«Wenn man die alten Klassiker liest, einige hundert Bücher durchsieht, und daraus Auszüge auf Zettel macht, dann ein Buch darüber schreibt, wie die Römer sich die Schuhe anzogen, und wie sie liegend aßen – so nennt man das Gelehrsamkeit. Dann ist man ein Gelehrter. Man wird Mitglied der Akademie, man gilt für bedeutend, man hat alles. Wählt man aber eins der näherliegenden Jahrhunderte, durchwühlt einen Berg von Dokumenten, Tausende von Schriften, einige tausend Zeitschriften, und macht daraus nicht nur eine Monographie, sondern ein… Sittenbild der Gesellschaft, so ist man nur ein liebenswürdiger Nachspürer, ein netter Wißbegieriger, ein angenehmer Plauderer. Es wird noch einige Zeit vergehen, ehe das Publikum Hochachtung vor der Geschichte bekommt, die wirklich interessiert» (Goncourt, nach Curt Morecks «Sittengeschichte des Kinos», 1924).

Am Ende der Geschichte von Kino und Fernsehen

Prolegomena zu einer Geschichte der Audiovision

Die Innovation der Kinematographie im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts war Ausdruck und medialer Fluchtpunkt von technischen, kulturellen und sozialen Prozessen, die schlagwortartig als Industrialisierung bezeichnet werden. In der die visuelle Wahrnehmung des Menschen überlistenden rhythmischen Projektion von – auf perforierten Zelluloidstreifen aneinandergereihten – Photos, in der Anonymität öffentlich zugänglicher Räume, die zugleich mit einem Ambiente höchster Intimität ausgestattet waren, fand das der Industrialisierung unterworfene Subjekt offenbar seine ihm gemäße kommunikative Befriedigung. Optisch und akustisch inszenierte reproduktionsfähige Traumwelten lieferten den durch das Jahrhundert der Dampfmaschine, der Mechanisierung, der Eisenbahn und schließlich der Elektrizität Gehetzten den Stoff für die Befriedigung ihrer Begierde nach sinnesreicher Abwechslung und Zerstreuung, Eskapismus, aber auch Orientierung.

Noch bevor freilich die ersten Zelluloidprojektoren laut und flimmernd zu laufen begannen, noch vor seiner eigentlichen Institutionalisierung, wurde theoretisch bereits an der Ablösung dieses Niveaus audiovisueller Veranstaltung gearbeitet, wenn auch zunächst nicht zielbewußt. Schon 20 Jahre vor den ersten kinematographischen Veranstaltungen in Paris, Berlin, London und New York wurden Modelle für «Sehende Maschinen»[1] entworfen, für ein Medium, bei dem die Herstellung visueller Reproduktionen und ihre Anschauung zeitlich praktisch zusammenfallen sollten, auch wenn Sender und Empfänger räumlich weit voneinander entfernt sich befänden; mit der Telegraphie respektive der Telephonie als Vorbild, was die Position der Nutzer sol-

cher Kommunikationstechnik anbetraf. Sie sollten selbst Gerätebesitzer werden.

In den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurde dieses Fern-Sehen mit Hilfe der Elektrizität in verschiedenen Ländern der Erde experimentell vorangetrieben und probeweise gar schon als Massenmedium installiert – im Hinblick auf die Nutzung noch unentschieden angesiedelt zwischen öffentlicher und privater Veranstaltung, irgendwo zwischen Kino und Radio, als *Filmfunk* zum Beispiel oder als *Fernkino*. Was generell für die technologische Wende charakteristisch war, vollzog sich exemplarisch und exponiert in den Kommunikationsverhältnissen, der Übergang von der mechanischen zur elektronischen Reproduktion. Nach dem Zweiten Weltkrieg etablierte sich das televisuelle Wohnzimmermedium familiärer Privatheit zügig als (massen)kommunikativer Fluchtpunkt einer weitgehend desillusionierten Moderne: nach den Erfahrungen des vom Faschismus besetzten und pervertierten Raums von Öffentlichkeit, als Begleiterscheinung und Resultat des Rückzugs der Menschen in die Intimität der eigenen vier Wände, flankiert von der umfassenden, auf den einzelnen als Maschinenbesitzer wie -nutzer gerichteten, individuellen Mobilisierung durch das Auto.

