschaftshistorischen Rekonstruktion eines Begriffskonzepts«. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 7 (1, Mediendynamik, hrsg. v. Gebhard Rusch), S. 219–230 (siehe S. 138, 139).
- (2007b). »Narrative Portale. Die Wechselfälle der Verzweigung und die Spiele des Erzählens«. In: *Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne*. Hrsg. von Rainer Leschke und Jochen Venus. Bielefeld, S. 197–224 (siehe S. 141, 156).
- (2008). »Vom Eigensinn der Medienrevolutionen. Zur Rolle der Revolutionsrhetorik in der Medientheorie«. In: *Revolutionsmedien – Medienrevolutionen*. Hrsg. von Sven Grampp, Kay Kirchmann, Marcus Sandl, Rudolf Schlögl und Eva Wiebel. Konstanz, S. 143–169 (siehe S. 35).
- (2009). »Form als Leitmedium oder die Ordnung nach dem Verschwinden der Mediendispositive«. In: *Leitmedien. Konzepte – Relevanz – Geschichte*. Band 2. Hrsg. von Daniel Müller, Annemone Ligensa und Peter Gendolla. Bielefeld, S. 31–52 (siehe S. 44, 45, 136, 137, 139, 153, 160, 176, 230, 231).
- (2010). *Medien und Formen. Eine Morphologie der Medien*. Konstanz (siehe S. 39, 136–138, 140–142, 144–147, 150–171, 173, 176, 177, 182, 189).
- Lethen, Helmut (1996). »Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze«. In: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Hrsg. von Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg, S. 205–231 (siehe S. 252, 253, 259).
- (2001). »Authentizität als Wunsch nach Erfahrung ohne Form«. In: *Erfahrung und Form. Zur kulturwissenschaftlichen Perspektivierung eines transdisziplinären Problemkomplexes*. Hrsg. von Alfred Oplitz. Trier, S. 191–201 (siehe S. 252).
- (2011). »Die Abwesenheit der Welt im Abklatsch der Wirklichkeit«. In: *Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zur Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. Hrsg. von Susanne Knaller und Harro Müller. München und Paderborn, S. 183–190 (siehe S. 253).
- Lewin, Kurt (1963). *Feldtheorie in den Sozialwissenschaften. Ausgewählte theoretische Schriften*. Hrsg. von Dorwin Cartwright. Bern und Stuttgart (siehe S. 164).
- (1969). *Grundzüge der topologischen Psychologie*. Hrsg. von Raymund Falk und Friedrich Winnefeld. Bern, Stuttgart (siehe S. 164).
- (1982 [1943]). »Definition des ›Feldes zu einer bestimmten Zeit«. In: *Kurt-Lewin-Werkausgabe. Band 4. Feldtheorie*. Hrsg. von Carl-Friedrich Graumann. Bern, S. 133–154 (siehe S. 164, 169).
- (1982 [1942]). »Feldtheorie des Lernens«. In: *Kurt-Lewin-Werkausgabe. Band 4. Feldtheorie*. Hrsg. von Carl-Friedrich Graumann. Bern, S. 157–185 (siehe S. 164, 165, 169).

- (1982 [1939]). »Feldtheorie und Experiment in der Sozialpsychologie«. In: *Kurt-Lewin-Werkausgabe. Band 4. Feldtheorie*. Hrsg. von Carl-Friedrich Graumann. Bern, S. 187–213 (siehe S. 163).
- (1982 [1940]). »Formalisierung und Fortschritt in der Psychologie«. In: *Kurt-Lewin-Werkausgabe. Band 4. Feldtheorie*. Hrsg. von Carl-Friedrich Graumann. Bern, S. 41–72 (siehe S. 165, 169, 190).
- Link, Jürgen (1996). *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen (siehe S. 23).
- Lobo, Sascha (12. Jan. 2014). »Abschied von der Utopie. Die digitale Kränkung des Menschen«. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/abschied-von-der-utopie-die-digitale-kraenkung-des-menschen-12747258.html> (besucht am 23.03.2017) (siehe S. 130).
- Losh, Elizabeth (2008). »Government YouTube. Bureaucracy, Surveillance, and Legalism in State-Sanctioned Online Video Channels«. In: *Video Vortex Reader. Responses to YouTube*. Hrsg. von Geert Lovink und Sabine Niederer. Amsterdam, S. 111–131 (siehe S. 17, 19, 23).
- (2011). »Shooting for the Public: YouTube, Flickr, and the Mavi Marmara Shootings«. In: *Video Vortex Reader II. Moving Images Beyond YouTube*. Hrsg. von Geert Lovink und Rachel Somers Miles. Amsterdam, S. 283–292 (siehe S. 17, 30).
- Lovink, Geert (2008). »The Art of Watching Databases. Introduction to the Video Vortex Reader«. In: *Video Vortex Reader. Responses to YouTube*. Hrsg. von Geert Lovink und Sabine Niederer. Amsterdam, S. 9–12 (siehe S. 18, 22, 52, 59, 77).
- (2011). »Medienwissenschaften. Diagnose einer gescheiterten Fusion«. In: *Menschen & Andere. zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft*. 4, 1/2011. Berlin, S. 159–176 (siehe S. 115).
- Lovink, Geert und Pit Schulz (1997). »Aufruf zur Netzkritik. Ein Zwischenbericht«. In: *Netzkritik. Materialien zur Internet-Debatte*. Hrsg. von nettime. Berlin, S. 5–14 (siehe S. 118).
- Luhmann, Niklas (1987). *Soziale Systeme*. Frankfurt a.M. (siehe S. 146–150).
- (1992). *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. (siehe S. 114).
- (1993). »Die Paradoxie der Form«. In: *Kalkül der Form*. Hrsg. von Dirk Baecker. Frankfurt a.M., S. 197–212 (siehe S. 146, 150).
- (1997). *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. (siehe S. 146, 147, 150, 193).
- (1998). *Die Gesellschaft der Gesellschaft 1*. Frankfurt a.M. (siehe S. 147, 148).
- (2009 [1996]). *Die Realität der Massenmedien*. 4. Aufl. Wiesbaden (siehe S. 146, 148–150, 155).
- Lyons, David (1992). »Grenzen der Nützlichkeit: Fairneß-Argumente«. In: *Einführung in die utilitaristische Ethik. Klassische und zeitgenössi-*

