

Hendrik Pletz

Diesseits der Bilder

Der Videorekorder und die Geschichte medialen Wissens
um 1980

Neofelis Verlag

Inhalt

I	Einleitung	9
1.	Video. Eine Wissensgeschichte	11
1.1	Die Medien der Gesellschaft und die Gesellschaft der Medien	11
1.2	Medien und Diskurs. Eine Positionsbestimmung	15
1.3	Ausgangsthesen	18
1.3.1	Historisierung von Authentizität und Wirklichkeit	19
1.3.2	Subjektivierung – zwischen Kompetenz und medialem Dispositiv	21
1.3.3	Der <i>Visual Man</i> und das Wissen der Bilder	23
1.3.4	Postmoderne – Teil 1. Das Anbrechen einer neuen Epoche	24
1.3.5	Was bleibt, ist Interpretation	28
1.4	Forschungsstand	28
1.4.1	Geschichtsschreibung und andere Erinnerungen	30
1.4.2	Der steinige Weg der Mediengeschichte	34
1.5	Aufbau der Arbeit	41
2.	Bilder, Technik und Subjekte. Theoretische Vorüberlegungen	42
2.1	Das Gedächtnis und die symbolischen Systeme. Hartmut Winklers Diskursökonomie	42
2.2	Postmoderne – Teil 2. Selbstreflexives Sprechen	49
2.3	Ding, Technik	50
2.4	Transnationale Diskursökonomie	54
II	Gesellschaftliche Metamorphosen	57
3.	Post-,1968‘. Bausteine einer Geschichte der ‚langen 1970er Jahre‘	58
3.1	Ein Ursprung, der keiner ist. Ein Bruch, der einer war	59
3.1.1	Diskursive Spuren der Frankfurter Schule	59
3.1.2	‚1968‘. Eine Kulturrevolution	66
3.1.3	Zum produktiven Verhältnis von Konsum und Kritik	68
3.2	Authentizität als historischer Leitbegriff. Von Groß zu Klein, von Theorie zu Praxis, von Rationalität zu Emotionalität	71
3.3	Selbstkonsum als historiographischer Leitbegriff	75
3.4	Common Sense. Jenseits des alternativen Milieus	80

4.	Die 1980er Jahre. Versuch einer Einordnung	86
4.1	Postmoderne – Teil 3. Fluchtpunkt Ästhetik	91
4.2	Genese eines neuen Subjektwissens	93
4.2.1	Die Vermessung des Privaten	93
4.2.2	Die Renaissance des Subjekts	95
4.2.3	Das ökologische Subjekt. Oder die Kybernetisierung des Selbst	100
4.3	Körper. Ästhetik und Authentizität	104
4.3.1	Postmoderne Körper	105
4.3.2	Der Körper als Sport und Auftrag	108
4.4	Der dritte Raum. Statt eines Fazits	116

III Wissensmaschine VCR 119

5.	1984. Produziertes Wissen	124
5.1	Neunzehnvierundachtzig. Ein Jahr, ein Buch, eine Vision	125
5.1.1	Medientechnik. Zwischen Penetrations- und Entfremdungsangst	126
5.1.2	Sprache. Zwischen Feind und Freund, Ideologie und Obsession	136
5.2	Authentische Kommunikation	138
5.3	Gegenöffentlichkeit	145
5.4	Sprache der Filme sprechen	149
6.	1977. Technisches Wissen	155
6.1	Fernsehen versus Video? Eine produktive Beziehung	156
6.2	Die neue Realität der Bewegtbilder. Der Umbau eines alten/neuen Dispositivs	161
6.2.1	Private Audiovisionen. Vom ‚Fenster zur Welt‘ zum Fenster in der Welt	162
6.2.2	‚Leben‘ als Ware	166
6.2.3	Urheberrecht und Jugendschutz. Eine diskursökonomische Perspektive	171
6.3	Das Wissen der Technik	174
7.	1985. Produktives Wissen	183
7.1	Diskurswandel	187
7.2	Cyberpunker und andere Hybride	192
7.2.1	Der Mensch, die Maschine und ihre Körper	197
7.2.2	Der Mensch als Information	201
7.2.3	Erfahrung Medien	204
7.2.4	Ambivalente Technik	208

IV	Mediale Welten	211
8.	Herausforderung Wirklichkeit. Eine fernsehinstitutionelle Debatte	216
8.1	Was ist die Wirklichkeit, wo ist sie und welche soll es sein?	217
8.2	Mehr Phantasie. Die Mainzer Tage der Fernsehkritik 1978	220
8.3	Die Sache mit dem U	226
8.4	<i>Holocaust</i> , das U und die Wahrheit	230
8.5	Verlust und Erstarren eines televisuellen Selbstbewusstseins	237
9.	Rauschen – Agieren – Spüren. Neue Umwege zur Wirklichkeit	243
9.1	Rauschen. Das sichtbare Medium	247
9.1.1	Das Außen im Innen	248
9.1.2	Indizes der Technik	254
9.1.3	Durchbrüche des Dispositivs	260
9.2	Agieren. Gemeinsam ein Medium	276
9.2.1	Vom Zuschauer zum Programmacher	279
9.2.2	Vom Zuschauer zum Körper	282
9.3	Spüren. Der Körper als Medium	285
9.3.1	Horror. Das Werden der Körper-Maschine	294
9.3.2	Porno. Eigenwillige Körper, eigenwillige Zeichen	305
V	Fazit	331
	Danksagung	336
	Abbildungsverzeichnis	338
	Literaturverzeichnis	340
	Filmverzeichnis	378