Das Möbelstück mit der immer größer werdenden elektronischen Röhre, in der inszenierte wie nicht-inszenierte Weltfacetten Punkt für Punkt, in ungeheurem Tempo zu Images zusammengesetzt werden und sich unmittelbar nach der Anschauung wieder verflüchtigen, generierte zur Projektionsfläche und zum Gravitationszentrum der kommunikativen Begierde von Menschen, die in Trabantenstädten, sozialem Wohnungsbau und Eigenheimen gefangen wurden und dort ihre familiäre Privatsphäre im Warenparadies des fortgeschrittenen Kapitalismus pflegten. Dieser televisuelle Prozeß hat spätestens seit Mitte der siebziger Jahre seinen Höhepunkt überschritten. Herstellung, Verteilung und Nutzung technisch vermittelter Ton-/Bildwelten befinden sich seitdem in einem tiefgreifenden Transformationsprozeß:

Das Filmische ist in das Zeitalter seiner unendlichen elektronischen Reproduzier- und damit Verwertbarkeit eingetreten. Kino ist wesentlich degradiert worden zum Durchlauferhitzer und zur Promotions-Maschinerie für jährlich etwa ein Dutzend internationale Großproduktionen aus den Fabriken der für Unterhaltung zuständigen Ableger von Finanz- und Industriekonsortien wie American Express, Coca-Cola, General Electric, Gulf & Western, Matsushita Sony oder der neuen Herrscherfamilien Berlusconi, Kirch, Murdoch oder Turner. Deren audiovisuelle Verwertungsinteressen richten sich auf die weltweite Lancierung ihrer Produkte mit möglichst geringem Aufwand,

«Ich glaube, daß das Fernsehen dem Filmproduzenten helfen wird. Heute ist ein Jahr nötig, um den Film in allen Theatern laufen zu lassen; das Fernsehen ermöglicht es, ihn überall an einem Abend vorzuführen. Die Filme, die fernübertragen werden, erfordern ein Jahr zur Herstellung und einen Abend zur Auswertung» (Sam Goldwyn [*MGM*], 1935, nach: Blemmec 1935, S. 287).

Fernseher auf der Londoner Messe *Radiolympia* 1936: *Ekco-Scophony Model 202* (Preis: 100 Pfund)

zum Beispiel in Form eines globalen Direkt-Satellitennetzes, über das Filme zigmillionenfach gegen direkte Bezahlung in die privaten Haushalte oder auch in die neuen Filmabspielstätten intimer Öffentlichkeiten geschickt werden. Der herkömmliche Fernsehapparat befindet sich einerseits auf dem Weg zum elektronischen Heimkino, mit neuen Techniken der visuellen Reproduktion, höherer und schnellerer Auflösung der Images wie Erweiterung der akustischen Wahrnehmungsmöglichkeiten. Andererseits permutiert er zum überall aktivierbaren apparativen Begleiter der zunehmend singularisierten Individuen. Er wird zur heimischen Zentrale für die Abwicklung von Tauschgeschäften oder kann für die elektronische Partnerwahl benutzt werden. Vor dem Monitor fallen darüber hinaus Arbeits- und Restzeit wieder tendenziell zusammen. Die neuen Netze wie die Endgeräte der Audiovision eignen sich nicht nur als Verteiler für Fiktionen und Unterrichtungen aller Art, sondern sie sind ‹dialogfähig›. Was hier bedeutet, daß sie auch für die Interaktionen vieler Arbeitsprozesse benutzbar sind.

Die ‹klassische› Institution der Massenkommunikation, Fernsehen als öffentlicher Rundfunk, wird zusehends abgelöst durch ein gigantisches audiovisuelles Warenhaus. Ausgestattet mit Telecommander, individuellen Speicher- und Abspielgeräten für Klänge und Visionen aller Art sowie eigenen Image-Synthesizern flanieren die Akteure televisuellen Müßiggangs vor den Bildschirmen durch das elektronische Traumland wie einstmals die Bürger durch die Passagen und Arkaden des sich zur Schau stellenden Kapitalismus. Mit dem erheblichen Unterschied, daß sie subjektiv noch weniger Zeit zu haben scheinen. Sie sind abgehetzt zwischen den Schaltstellen des Alltags. Was sie über Satellit, Kupfer- oder Glasfaserkabel, von der Bildplatte oder dem cassettierten Magnetband geliefert bekommen, sind rhythmisierte Bilderteppiche, zunehmend digital gewebte, programmierte, aus komplexen Rechenoperationen resultierende Simulationen beliebiger Oberflächen. Oder/und es werden ihnen zurechtgestylte Bruchstücke tradierter Kulturwelten offeriert, innerhalb deren sich die alten und neuen audiovisuellen Inszenierungsmedien verhalten wie in einem allmählich abzutragenden Steinbruch. Fröhlich und scheinbar wahllos re-zitieren, -montieren und collagieren sie die einstmals klar als sekundär abgrenzbare Realität der medialen Repräsentationen, die damit allmählich zur primären zu avancieren scheint.