- sche Texte*. Hrsg. von Otfried Höffe. 2., überarb. und aktualisierte Aufl. Tübingen, S. 223–243 (siehe S. 271).
- Lyotard, Jean-François (1984). »Das Erhabene und die Avantgarde«. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 38 (424), S. 151–164 (siehe S. 205).
- (1988). *Der Enthusiasmus. Kants Kritik der Geschichte*. Wien (siehe S. 144).
- (1994). *Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen. Kritik der Urteilskraft*. §§23–29. München (siehe S. 144, 205, 206).
- Lyotard, Jean-François und Christine Pries (1989). »Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries«. In: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Hrsg. von Christine Pries. Weinheim, S. 319–347 (siehe S. 205).
- Mann, Steve, Jason Nolan und Barry Wellman (2003). »Sousveillance. Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments«. In: *Surveillance & Society* 1 (3), S. 331–355 (siehe S. 109).
- Marchart, Oliver (2006). »Marx und Medien – Eine Einführung«. In: *Media Marx. Ein Handbuch*. Hrsg. von Jens Schröter, Gregor Schwing und Urs Stäheli. Bielefeld, S. 45–58 (siehe S. 125).
- (2010). *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin (siehe S. 204).
- (2013). *Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*. Berlin (siehe S. 175).
- Marek, Roman (2013). *Understanding YouTube. Über die Faszination eines Mediums*. Bielefeld (siehe S. 19, 25, 26, 132, 269).
- Maresch, Rudolf (1997). »Öffentlichkeit im Netz. Ein Phantasma schreibt sich fort«. In: *Mythos Internet*. Hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt a.M., S. 193–212 (siehe S. 126).
- Hrsg. (1999). *Kommunikation, Medien, Macht*. Frankfurt a.M. (siehe S. 146).
- (2013). »Im Archiv der Öffentlichkeit. Rückblick auf eine fixe Idee, die das demokratische Bewusstsein vor fünfzig Jahren heimgesucht hat«. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK)* 4 (2), S. 53–61 (siehe S. 126).
- Marx, Karl (1983). »Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie«. In: *Werke. Band 42. Ökonomische Manuskripte 1857/1858*. Hrsg. von Institut für Marxismus-Leninismus am ZK der SED. Berlin, S. 49–768 (siehe S. 121).
- (1962 [1867]). »Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band«. Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals. In: *Werke. Band 23*. Hrsg. von Institut für Marxismus-Leninismus am ZK der SED. Berlin, S. 5–802 (siehe S. 21, 160).

- (2007 [1852]). »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte«. In: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Kommentar von Hauke Brunkhorst*. Frankfurt a.M., S. 7–132 (siehe S. 7).
- Marx, Karl und Friedrich Engels (1958). »Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten«. In: *Werke. Band 3. 1845-1846*. Hrsg. von Institut für Marxismus-Leninismus am ZK der SED. Berlin, S. 9–530 (siehe S. 270, 271).
- Mathiesen, Thomas (1997). »The Viewer Society: Michel Foucault's ›Panopticon‹ Revisited«. In: *Theoretical Criminology: An International Journal* 1 (2), S. 215–232 (siehe S. 124).
- Mayer, Katja (2009). »Zur Soziometrik der Suchmaschinen. Ein historischer Überblick der Methodik«. In: *Deep Search. Politik des Suchens jenseits von Google*. Hrsg. von Konrad Becker und Felix Stalder. Innsbruck, Wien und Bozen, S. 64–83 (siehe S. 269).
- McLuhan, Marshall (1970). *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Frankfurt a.M. und Hamburg (siehe S. 70, 97).
- Mersch, Dieter (2005). »Zur Struktur des ästhetischen Ereignisses«. In: *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*. Hrsg. von Anna Blume. Freiburg und München, S. 44–64 (siehe S. 205).
- (2008). »Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie«. In: *Was ist ein Medium?* Hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt a.M., S. 304–321 (siehe S. 151).
- Mertens, Mathias (2006). »›Der Rummel wuchs und kumulierte‹ – Über den Prozess des Medienereignisses«. In: *Wettbewerbsspiele. Die Inszenierung von Sport und Politik in den Medien*. Hrsg. von Jürgen Schwier und Claus Leggewie. Frankfurt a.M., S. 20–41 (siehe S. 219).
- Merton, Robert K. (1995). *Soziologische Theorie und soziale Struktur*. Hrsg. von Vorlker Meja und Nico Stehr. Berlin und New York NY (siehe S. 142).
- Meyrowitz, Joshua (1990a). *Die Fernsehgesellschaft 1. Überall und nirgends dabei*. Weinheim (siehe S. 48).
- (1990b). *Die Fernsehgesellschaft 2. Wie Medien unsere Welt verändern* (siehe S. 48).
- Michaelsen, Marcus (2013). *Wir sind die Medien. Internet und politischer Wandel im Iran*. Bielefeld (siehe S. 3–6).
- Miguel-Wessendorf, Karin de (2009). »Videoaktivismus oder Dokumentarfilm als Aktionsform«. In: *Mit Bildern bewegen – der politische Film heute*. Hrsg. von Julius-Leber-Forum der Friedrich-Ebert-Stiftung. Hamburg, S. 56–65 (siehe S. 258).
- Mill, John Stuart (1863). *Utilitarianism*. London (siehe S. 267, 268).
- (1992 [1863]). »Utilitarismus«. In: *Einführung in die utilitaristische Ethik. Klassische und zeitgenössische Texte*. Hrsg. von Otfried Höffe.