I

Einleitung

Im Sommer 2016 berichteten zahlreiche Medien über das Ende eines ‚Kollegen‘: Der letzte Hersteller von VHS-Videorekordern stellte die Produktion ein.¹ Damit endete eine Ära in der Geschichte der Audiovisionen und doch wirkt sie bis auf unbestimmte Zeit fort.² Dies gilt ganz sicherlich in den Erinnerungen der Nutzerinnen und Nutzer, welche ritualhaft die Schwierigkeiten mit der Aufnahmeprogrammierung behandeln, die technischen Unzulänglichkeiten diskutieren, von der mangelnden Bildqualität bis zum obligatorischen Bandsalat oder nostalgisch in abseitigen Genrefilmerfahrungen schwelgen, die Filmkunstwerke behandeln, deren Namen nicht nur das individuelle, sondern auch das kollektive Gedächtnis längst vergessen hat. Aber auch wenn die mentalen Gedächtnisleistungen der ehemaligen Konsumentinnen und Konsumenten begrenzt sind, die Technik ist es nicht.³ Bis heute – und sicherlich auch noch übermorgen – liegen in deutschen Wohnungen

1 Martin Holland: Letzter japanischer Hersteller von VHS-Videorekordern stellt Produktion ein. In: *heise*, 21.07.2016. <https://www.heise.de/newsticker/meldung/Letzter-japanischer-Hersteller-von-VHS-Videorekordern-stellt-Produktion-ein-3275143.html> (Zugriff am 07.03.2017); Kristin Haug: Die letzten Videorekorder. „Wir hätten gern weiterproduziert“ In: *Spiegel Online*, 25.07.2016. <http://www.spiegel.de/karriere/berufsleben/videorekorder-wir-haetten-gern-weiterproduziert-a-1104304.html> (Zugriff am 07.03.2017); csr/dpa: Technik-Dino. Nie wieder Bandsalat – VHS-Rekorder-Produktion wird eingestellt. In: *RP Online*, 29.07.2016; <http://www.rp-online.de/digitales/tv/nie-wieder-bandsalat-letzter-vhs-rekorder-laeuft-bei-funai-vom-band-aid-1.6149506> (Zugriff am 07.03.2017); Funai Electric – Bye, bye VHS. In: *Platow Online*, 28.07.2016. https://www.platow.de/index.php?option=com_k2&view=item&id=114028:funai-electric-bye-bye-vhs&Itemid=188 (Zugriff am 07.03.2017); Letzter Hersteller von VHS-Rekordern gibt auf. In: *N-tv*, 25.07.2016. http://www.n-tv.de/der_tag/Letzter-Hersteller-von-VHS-Rekordern-gibt-auf-article18268336.html (Zugriff am 07.03.2017); mri: Gadget-Nostalgie. VHS, C64, Testbild – wenn Technik einfach ausstirbt. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.07.2016. <http://www.sueddeutsche.de/digital/gadget-nostalgie-vhs-c-testbild-wenn-technik-einfach-ausstirbt-1.630149> (Zugriff am 07.03.2017).

2 Gut sieben Jahre vor dem erwähnten Ende der Videorekorder endete bereits die Ära der Videobänder. In ähnlich nostalgischem Ton besang das Feuilleton das Ende der VHS-Kassetten und hob an zu Aussagen wie „Die VHS-Kassette löste einst eine Kulturrevolution aus“ (Christian Bos: Nachruf auf die VHS-Kassette. Zurückspulen bitte. In: *ksta*, 06.01.2009. <http://www.ksta.de/nachruf-auf-die-vhs-kassette-zurueckspulen--bitte-12778918> (Zugriff am 07.03.2017)). Aktuell verfolgen wir mit der Videothek einen eher stillen Abschied. Auf welche Weise sich diese Distributionsform zukünftig halten kann, wird zu sehen sein. Die Nachrufe beginnen jedoch schon jetzt. Vgl. Nicolas Büchse: Wie sich Deutschlands älteste Videothek gegen Netflix und Co. stemmt. In: *Stern*, 2/2017, S. 54–59.