In diesem Prozeß verschafft sich nicht irgendein phantastischer *Diskurs des Verschwindens* seinen Ausdruck, sondern er ist im Kern handfest: kulturindustriell. Das Verfahren der audiovisuellen Wiederaufbereitung ist billiger und schneller als die aufwendige Neukonstruktion.

Es hilft die immer weiter auseinanderklaffende Schere zwischen mindestens stagnierenden und künstlich knapp gehaltenen kreativen Ressourcen einerseits, dem unersättlichen Stoffhunger der multiplizierten Märkte andererseits wirtschaftlich-rational in den Griff zu bekommen.

Audiovision wird zum Amalgam für eine Vielzahl – ehemals getrennter – medialer Kommunikationsformen und stellt die vorläufige Erfüllung jenes Projekts der Besetzung der Köpfe und Herzen mit kulturellen Industriewaren dar, das im 19. Jahrhundert begonnen wurde.

Die Rede über das Ende der Geschichte von Kino und Fernsehen zielt nicht darauf ab, einen plötzlichen Exodus der beiden bisher mächtigsten Institute der Bild- und Tonstellerei aus der Medienlandschaft zu verkünden. Sie markiert vielmehr deren historisch begrenzte Bedeutung als besondere kulturelle Anordnungen im Rahmen des umfassenderen Diskurses audiovisueller Praxis. Sie bedeutet, daß wir es mit der Aufhebung epochebestimmender Qualitäten des Filmischen und seiner Vermittlung zu tun haben, die mit dessen Realisierung im Kino- und Fernsehzusammenhang verbunden waren. Der Begriff der Aufhebung bezeichnet in der historischen Perspektive, daß das Alte in einzelnen Elementen im Neuen bewahrt bleibt. Beide Konkretionsformen für die Realisierung von Bewegungsillusionen werden auf absehbare Zeit präsent sein, wenn auch in veränderten Strukturen. Aber sie werden aus dem Zentrum filmischen Alltags verdrängt. Das traditionelle Fernsehen verliert zusehends seine hegemoniale Funktion, die das Kino schon längst abgegeben hat.

An dieser Bruchstelle von Mediengeschichte, die zugleich eine Bruchstelle innerhalb des kulturellen Prozesses insgesamt markiert, ist es nach wie vor notwendig und sinnvoll zu rekonstruieren. Was gegenwärtig an technischen Sachsystemen und Artefakten entfaltet und vermarktet wird und was sich in Verbindung mit diesen an veränderter Ästhetik wie Wahrnehmungsweise andeutet, kommt in vielem spektakulär daher. Jedoch ist dies Spektakelhafte zu einem guten Stück selbst Oberfläche, oftmals lediglich Verpackung und Teil der Inszenierungen von Reklame. Die übertriebenen Gebrauchswertversprechen im Projekt der fortgeschrittenen Audiovision kenntlich zu machen, es in seiner Entstehung zu verfolgen, wenigstens ansatzweise in seinen Beziehungszusammenhängen offenzulegen und ausmachbare neue Gebrauchswertqualitäten darin aufzufinden, mag dabei helfen, den Phänomenen mit mehr Souveränität begegnen und sie vor allem auch als historisch veränderbar (be)greifen zu können.

Allerdings sind mit dem Rücken zur Wand und in Konfrontation mit einem gewaltigen Technologieschub im Zeichen des binären Codes

neue und ergänzende Konzepte der Geschichtsschreibung dringend erforderlich. Apokalyptische Visionen lähmen das eingreifende Denken gleichermaßen wie mythologisierende. Sie sind im Kern ihres Erkenntnisinteresses ohnehin identisch. Debatten, die aufgrund neu entstehender Medien jeweils den Untergang der abendländischen Kultur heraufbeschwören, wurden seit der Erfindung der beweglichen Lettern für die technische Reproduzierbarkeit von Literatur immer wieder geführt. Seit dem letzten bedeutenden semiologischen Wechsel von einer stärker literarisch hin zu einer stärker visuell geprägten (Massen)Kultur im 19. Jahrhundert und insbesondere seit Beginn der industriemäßigen Herstellung von Bildern und Images am laufenden Band ist der zeitliche Abstand zwischen ihnen kürzer geworden; sie haben an Heftigkeit gewonnen, nicht aber an Überzeugungskraft.