- 2., überarb. und aktualisierte Aufl. Tübingen, S. 84–97 (siehe S. 267, 268).
- Mitchell, William J. Thomas (1997). »Der Pictorial Turn«. In: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Hrsg. von Christian Kravagna. Berlin, S. 15–40 (siehe S. 179).
- (2001). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge MA und London (siehe S. 245).
- Moebius, Stephan (2006). »Pierre Bourdieu. Zur Kritik der symbolischen Gewalt«. In: *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Hrsg. von Stephan Moebius und Dirk Quadflieg. Wiesbaden, S. 51–66 (siehe S. 196).
- Moebius, Stephan und Lothar Peter (2014). »Die französische Epistemologie«. In: *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Gerhard Fröhlich und Boike Rehbein. Sonderausgabe. Stuttgart und Weimar, S. 10–15 (siehe S. 178).
- Morozov, Evgeny (2009). *Moldova's Twitter Revolution*. URL: [http://neteffect.foreignpolicy.com/posts/2009/04/07/moldovas\\_twitter\\_revolution](http://neteffect.foreignpolicy.com/posts/2009/04/07/moldovas_twitter_revolution) (besucht am 14.02.2011) (siehe S. 125).
- (2011). *The Net Delusion. How Not to Liberate the World*. London (siehe S. 124, 125).
- Mroué, Rabih (2012). »The Pixelated Revolution«. In: *TDR – The Drama Review* 56 (3), S. 25–35 (siehe S. 28, 29, 260).
- Müller, Eggo (2009). »Where Quality Matters: Discourses on the Art of Making a YouTube Video«. In: *The YouTube Reader*. Hrsg. von Pelle Snickars und Patrick Vonderau. Stockholm, S. 126–139 (siehe S. 19).
- Münker, Stefan (2009). *Emergenz digitaler Öffentlichkeiten. Die Sozialen Medien im Web 2.0*. Frankfurt a.M. (siehe S. 126, 131, 132, 136, 239).
- Münker, Stefan und Alexander Roesler (2008). »Vorwort«. In: *Was ist ein Medium?* Hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt a.M., S. 7–12 (siehe S. 139).
- Naïm, Moisés (2007). »Missing Links: The YouTube Effect«. In: *Foreign Policy* (158), S. 103–104 (siehe S. 264, 265).
- Nairz-Wirth, Erna (2014). »Ernst Cassirer«. In: *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Gerhard Fröhlich und Boike Rehbein. Sonderausgabe. Stuttgart und Weimar, S. 29–32 (siehe S. 183).
- Näser, Torsten (2008). »Authentizität 2.0: kulturanthropologische Überlegungen zur Suche nach ›Echtheit‹ im Videoportal YouTube«. In: *kommunikation@gesellschaft* 9, S. 1–17 (siehe S. 256).
- Negt, Oskar und Alexander Kluge (1972). *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M. (siehe S. 49).
- Nietzsche, Friedrich (1968). »Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft«. In: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*

- be. Sechste Abteilung, Zweiter Band. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, S. 1–255 (siehe S. 268).
- Nohr, Rolf F. (2006). »Video«. In: *Media Marx. Ein Handbuch*. Hrsg. von Jens Schröter, Gregor Schwering und Urs Stäheli. Bielefeld, S. 279–295 (siehe S. 65, 69, 79, 85, 87, 94).
- Nordmann, Charlotte (2014). »Bourdieu und Rancière in Beziehung setzen, um die Emanzipation zu denken«. In: *Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Emanzipatorische Praxis denken*. Hrsg. von Jens Kastner und Ruth Sonderegger. Wien und Berlin, S. 31–50 (siehe S. 214).
- Nunes, Rodrigo (2014). *Organisation of the Organisationless. Collective Action After Networks*. London und Lüneburg (siehe S. 11, 56).
- O'Reilly, Tim (2005). *What Is Web 2.0? Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*. URL: <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html> (besucht am 31.07.2013) (siehe S. 121, 132).
- Odin, Roger (1998). »Dokumentarischer Film – Dokumentarisierende Lektüre«. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hrsg. von Eva Hohenberger. Berlin, S. 286–303 (siehe S. 254).
- Otto, Isabell und Mathias Denecke (2013). »WhatsApp und das prozedurale Interface. Zur Neugestaltung von Smartphone-Kollektiven«. In: 44 (111), S. 14–29 (siehe S. 56).
- Panofsky, Erwin (1980). *Studien zur Ikonologie der Renaissance*. Köln (siehe S. 179).
- (1985 [1924/25]). »Die Perspektive als ›symbolische Form‹«. In: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin, S. 99–167 (siehe S. 161, 162).
  - (1989 [1951]). *Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst Philosophie und Theologie im Mittelalter*. Hrsg. von Thomas Frangenberg. Köln (siehe S. 183).
- Pasquinelli, Matteo (2009). »Googles PageRank. Diagramm des kognitiven Kapitalismus und Rentier des gemeinsamen Wissens«. In: *Deep Search. Politik des Suchens jenseits von Google*. Hrsg. von Konrad Becker und Felix Stalder. Innsbruck, Wien und Bozen (siehe S. 122, 269).
- (2013). »Italian Operaismo and the Information Machine«. In: *Theory, Culture & Society* 32 (3), S. 49–68 (siehe S. 122).
- Peters, John Durham (2009). »An Afterword: Torchlight Red on Sweaty Faces«. In: *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*. Hrsg. von Paul Frosh und Amit Pinchevski. Basingstoke, S. 42–48 (siehe S. 243, 244, 247, 262, 264).
- (2009 [2001]). »Witnessing«. In: *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*. Hrsg. von Paul Frosh und Amit Pinchevski. Basingstoke, S. 23–41 (siehe S. 34, 220, 241–244, 246, 261).
- Peters, John Durham und Erhard Schüttpelz (2012). »Sozialtheorie und Medienforschung. Einleitung in den Schwerpunkt«. In: *Sozi-*