Die Stilisierung des *Kinos zum Mythos*, seine Heiligsprechung als ritueller Ort filmischen (Er)Lebens, seine Auratisierung gegenüber dem verkommenen Televisuellen, die zugleich eine Abgrenzung gegenüber seinen Ursprüngen ist, verliert nicht nur mehr und mehr an Beziehung zur Struktur und Präsenz seiner Überreste im Alltäglichen. Die Fixierung auf den Mythos, verbunden mit einer Annäherung an die klassisch-bürgerliche Kunsttradition im Cineastischen, hat selbst erheblich zum beschleunigten Abbau der kulturellen Bedeutung des Kinos beigetragen. Und sie wird vollends anachronistisch angesichts der Tatsache, daß die negative Bezugsfläche solcher Legendenbildung ihrerseits eine historisch überlebte Form darstellt. – Was wiederum gegenwärtig zur Verteidigung des *Public Broadcasting* als einzig richtigem Ort für die televisuellen Botschaften führt und zu eigentümlichen Koalitionen, zu denen sich Kulturkritik, TV-Programm- und Filmemacher zu seiner Verteidigung verbünden. In dieser Konstellation darf traditionelle Fernsehunterhaltung endlich auch von denjenigen offensiv goutiert werden, die sie bisher eher als kulturellen Abfall beiseite geschoben haben. Und sie darf zum anerkannten Gegenstand von Wissenschaft avancieren.

Die lange Geschichte der Inszenierung von Bewegungsillusionen vermittels technischer Apparaturen verlangt nach einem langen Atem, für den zudem die Luft knapper wird. In einer Zeit, in der mit Medien professionell befaßte Wissenschaftler und Privatforscher gern entweder emsig damit beschäftigt sind, Politik- und/oder Technologieplanern von Medienzukunft Legitimationen und Orientierungen für die Implementierung neuer Techniken zu geben, bereits vollzogene Installierungen mit Untersuchungen zu deren Akzeptanz zu bestätigen oder – wenn sie historisch interessiert sind – den für groß gehaltenen Werken,

Männern und Institutionen ihre Chronologien zu schreiben, besteht meine Studie auf einem unverschämt luxuriösen Anspruch: Sie erlaubt sich das Interesse und die Begierde, zu einigen der grundsätzlichen Fragen an den Verlauf des medienhistorischen Prozesses vordringen zu wollen; zumindest möchte sie Material dafür ausbreiten, daß solche Fragen gestellt werden können. Bildlich ausgedrückt: Angesichts der offenbar unübersichtlicher werdenden Perspektive wollen wir uns auf die Suche nach den Reißbrettentwürfen begeben, die der Topologie eines Ausschnitts aus der Medienlandschaft zugrunde liegen: Entwürfe, die in der Geschichtsschreibung bisher eher am Rande und zusammenhanglos auftauchen, angefertigt von Bastlern, Technikern, Forschern, Industriellen, Kulturplanern, -produzenten wie -kritikern und die aus dem *Medienmaterial*, also auch aus den Artefakten, zu decodieren sind; in der Form der Schraube die Maschine entdecken, zu der jene möglicherweise gehört. Solche Rekonstruktionen sind nicht nur luxuriös. Sie bieten notwendigerweise auch breite Angriffsflächen. Entwürfe sind Debattenangebote.

Der konzeptionelle Ausgangspunkt, komprimiert und ohne die Ahnenreihe passieren zu lassen, die ihn mitgeprägt hat: In den letzten eineinhalb Jahrhunderten hat sich in der Geschichte der industriell fortgeschrittensten Länder ein spezialisierter, in der Tendenz immer stärker normierter institutionalisierter Ausdrucks- und Handlungsbereich etabliert. Ich bezeichne ihn als *audiovisuellen Diskurs*. 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. Dieser Spezialdiskurs ist eingebunden und wesentlich bestimmt durch den übergeordneten Prozeß eines stetigen Versuchs *kulturindustrieller Modellierung und Unterwerfung der Subjekte*, derjenigen, welche die Artefakte und die durch sie besetzten Botschaften benutzen (sollen). Dies Kulturindustrielle hätte somit (im Foucaultschen Sinne) auch dispositiven Charakter. Es interessiert für die Analyse weniger als ominöse Superstruktur, sondern in seinen ausmachbaren historischen Konkretionen, in denen auch die Brüche sichtbar werden. Kulturindustrie vergegenständlichte den audiovisuellen Diskurs in verschiedenen Anordnungen, die somit selbst dispositive Eigenart besitzen. In medienwissenschaftlicher Perspektive werden diese Anordnungen besser faßbar als Apparate, und zwar in dem umfassenden Sinn, wie ihn zum Beispiel Jean-Louis Baudry für das Kino definiert hat: nämlich als Gebilde mit einer komplexen Struktur, innerhalb deren die technische Basis der Filmausrüstung, die

konkreten Bedingungen der Projektion im Kino, der Film selbst und die ‹mentale Maschinerie› des Subjekts im Kinoraum zusammenwirken.[2]

In den historisch unterschiedlichen Anordnungen überschneidet sich das Audiovisuelle mit anderen Spezialdiskursen und gesellschaftlichen Teilpraxen wie der Architektur, dem Verkehr, der Naturwissenschaft und Technik, der Arbeits- und Zeitorganisation, der traditionellen plebejischen und bürgerlichen Kultur oder der Avantgarde. Die besonderen Konstellationen, die dabei unter der Vorherrschaft des Kulturindustriellen entstehen, gliedern historisch den Prozeß. Vier dispositive Anordnungen sind in der Geschichte unterscheidbar:

die Erzeugung von Illusionen der Bewegung in Raum und Zeit mit Hilfe eines heterogenen Ensembles von Bildermaschinen mit variierenden Techniken, bei denen die noch rohen Imaginationen durch gemalte visuelle Flächen in Kombination mit Lichtveränderungen, beweglichen Elementen der Bildvorlagen selbst oder sich bewegenden Elementen der Artefakte erzeugt werden; wobei der Stand der technischen Entwicklung, der physiologischen und psychologischen Forschung noch keine Angleichung an die Wahrnehmung von wirklichen Bewegungen gewährleistet. Die Kulturindustrie kündigt sich hier schon vielfach an, ist aber in der relativen Anarchie der Ausdrucksformen und der Subjektpositionen noch nicht entfaltet.

das Kino, in dem sich der eigentlich filmische Diskurs der perfekten Illusionierung von Raum- und Zeitbewegungen im Öffentlichen konkretisiert und in dem das Kulturindustrielle zur Dominanz kommt.

das Fernsehen als Institutionalisierung eines kontinuierlichen fremdgesteuerten Flusses von Bewegungsillusionen für ein disperses Publikum in der Privatsphäre; schließlich

die fortgeschrittene Audiovision, als komplexer Baukasten von Geräten, Speichern und Programmen zur Reproduktion, Simulation und Verschmelzung von Seh- und Hörbarem, die tendenziell in einem Netz zusammengeschlossen werden können, die aber vorerst auf einer entwickelteren Stufe eine ähnliche Heterogenität aufweisen, wie sie für große Strecken des 19. Jahrhunderts charakteristisch war.

Obgleich es verführerisch ist, dies zu tun, wäre es verkehrt, die vier Anordnungen in einer schlichten Chronologie zu rekonstruieren. Sie sind in der Geschichte ineinander verschoben, überlappen sich so teils und stehen zeitweise in Spannungen zueinander. Sie als historisch unterscheidbare Dispositive zu begreifen, heißt vor allem, die jeweilige kulturelle Vorherrschaft einer Anordnung zu kennzeichnen und dabei herauszuarbeiten, aufgrund welcher Verknüpfungen im Gesellschaftlichen und Privaten es zu dieser Art von Hegemonie kam und wie sie sich durchsetzte.

Die Kapitel des Buches folgen thematisch auch nicht einfach der vierfachen Gliederung des historischen Prozesses. Sie sind konzentriert auf die als ‹klassisch› einstufbaren Dispositive Kino und Fernsehen, deren Ursprünge und Entstehung, ihre widersprüchliche Konstituierung sowie ihre sukzessive Demontage in der Geschichte. Das erste Kapitel rekurriert aber auch auf die noch äußerst ungenügend erschlossene Entwicklung der frühen Bildermaschinen; im vierten Kapitel dominiert bereits die Beschreibung des historisch jüngsten Niveaus. Die entfalteten kinematographischen und televisuellen Ausdrucksformen haben bisher die größte publizistische Aufmerksamkeit erheischt. Sie werden im Text eher am Rande thematisiert.