- altheorie und Medienwissenschaft. zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft. 6, 1/2012. Zürich, S. 10–15 (siehe S. 12, 172).*
- Peters, Kathrin und Andrea Seier (2009). »Home Dance. Mediacy and Aesthetics of the Self on YouTube«. In: *The YouTube Reader*. Hrsg. von Pelle Snickars und Patrick Vonderau. Stockholm, S. 187–203 (siehe S. 19, 23, 53).
- Pfeifle, Mark (2009). *A Nobel Peace Prize for Twitter? The Christian Science Monitor*. URL: <https://www.csmonitor.com/Commentary/Opinion/2009/0706/p09s02-coop.html> (besucht am 30.03.2018) (siehe S. 5).
- Pias, Claus (2011a). »Was waren Medien-Wissenschaften? Stichworte zu einer Standortbestimmung«. In: *Was waren Medien?* Hrsg. von Claus Pias. Zürich, S. 7–30 (siehe S. 41, 85, 139).
- Hrsg. (2011b). *Was waren Medien?* Zürich (siehe S. 139).
- Pollard, Sidney (1992). »Der klassische Utilitarismus. Einflüsse, Entwicklungen, Folgen«. In: *Der klassische Utilitarismus. Einflüsse – Entwicklungen – Folgen*. Hrsg. von Ulrich Gähde und Wolfgang H. Schrader. Berlin, S. 10–33 (siehe S. 267, 268).
- Pörksen, Bernhard (23. Okt. 2014). »Volle Ladung Hass«. In: *Die Zeit* 44. URL: <http://www.zeit.de/2014/44/medien-qualitaet-journalismus-vertrauen/komplettansicht> (besucht am 21.03.2017) (siehe S. 239).
- Postman, Neil (2003 [1985]). *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. Hrsg. von Reinhard Kaiser. Frankfurt a.M. (siehe S. 49).
- Prelinger, Rick (2009). »The Appearance of Archives«. In: *The YouTube Reader*. Hrsg. von Pelle Snickars und Patrick Vonderau. Stockholm, S. 268–274 (siehe S. 18).
- Raab, Jürgen (2001). »Medialisierung, Bildästhetik, Vergemeinschaftung. Ansätze einer visuellen Soziologie am Beispiel von Amateurclubvideos«. In: *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand*. Grundlagen und Perspektiven. Hrsg. von Thomas Knieper und Marion G. Müller. Köln, S. 37–63 (siehe S. 228–230).
- (2008). *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen*. Konstanz (siehe S. 189, 228, 229).
- Raijmakers, Bas (1992). »Introduction«. In: *The Next Five Minutes (N5M). Zapbook. Working Papers*. Hrsg. von Jeroen van Bergeijk, Geke van Dijk, Karel Koch und Bas Raijmakers. Amsterdam, S. 7–8 (siehe S. 112, 118).
- Rancière, Jacques (2002). *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M. (siehe S. 212, 213).
- (2008a). »Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik«. In: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hrsg. von Maria Muhle. 2. durchgesehene Auflage. Berlin, S. 21–73 (siehe S. 213).

- (2008b). »Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien«. In: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hrsg. von Maria Muhle. 2. durchgesehene Auflage. Berlin, S. 75–100 (siehe S. 211).
- (2008c). *Zehn Thesen zur Politik*. Zürich (siehe S. 26, 211–213).
- (2009). *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. 2., überarb. Aufl. Wien (siehe S. 212).
- (2010). *Der Philosoph und seine Armen*. Wien (siehe S. 211–213).
- Raunig, Gerald (2011). »Dividuen des Facebook. Das neue Begehren nach Selbstzerteilung«. In: *Generation Facebook. Über das Leben im Social Net*. Hrsg. von Oliver Leistert und Theo Röhle. Bielefeld, S. 145–160 (siehe S. 56).
- Rehbein, Boike und Gernot Saalman (2014). »Habitus (habitus)«. In: *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Gerhard Fröhlich und Boike Rehbein. Sonderausgabe. Stuttgart und Weimar, S. 110–118 (siehe S. 196).
- Reichert, Ramón (2008). *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*. Bielefeld (siehe S. 20, 23, 55, 125).
- (2013). *Die Macht der Vielen. Über den neuen Kult der digitalen Vernetzung*. Bielefeld (siehe S. 19, 130, 254–256, 273).
- Reynolds, Simon (2012). *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*. Mainz (siehe S. 155).
- Rheingold, Howard (2007). »Smart Mobs. Die Macht der mobilen Vielen«. In: *Reader neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*. Hrsg. von Karin Bruns und Ramón Reichert. Bielefeld, S. 359–370 (siehe S. 56).
- Richard, Birgit, Jan Grünwald, Marcus Recht und Nina Metz (2010). *Flickernde Jugend – rauschende Bilder. Netzkulturen im Web 2.0*. Frankfurt a.M. (siehe S. 19, 230).
- Rieder, Bernhard (2012). »Zentralität und Sichtbarkeit. Mathematik als Hierarchisierungsinstrument am Beispiel der frühen Bibliometrie«. In: *Vor Google. Eine Mediengeschichte der Suchmaschine im analogen Zeitalter*. Hrsg. von Thomas Brandstetter, Thomas Hübel und Anton Tantner. Bielefeld, S. 223–252 (siehe S. 269).
- Riesman, David, Reuel Denney und Nathan Glazer (1956). *Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters*. Mit einer Einführung in die deutsche Ausgabe von Helmut Schelksy. Darmstadt, Berlin und Neuwied a.R. (siehe S. 39).
- Ristovka, Sandra (2016). »Strategic Witnessing in an Age of Video Activism«. In: *Media, Culture & Society* 38 (7), S. 1034–1047 (siehe S. 33, 262, 263).
- Roesler, Alexander (1997). »Bequeme Einmischung. Internet und Öffentlichkeit«. In: *Mythos Internet*. Hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt a.M., S. 171–192 (siehe S. 126).
- Röhle, Theo (2010). *Der Google-Komplex. Über Macht im Zeitalter des Internets*. Bielefeld (siehe S. 269).

- Rohrhuber, Julian (2009). »Das Rechtzeitige. Doppelte Extension und formales Experiment«. In: *Zeitkritische Medien*. Hrsg. von Axel Volmar. Berlin, S. 195–212 (siehe S. 68).
- Rothmüller, Barbara (2014). »Bildungspolitische Theorieeffekte und ihre Komplizenschaft mit Ungleichheiten«. In: *Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Emanzipatorische Praxis denken*. Hrsg. von Jens Kastner und Ruth Sonderegger. Wien und Berlin, S. 147–181 (siehe S. 214).
- Rouvel, Kristof (1997). »Zur Unterscheidung der Begriffe Glaubwürdigkeit, Wahrhaftigkeit und Authentizität«. In: *Authentizität als Darstellung*. Hrsg. von Jan Berg, Hans-Otto Hügel und Hajo Kurzenberger. Hildesheim, S. 216–226 (siehe S. 251).
- Ryan, Paul (1970). »Feedback«. In: *Radical Software 1* (1, The Alternate Television Moment), S. 19–22 (siehe S. 104).
- (1971). »Cybernetic Guerrilla Warfare«. In: *Radical Software 1* (3), S. 1–2 (siehe S. 97, 100, 114).
- (1988). »A Genealogy of Video«. In: *Leonardo 21* (1), S. 39–44 (siehe S. 97, 99, 102, 103, 111).
- Schäfer, Hilmar (2011). »Bourdieu gegen den Strich lesen. Eine post-strukturalistische Perspektive«. In: *Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens*. Hrsg. von Daniel Šuber, Hilmar Schäfer und Sophia Prinz. Konstanz, S. 63–85 (siehe S. 196).
- Schäfer, Mirko Tobias (2011). *Bastard Culture! How User Participation Transforms Cultural Production*. Amsterdam (siehe S. 129, 132).
- Schinkel, Willem (2007). »Sociological Discourse of the Relational: The Cases of Bourdieu & Latour«. In: *The Sociological Review 55* (4), S. 707–729 (siehe S. 176, 233).
- Schmidt, Sibylle (2011). »Wissensquelle oder ethisch-politische Figur? Zur Synthese zweier Forschungsdiskurse über Zeugenschaft«. In: *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Hrsg. von Sibylle Schmidt, Sybille Krämer und Ramon Voges. Bielefeld, S. 47–66 (siehe S. 247).
- Schmidt, Sibylle und Ramon Voges (2011). »Einleitung«. In: *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Hrsg. von Sibylle Schmidt, Sybille Krämer und Ramon Voges. Bielefeld, S. 7–20 (siehe S. 246).
- Scholz, Oliver Robert (2011). »Das Zeugnis anderer. Sozialer Akt und Erkenntnisquelle«. In: *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Hrsg. von Sibylle Schmidt, Sybille Krämer und Ramon Voges. Bielefeld, S. 24–45 (siehe S. 246).
- Schraven, David (2010). »Das zweite Leben der Neda Soltani«. In: *SZ Magazin* (5) (siehe S. 4).
- Schröter, Jens (2004). »Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?«. In: *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie*

- und Geschichte einer Unterscheidung*. Hrsg. von Alexander Böhnke und Jens Schröter. Bielefeld, S. 7–30 (siehe S. 45, 63).
- (2006). »Das Internet und der ›reibunglose Kapitalismus‹«. In: *Media Marx. Ein Handbuch*. Hrsg. von Jens Schröter, Gregor Schwering und Urs Stäheli. Bielefeld, S. 339–354 (siehe S. 117).
  - (2009a). »Maßverhältnisse der Medienästhetik«. In: *Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisse des Medialen*. Hrsg. von Ingo Köster und Kai Schubert. Bielefeld, S. 63–84 (siehe S. 81, 139).
  - (2009b). »On the Logic of the Digital Archive«. In: *The YouTube Reader*. Hrsg. von Pelle Snickars und Patrick Vonderau. Stockholm, S. 330–346 (siehe S. 18).
  - (2010). »Das Zeitalter der technischen Nicht-Reproduzierbarkeit«. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 10 (1, Kulturen des Kopierschutzes I), S. 9–36 (siehe S. 88).
  - (2011). »Maßstäbe und Medien. Ein kurzer Diskussionsbeitrag«. In: *Sprache und Literatur* 42 (107), S. 112–119 (siehe S. 139).
  - (2013). »Medienästhetik, Simulation und ›Neue Medien‹«. In: *Medienästhetik. zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft*. 8, 1/2013. Zürich, S. 88–100 (siehe S. 74, 152).
- Schröter, Jens und Till A. Heilmann (2016). »Zum Bonner Programm einer neo-kritischen Medienwissenschaft: Statt einer Einleitung«. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 16 (2, Medienwissenschaft und Kapitalismuskritik), S. 7–37 (siehe S. 43, 212).
- Schug, Caroline (2012). *Broadcast Yourself. Eine qualitative Untersuchung zur Darstellung der Polizei bei Großereignissen auf der Internetplattform YouTube und ihrer Wirkung auf die Nutzer*. Frankfurt a.M. (siehe S. 11).
- Schulz, Pit und Geert Lovink (1996). *Der Anti-Barlow*. Telepolis. URL: <http://www.heise.de/tp/artikel/1/1030/1.html> (besucht am 07.01.2016) (siehe S. 117).
- Schüttpelz, Erhard (2006). »Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken«. In: *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa)*. Hrsg. von Lorenz Engell, Joseph Vogl und Bernhard Siegert. Weimar, S. 87–110 (siehe S. 139).
- (2013). »Elemente einer Akteur-Medien-Theorie«. In: *Akteur-Medien-Theorie*. Hrsg. von Tristan Thielmann und Erhard Schüttpelz. Bielefeld, S. 9–67 (siehe S. 226).
- Seel, Martin (2003). »Ereignis. Eine kleine Phänomenologie«. In: *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung*. Hrsg. von Nikolaus Müller-Schöll. Bielefeld, S. 37–47 (siehe S. 204, 206, 210, 217).
- Seier, Andrea (2009). »Kollektive, Agenturen, Unmengen: Medienwissenschaftliche Anschlüsse an die Actor-Network-Theory«. In: *Motive. zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft*. 1, 1/2009. Berlin, S. 132–135 (siehe S. 172, 226).