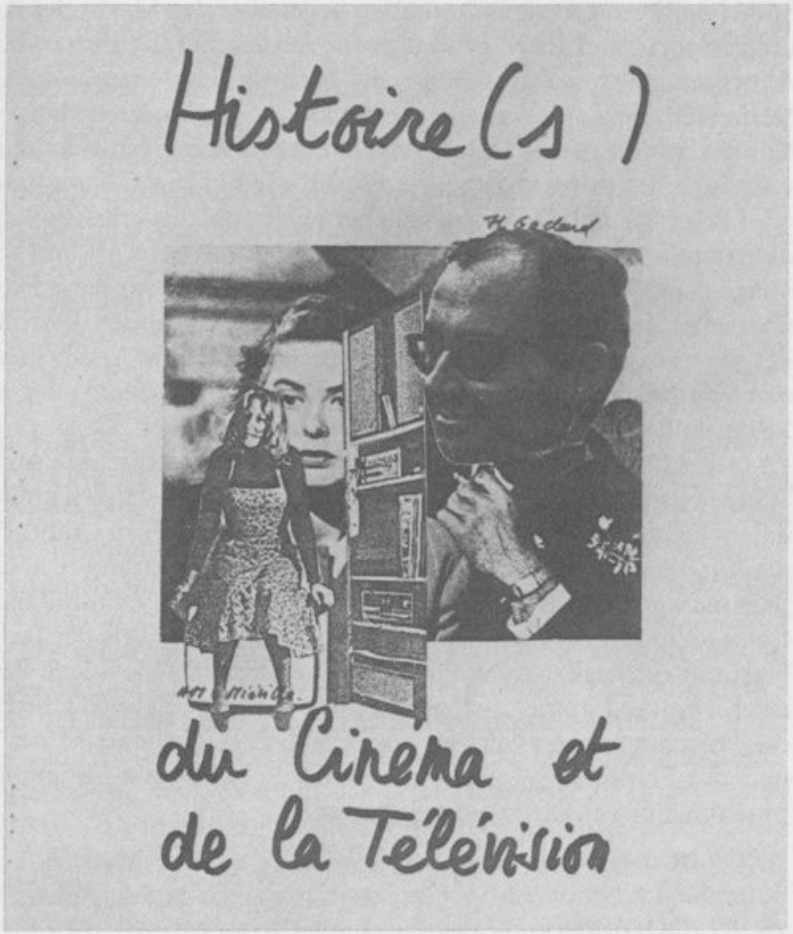
Die intellektuellen Prämissen, die in das Konzept eingehen, sind für die Auseinandersetzung mit den Medien hierzulande noch wenig pointiert. Sie mögen im Verlauf der Studie mitunter entsprechend sperrig aufscheinen. Aber auch wenn man sie nicht teilt, der Gewinn der Arbeit möge eine *integrierte Mediengeschichte* in einem doppelten Sinn sein: Die wichtigsten Stränge kulturindustrieller Entwicklung in den letzten hundert Jahren, Kino und Fernsehen, die bisher eher künstlich isoliert voneinander be- und verhandelt wurden, geraten in einer Gesamtschau ins Blickfeld. Und bisher eher aus ihrer gemeinsamen Geschichte Ausgegrenztes, das aber als sozio-kultureller Kitt für die audiovisuelle Praxis essentielles Material darstellt, wird gezielt einbezogen.

Dabei sind für den individuellen Zugriff Konzentrationen erforderlich. Im Fokus der Betrachtung steht die Materialität der Medien in dem triadischen Bezug von *Technik – Kultur – Subjekt*. Angesichts des hohen Stellenwerts, den Technik nicht nur als Mittel und Objekt kulturellen Ausdrucks, sondern auch als Voraussetzung und herausragender Verwendungszusammenhang von Kulturhandlungen eingenommen hat, erscheint dieses Bezugssystem als besonders geeignet, Analyse und Beschreibung von Medienprozessen um diesen Mittelpunkt herum zu gruppieren. Sein wichtigstes Gütemerkmal, das uns die historischen Phänomene nicht einfach mitteilen, sondern das es ständig neu herauszuarbeiten gilt, ist das der *Interdependenz*. In negativer Abgrenzung und schlicht ausgedrückt: Die Artefakte und technischen Sachsysteme (für die Kommunikation) wurden nicht zuerst erfunden, haben dann die Kultur usurpiert und in einem weiteren Schritt auf die Subjekte eingewirkt; oder umgekehrt: Technik ist nicht ein akzidenteller Ausfluß kultureller Determinanten, die ihrerseits das Sein, das Bewußte und Unbewußte der Subjekte eindimensional konditionieren. Zwischen den drei

Bezugsgrößen gibt es hingegen ein ständiges Wechselverhältnis, das in geschichtlich verschiedenen Konstellationen von einzelnen Faktoren jeweils unterschiedlich stark geprägt wird.