- Serres, Michel (2013). *Erfindet euch neu! Eine Liebeserklärung an die vernetzte Generation*. Berlin (siehe S. 44).
- Shamberg, Michael (1971). *Guerrilla Television* (siehe S. 100, 106).
- Shifman, Limor (2012). »An Anatomy of a YouTube Meme«. In: *New Media and Society* 14 (2), S. 187–203 (siehe S. 20).
- (2014). *Memes in Digital Culture*. Cambridge MA und London (siehe S. 132).
- Sidgwick, Henry (1992 [1874]). »Die Methoden der Ethik«. In: *Einführung in die utilitaristische Ethik. Klassische und zeitgenössische Texte*. Hrsg. von Otfried Höffe. 2., überarb. und aktualisierte Aufl. Tübingen, S. 98–119 (siehe S. 267).
- Siegert, Bernhard (2011). »Kulturtechnik«. In: *Einführung in die Kulturwissenschaft*. Hrsg. von Harun Maye und Leander Scholz. München, S. 95–118 (siehe S. 139).
- Simmel, Georg (1968). *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin (siehe S. 176).
- Simons, Sascha (2007). »Schock und medialer Wandel. Die Ästhetik des Erhabenen und der 11. September«. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 7 (1, Mediendynamik), S. 189–201 (siehe S. 225).
- (2012). »»Ich bin Neda.« Zur Authentizität ästhetischer Brüche und ihrer sozialen Resonanz im Web 2.0«. In: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Hrsg. von Antonius Weixler. Berlin und Boston MA, S. 291–319 (siehe S. 4, 265).
- (2014). »Ornament der Mass Customization. Zum Kollektivbewusstsein verstreuter Examinatoren«. In: *Soziale Medien – Neue Massen*. Hrsg. von Inge Baxmann, Timon Beyes und Claus Pias. Zürich und Berlin, S. 241–264 (siehe S. 34, 57, 58).
- (2016). »Mobilizing Memes. The Contagious Socio-Aesthetics of Participation«. In: *ReClaiming Participation. Technology – Mediation – Collectivity*. Hrsg. von Mathias Denecke, Anne Ganzert, Isabell Otto und Robert Stock. Bielefeld, S. 231–245 (siehe S. 132).
- Smith, Marian und Eric Baculinao (2012). *After 5 Million Views in 2 Days, China Orders Ai Weiwei to Turn off Webcams*. NBC World News. URL: [http://worldnews.msnbc.msn.com/\\_news/2012/04/05/11035452-after-5-million-views-in-2-days-china-orders-ai-weiwei-to-turn-off-webcams](http://worldnews.msnbc.msn.com/_news/2012/04/05/11035452-after-5-million-views-in-2-days-china-orders-ai-weiwei-to-turn-off-webcams) (besucht am 06.04.2012) (siehe S. 110).
- Snickars, Pelle und Patrick Vonderau (2009). »Introduction«. In: *The YouTube Reader*. Hrsg. von Pelle Snickars und Patrick Vonderau. Stockholm, S. 9–21 (siehe S. 17, 77).
- Sonderegger, Ruth (2010). »Wie emanzipatorisch ist Habitus-Forschung? Zu Rancières Kritik an Bourdieus Theorie des Habitus«. In: *LiThes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 3 (3, Habitus I), S. 18–39 (siehe S. 212–214).

- Sorensen, Janet (1992). »News With a View«. In: *The Next Five Minutes (N5M)*. Zapbook. Working Papers. Hrsg. von Jeroen van Bergeijk, Geke van Dijk, Karel Koch und Bas Raijmakers. Amsterdam, S. 31–33 (siehe S. 109).
- Spielmann, Yvonne (2005). *Video. Das reflexive Medium*. Frankfurt a.M. (siehe S. 69–79, 81, 101, 103, 105).
- Spigel, Lynn (1992). *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago IL (siehe S. 48).
- (2001 [1990]). »Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums«. In: *Grundlagentexte zur Fernschwenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse*. Hrsg. von Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff und Matthias Thiele. Konstanz, S. 214–252 (siehe S. 48, 51).
- Spöhrer, Markus (2017). »Applications of Actor-Network Theory in Media Studies: A Research Overview«. In: *Applying the Actor. Network Theory in Media Studies*. Hrsg. von Markus Spöhrer und Beate Ochsner. Hershey PA, S. 1–19 (siehe S. 172).
- Sprenger, Florian (2012). *Medien des Immediaten. Elektrizität, Telegraphie, McLuhan*. Berlin (siehe S. 68, 70, 92).
- (2015). *Politik der Mikroentscheidungen. Edward Snowden, Netzneutralität und die Architekturen des Internets*. Lüneburg (siehe S. 129).
- Stalder, Felix (2008). »30 Years of Tactical Media«. In: *Public Netbase: Non Stop Future. New Practices in Art and Media*. Hrsg. von Branka Ćurčić und Zoran Pantelic. Frankfurt a.M., S. 190–194 (siehe S. 114, 116–118).
- (2013). *Digital Solidarity*. London und Lüneburg (siehe S. 11, 56, 130).
- (2014). »In der zweiten digitalen Phase. Daten versus Kommunikation«. In: *Le Monde Diplomatique* (10336), S. 3 (siehe S. 130).
- Star, Susan Leigh und James R. Griesemer (1989). »Institutional Ecology, »Translations« and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkely's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39«. In: *Social Studies of Science* 19: 387, S. 387–420 (siehe S. 173, 174).
- Stauff, Markus (2005). *Das neue Fernsehen. Machtanalyse, Gouvernentalität und digitale Medien*. Münster und Bochum (siehe S. 48, 55).
- (2014). »Fernsehen/Video/DVD«. In: *Handbuch Medienwissenschaft*. Hrsg. von Jens Schröter. Stuttgart und Weimar, S. 307–315 (siehe S. 18, 48, 58, 65, 67, 86).
- Steyerl, Hito (2009). »In Defense of the Poor Image«. In: *e-flux* 10 (11) (siehe S. 24, 25, 53).
- Stiegler, Bernard (2006). »Das diskrete Bild«. In: *Echographien. Fernsehgespräche*. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien, S. 161–180 (siehe S. 245).
- Strangelove, Michael (2010). *Watching YouTube. Extraordinary Videos by Ordinary People*. Toronto (siehe S. 20, 23, 255).

- Stuhlmann, Andreas (2011). »Kleine Geschichte des Mashup«. In: *Videoportale: Broadcast Yourself? Versprechen und Enttäuschung*. Hrsg. von Julia Schumacher und Andreas Stuhlmann, S. 103–117 (siehe S. 19).
- Tarde, Gabriel (2015 [1901]). »Publikum und Masse«. In: *Masse und Meinung*. Konstanz, S. 9–57 (siehe S. 34, 57).
- Taylor, Charles (1995). *Das Unbehagen an der Moderne*. Frankfurt a.M. (siehe S. 251, 253, 261).
- Thacker, Eugene (2009). »Netzwerke – Schwärme – Multitudes«. In: *Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information*. Hrsg. von Eva Horn und Lucas Marco Gisi. Bielefeld, S. 27–68 (siehe S. 111, 131).
- Thiele, Matthias (2010). »Cellulars on Celluloid – Bewegung, Aufzeichnung, Widerstände und weitere Potentiale des Mobiltelefons. Prolegomena zu einer Theorie und Genealogie portabler Medien«. In: *Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*. Hrsg. von Martin Stingelin und Matthias Thiele. München, S. 285–310 (siehe S. 26, 28).
- (2014). »Portabilität als Programm. Zur Implementierung der videojournalistischen Aufzeichnungspraxis in die Programmproduktion des Fernsehens«. In: *Programm(e)*. Hrsg. von Dieter Mersch und Joachim Paech. Zürich und Berlin, S. 207–242 (siehe S. 261, 265).
- Thielmann, Tristan (2006). »Statt einer Einleitung: Eine Mediengeschichte des Displays«. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 6 (2), S. 13–30 (siehe S. 28).
- (2009). »Wir schreiben Texte, wir schauen nicht durch eine Fensterscheibe«. Wie maßvoll und maßlos die Akteur-Netzwerk-Theorie Medien flach und tief hält«. In: *Sprache und Literatur* 40 (104), S. 91–108 (siehe S. 139, 174).
- Tholen, Georg Christoph (1994). »Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele zwischen Mensch und Computer«. In: *Computer als Medium*. Hrsg. von Norbert Bolz, Friedrich Kittler und Georg Christoph Tholen. München, S. 111–135 (siehe S. 45).
- (1997). »Digitale Differenz«. In: *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Hrsg. von Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen, Martin Warnke und (Keine Angabe). Basel und Frankfurt a.M., S. 99–116 (siehe S. 45).
- (1999). »Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität«. In: *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. Hrsg. von Sigrid Schade und Georg Christoph Tholen. München, S. 15–34 (siehe S. 45, 152).
- Traue, Boris (2013). »Bauformen audiovisueller Selbst-Diskurse. Zur Kuratierung und Zirkulation von Amateurbildern in Film, Fernsehen und Online-Video«. In: *Visuelles Wissen und Bilder des Sozialen. Aktuelle Entwicklungen in der Soziologie des Visuellen*. Hrsg. von Petra

- Lucht, Lisa-Marian Schmidt und René Tuma. Wiesbaden, S. 281–301 (siehe S. 20, 26).
- Trawny, Peter (2011). *Medium und Revolution*. Berlin (siehe S. 127, 204, 206, 216–218, 222).
- Treske, Andreas (2013). *The Inner Life of Video Spheres. Theory for the YouTube Generation*. Amsterdam (siehe S. 24).
- Trilling, Lionel (1983). *Das Ende der Aufrichtigkeit*. Frankfurt a.M., Berlin und Wien (siehe S. 251, 252).
- Turkle, Sherry (1999). *Leben im Netz. Identität im Zeitalter des Internet*. Reinbek b. Hamburg (siehe S. 46).
- (2011). *Alone Together. Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York NY (siehe S. 46).
- Turner, Fred (2006). *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*. Chicago IL (siehe S. 97).
- Uricchio, William (2009). »The Future of a Medium Once Known as Television«. In: *The YouTube Reader*. Hrsg. von Pelle Snickars und Patrick Vonderau. Stockholm, S. 24–39 (siehe S. 18, 47, 58).
- Venus, Jochen (2012). »The Clash of Mediatizations. ›Let’s-Play‹-Videos und der Mythos des Computerspiels«. In: *Pop. Kultur und Kritik* 1 (1), S. 43–47 (siehe S. 20).
- Viens, Stephanie L. (2014). »The Hyperreality of Daniel Boorstin«. In: *Journal of Media Literacy Education* 6 (2), S. 93–95 (siehe S. 219).
- Virno, Paolo (2008). »Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen«. In: *Grammatik der Multitude. Mit einem Anhang: Die Engel und der General Intellect*. Wien, S. 23–165 (siehe S. 120, 121).
- Vogl, Joseph (2007). »Was ist ein Ereignis?«. In: *Deleuze und die Künste*. Hrsg. von Peter Gente und Peter Weibel. Frankfurt a.M., S. 67–83 (siehe S. 205, 206).
- Voigts, Eckart (2015). »Mashup und intertextuelle Hermeneutik des Alltagslebens: Zu Präsenz und Performanz des digitalen Remix«. In: *MEDIENwissenschaft. Rezensionen. Reviews*. (2), S. 146–163 (siehe S. 19, 132).
- Volli, Ugo (2002). *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Tübingen und Basel (siehe S. 165).
- Wacquant, Loic J. D. (1996). »Auf dem Weg zu einer Sozialpraxeologie. Struktur und Logik der Soziologie Pierre Bourdieus«. In: *Reflexive Anthropologie*. Hrsg. von Pierre Bourdieu und Loic J. D. Wacquant. Frankfurt a.M., S. 17–93 (siehe S. 190).
- Waldenfels, Bernhard (2004). »Die Macht der Ereignisse«. In: *Ästhetik Erfahrung*. Hrsg. von Jörg Huber. Wien und New York NY, S. 155–170 (siehe S. 204, 206).
- Wark, MacKenzie (2002). »Strategies for Tactical Media«. In: *Realtime. Australia’s Critical Guide to International Contemporary Arts* (51), S. 10 (siehe S. 115, 119).