Die Fokussierung im Sinne dieser Triade korrespondiert mit drei jüngeren Denktraditionen, die theoretisch und methodisch mehr implizit als explizit[3] in den Text eingegangen sind. Das ist zum einen der *Cultural Studies Approach* der marxistisch orientierten britischen Kulturforschung und -kritik, wie sie herausragend durch das Lebenswerk Raymond Williams' repräsentiert wird.[4] Kultur als Beziehungsqualität zwischen Lebenstätigkeit, gesellschaftlichen Lebensbedingungen und tatsächlicher individueller Entwicklung, Kultur als Ausdruck von Lebensweisen und ein Begriff von Medienprozessen als besonderer sozialer Praxis sind die hier interessierenden Essentials dieses Ansatzes. Den zweiten Traditionsstrang bildet die moderne *Technikgeschichtsschreibung* respektive die neuere systemtheoretische Fundierung des Gegenstandsbereichs Technik mit Günter Ropohl als exponiertem Vertreter.[5] Die Artefakte sind danach in ihrer materiellen Eigenart nicht bei sich selbst zu belassen, sondern sie sind in ihrer – nur durch intellektuelle Gewaltakte auflösbaren – Einheit von Entstehung/Herstellung und Verwendung zu begreifen. Die dritte Denktradition, der *meta-psychologische* Zugang zum Mediendiskurs, wie er in den siebziger Jahren vor allem durch Baudry, Jean-Louis Comolli und Christian Metz[6] bezogen auf das Kino begründet und u. a. von dem britischen Medientheoretiker/-kritiker Stephen Heath[7] kritisch diskutiert und weiterentwickelt wurde, reibt sich nur oberflächlich und in einer verkürzten Rezeption mit den ersten beiden. Sie teilt mit jenen den komplexen Begriff vom Apparat; und sie ergänzt die eher das Gesellschaftliche betonenden Ansätze hervorragend, indem sie der Positionierung des Subjekts im medialen Diskurs Priorität einräumt. In der Entfaltung eines Apparatebegriffs, der kulturell dimensioniert ist, eines Kulturbegriffs, der auch das Technische wesentlich enthält, und in der Einbindung des Subjekts in dieses Wechselverhältnis läßt sich das theoretische Interesse des *Entwurfs zur Geschichte der Audiovision* grob umreißen.

Aber das Heuristische sollte auch exemplarisch umgesetzt werden. Dabei taten sich Schwierigkeiten auf, deren Tragweite erst beim Schreiben richtig erfahrbar wurde. Viele der Bausteine, die es zum Konstrukt zusammenzufügen galt, erwiesen sich als durch die bisherige Kino- und Fernseharchäologie unzureichend bearbeitet. Andere wiederum, besonders aus der Tradition des Fernsehens, waren überhaupt erst aufzuspüren. Dies führte dazu, daß dem konkreten Detail in der Entwick-



lung des Medienmaterials viel mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden mußte, als ursprünglich für den Text geplant.

Viel zu verdanken in Richtung auf die Rekonstruktion einer integrierten Geschichte der Audiovision ist der kreativen und emanzipatorischen Praxis des Filmemachens in Verbindung mit dem Nachdenken über deren Grundlagen. Dafür stehen exemplarisch Regisseure, Theoretiker, Konzeptionisten und Kritiker wie Alexander Kluge oder Jean-Luc Godard mit ihrem hartnäckigen Bearbeiten der Filmgeschichte, dem Insistieren auf dem Spannungsverhältnis zwischen filmischer und außerfilmischer Realität, dem ständigen Infragestellen der eigenen

Sprache, ihrem sperrigen Verhalten gegenüber der Macht des Kulturindustriellen und ihrer produktiven Verunsicherung der etablierten Anordnungen sowohl im Kino- als auch im Fernsehzusammenhang. Dafür steht diejenige Avantgarde der Elektronik, in deren Händen und Köpfen sich die neuen Techniken nicht verselbständigen, sondern einer ständigen Reflexion unterzogen werden wie Bill Viola, Nam June Paik oder Peter Weibel. Dafür stehen aber auch publizistische Projekte wie die französischen «Cahiers du Cinéma» oder «Screen» und «Afterimage» aus Großbritannien. In der Bundesrepublik war diese Tradition über viele Jahre hinweg erst in der Zeitschrift und den Jahrbüchern «Film» und dann in der «Filmkritik» beheimatet. Ihre Archiv gewordenen Kompendien sollten nicht dem wachsenden Museum oder gar der Schutthalde der Mediengeschichte überlassen bleiben. Sie taugen nicht als Index für eine untergegangene Kultur des Cineastischen. Auf ihren Seiten wurde sehr viel vorgedacht, vor allem im Einbringen internationaler Diskussionen, was im Zeichen des filmkulturellen Umbruchs auf die Wiederaneignung und Weiterentwicklung wartet: nur u. a. Gideon Bachmanns oft mit bitterem Sarkasmus durchsetzte grundsätzliche Infragestellungen des Kino-Apparats in der zweiten Hälfte der Sechziger, Hartmut Bitomskys fulminante Collage über «Das Goldene Zeitalter der Kinematographie...» [8], geschrieben vor mehr als zehn Jahren, oder die Präsentation der Skizzen von Godards ‹Geschichte(n) des Kinos und des Fernsehens› [9], eines der vielen Projekte, die bisher filmisch (noch) nicht realisiert werden konnten.

Anmerkungen

1 Zit. Titel von Ries 1916.
2 Das Original des Aufsatzes, auf den wir uns hier hauptsächlich beziehen, erschien unter dem Titel «Le Dispositif», in: «Communications» Nr. 23/1975. Vgl. die englische Fassung Baudry 1980, auch in Rosen 1986. Diese Denktradition zusammengefaßt vgl. auch Flittermann-Lewis 1987.
3 Vgl. dazu detaillierter Zielinski 1988.
4 Vgl. zusammenfassend Fiske 1987; eine Auswahl der einschlägigen Arbeiten Williams' findet sich in der Bibliographie.
5 Vgl. Ropohl 1979 und 1985.
6 Vgl. Comolli 1971/72, 1980 und Metz 1982; zu Baudry s. o.
7 Vgl. Heath 1976, 1977 und 1981.
8 Vgl. Bitomsky 1976.
9 In: «Filmkritik» Nr. 242, Febr. 1977, o. P. Mittlerweile hat Godard damit anfangen können; vgl. Zielinski 1991.

1

Fluchtpunkt Kino

Gründerjahre der Audiovision

Es hätte keinen passenderen Ort für die Inszenierung geben können. Paris, Projektionsfläche und metropolitanes Symbol für die Kulturträume der Nationen zwischen Asien und Amerika, wurde im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert Schauplatz der bis dahin opulentesten Weltausstellung, Ort der Präsentation für das global erreichte Niveau von Produktivkräften, von technologischer, ökonomischer, kultureller wie politischer Macht. Auf 1 080 000 Quadratmetern Fläche hatte man entlang der beiden Ufer der Seine prächtige Kathedralen des Hochkapitalismus errichtet, in Architektur gegossene Monumente für den zivilisatorisch-technischen Fortschritt, Kunst- und Konsumpaläste, Maschinenhallen, die – wie um das gefeierte System in einem seiner Grundgesetze zu bestätigen – allergrößtenteils nach der Ausstellung wieder abgerissen wurden. Sie hatten schon nach wenigen Monaten ihren Gebrauchswert realisiert; rasch wieder der riesigen Müllhalde der Geschichte übereignete Zeugnisse eines ‹Wunderwerks›, «das an der Jahrhundertwende der Menschheit wie eine Fata Morgana ihrer Kulturentwicklung vorgeführt wurde» [1], wie es der Ausstellungschronist Georg Malkowsky mit deutschem Pathos formulierte.

Herausragende Schauattraktionen von *Paris 1900* waren die Panoramen. Der großflächigen Rundumvision, innerhalb deren sich die Großstadtbürger des vergangenen Jahrhunderts so gern gegen Entgelt von Illusionen gefangennehmen ließen, wurde hier noch einmal mit allen zur Verfügung stehenden technischen Mitteln gehuldigt, zum letzten Mal in diesen Ausmaßen; denn die Weltausstellung in der französischen Metropole praktizierte zugleich den historischen Abgesang auf dieses Medium der optischen und immer wieder auch akustischen Inszenierung für viele. «...besonders gegen das Ende meiner Kindheit», schrieb der regelmäßige Besucher des Berliner Kaiserpanoramas Walter Benjamin, «gewöhnte man sich, im halbleeren Zimmer rundzurei-