- Wasko, Janet und Mary Erickson (2009). »The Political Economy of YouTube«. In: *The YouTube Reader*. Hrsg. von Pelle Snickars und Patrick Vonderau. Stockholm, S. 372–386 (siehe S. 256).
- Weibel, Peter (2009). »Einige medienpolitische Betrachtungen und Anmerkungen zum Thema Neue Medien«. In: *Ich, wir und die anderen. Neue Medien zwischen demokratischen und ökonomischen Potentialen II*. Hrsg. von Vanessa Diemand, Uwe Hochmuth, Christina Lindner und Peter Weibel, S. 1–20 (siehe S. 239).
- Wellgraf, Stefan (2013). *Gangnam Style*. Pop-Zeitschrift. URL: <http://www.pop-zeitschrift.de/2013/07/01/gangnam-stylevon-stefan-wellgraf1-7-2013/> (besucht am 10.04.2014) (siehe S. 20).
- Werber, Niels (2015). »Gaias Geopolitik«. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 69 (792), S. 59–70 (siehe S. 175).
- (2016). »Der letzte Katechon oder: Das Übel der Differenzierung. Latour, Luhmann, Schmitt«. In: *Soziale Welt* 67, S. 267–279 (siehe S. 175).
- Wesch, Michael (2009). »YouTube and You. Experiences of Self-Awareness in the Context Collapse of the Recording Webcam«. In: *Exploration in Media Ecology EME* 8 (2), S. 19–34 (siehe S. 20).
- White, Hayden (1991). *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt a.M. (siehe S. 207).
- Wiesing, Lambert (2006). »Was sind Medien?« In: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt a.M., S. 149–162 (siehe S. 57, 125, 138).
- Williams, Bernard Arthur Owen (1979). »Kritik des Utilitarismus«. In: *Kritik des Utilitarismus*. Hrsg. von Wolfgang R. Köhler. Frankfurt a.M., S. 39–116 (siehe S. 270).
- Williams, Raymond (1990). *Television. Technology and Cultural Form*. 2. Aufl. London (siehe S. 50, 53, 54, 59).
- Winkler, Hartmut (1991). *Switching, Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm*. Darmstadt (siehe S. 49, 53–55).
- (2003a). »Flogging a Dead Horse? Zum Begriff der Ideologie in der Apparatusdebatte, bei Bolz und bei Kittler«. In: *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Hrsg. von Robert F. Riesinger. Münster, S. 217–235 (siehe S. 43).
- (2003b). »Zugriff auf bewegte Bilder. Video on Demand«. In: *Medien und Ästhetik. Festschrift für Burkhardt Lindner*. Hrsg. von Harald Hillgärtner und Thomas Küpper. Bielefeld, S. 318–331 (siehe S. 52, 53).
- (2004). *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt a.M. (siehe S. 57, 88, 104, 135).
- (2006). »Nicht handeln. Versuch einer Wiederaufwertung des couch potato angesichts der Provokation des interaktiv Digitalen«. In: *Die Philosophie des Fernsehens*. Hrsg. von Oliver Fahle und Lorenz Engell. München, S. 93–101 (siehe S. 55).

- (2008a). *Basiswissen Medien*. Frankfurt a.M. (siehe S. 147, 153).
- (2008b). »Zeichenmaschinen. Oder warum die semiotische Dimension für eine Definition der Medien unerlässlich ist«. In: *Was ist ein Medium?* Hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt a.M., S. 211–221 (siehe S. 135, 147, 153).
- Winston, Brian (2001). »Ein Sturm vom Paradies. Technologische Innovation, Verbreitung und Unterdrückung«. Die Informationsrevolution als Hyperbel. In: *Archiv für Mediengeschichte* 1 (1, Mediale Historiographien), S. 9–22 (siehe S. 154).
- Wirth, Uwe (2008). »Die Frage nach dem Medium als Frage nach der Vermittlung«. In: *Was ist ein Medium?* Hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt a.M., S. 222–234 (siehe S. 144, 243).
- Wortmann, Volker (2003). *Authentisches Bild und authentisierende Form*. Köln (siehe S. 252, 254).
- Wright, Steve (2002). *Storming Heaven. Class Composition and Struggle in Italian Autonomist Marxism*. London und Sterling VA (siehe S. 120).
- Wuggenig, Ulf (2009). »Vorwort«. In: *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*. Wien, S. 9–18 (siehe S. 184).
- (2010). »Paradoxe Kritik«. In: *Kunst der Kritik*. Hrsg. von Birgit Mennel, Stefan Nowotny und Gerald Raunig. Wien, S. 105–124 (siehe S. 212).
- Zettl, Herbert (1978). »The Rare Case of Television Aesthetics«. In: *Journal of the University Film Association* 30 (2, Perspectives on Television Studies, Spring 1978), S. 3–8 (siehe S. 66).
- Zielinski, Siegfried (1989). *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg (siehe S. 40, 41, 59–62, 68, 84–86, 88, 89).
- (2003). »Einige historische Modi des audiovisuellen Apparats«. In: *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Hrsg. von Robert F. Riesinger. Münster, S. 159–174 (siehe S. 40, 49).
- Žižek, Slavoj (2014). *Was ist ein Ereignis?* Frankfurt a.M. (siehe S. 206).