3 Diese Aussage ist natürlich überspitzt. Die Lebensdauer einer Videokassette ist begrenzt, wenn auch bei richtiger Nutzung und Pflege stark verlängerbar.

und Universitäten unzählbare Stunden von Bewegtbildern bereit, um in Vergessenheit geratene Filme, Fernsehsendungen oder private Urlaubsaufnahmen erneut zu vergegenwärtigen. Aus dieser Perspektive verwundern dann auch nicht mehr die 750.000 Videogeräte, die laut Hersteller noch 2015 verkauft wurden. Der globale kulturelle Schatz, der in den dezentralen Archiven und Sammlungen schlummert, kann kaum überschätzt werden. Dies führt zum vielleicht wichtigsten Punkt des kulturellen Nachwirkens des Videorekorders (kurz VCR, für Video Cassette Recording). Er war der Startschuss zu einer globalen Medienkultur. Vom zeitversetzten Fernsehen über das individuelle und eigensinnige Aneignen von Bewegtbildern bis hin zum unüberschaubaren Markt von Programmen jenseits der klassischen Massenmedien – in all diesen Bereichen hat die Videotechnik einen Markstein gesetzt. Was heute als ‚normal‘ gilt, hat mit dem VCR begonnen. Diese Veränderung gilt im Besonderen für die Geschichte der Gesellschaft und der Subjekte. Die allgegenwärtige Rede von der ‚Mediengesellschaft‘ bzw. der ‚Auflösung‘ traditionell binär gedachter Muster, sei es ‚Medium‘ und ‚Welt‘ oder ‚Fiktion‘ und ‚Realität‘, findet einen wichtigen historischen Ankerpunkt im Video. Die historisch-gegenwärtige Dimension von Video zeigt sich schon im Begriff. Video ist zu einer offenen Sprachfunktion geworden, die weniger eine konkrete technische Apparatur bezeichnet, als vielmehr eine universale Kulturtechnik des Bildes. Video scheint überall zu sein: im Musikvideo, im Videospiele oder in jedem einzelnen Produkt der Internetplattform YouTube.

Aber so wie eine Technologie auf die Gesellschaft wirkt, wirkt die Gesellschaft auf das Medium. Video „has shifted its identity according to its varying material forms and formats, but also according to social needs and desires, and in answer to the hopes and fears projected on it.“⁴ Gerade die Offenheit des Begriffs, so kann man Newman weiterführen, eröffnet einen Blick auf die Zeitgeschichte, der Kontinuitäten und Brüche freilegt, die sonst unscheinbar geblieben wären. Weder brach mit der Einführung der verschiedenen Heimvideosysteme Ende der 1970er Jahre ein technisches Monstrum in eine vollkommen unvorbereitete Gesellschaft ein, noch endete ihr Wirkungsfeld mit dem Stopp der Produktion neuer Geräte. Entsprechend versteht sich die vorliegende Arbeit nicht als eine Geschichte des Videorekorders, sondern als eine Kulturgeschichte der 1980er Jahre bzw. als eine Geschichte des medialen Wissens um das Jahr 1980. Die Arbeit untersucht die vielschichtige Entwicklung der Beziehung der Gesellschaft bzw. der Menschen zu audiovisuellen Medien. Der Fokus auf die Geschichte des Wissens soll dabei keinesfalls die Rolle der Technik schmälern. Vielmehr ermöglicht er, die Technik in einen größeren Kontext jenseits von ‚Innovation‘ und ‚Ökonomie‘ zu stellen. Videokonsum kann als performative Praxis verstanden werden, die sowohl auf bestehendes Wissen zurückgriff und darauf aufbaute wie auch neues generierte. Der Wissensbegriff wird dabei als ein komplexes Bezugssystem gefasst. Angelehnt an den Foucault’schen Diskursbegriff, beschreibt er sowohl einen expliziten Wissensgegenstand – das Wissen über audiovisuelle Medien und deren Programmformen – wie auch dessen diskursive Bezüge zu anderen Feldern gesellschaftlicher Aushandlung.

Die beiden folgenden Kapitel leiten zweifach in die Untersuchung ein. Das erste Kapitel skizziert die grundsätzlichen Überlegungen zum Forschungsgegenstand, stellt sie in Bezug zum Forschungsstand und leitet daraus konkrete Fragestellungen ab. Das zweite Kapitel

4 Michael Z. Newman: *Video Revolutions. On the History of a Medium*. New York 2014, S. 104–105.

widmet sich in erster Linie medienhistorischen Narrativen und Theorien. Hier geht es darum, den klassischen historiographischen Horizont für medienwissenschaftliche Perspektiven und Überlegungen zu öffnen.

1. Video. Eine Wissensgeschichte

Die Beziehungen zwischen Gesellschaft und Medien sind vielschichtig. Sie in allen Details zu beschreiben ist wahrscheinlich unmöglich. Zu sehr verschieben sich die Schwerpunkte und Wirkungsfelder, justiert man auch nur ein wenig an der Perspektive der Untersuchung. Dieses Problem verstärkt sich noch für eine historische Arbeit. Denn es gilt nicht nur, Projektionen gegenwärtiger Interessenslagen auf die Vergangenheit zu vermeiden. Es gilt darüber hinaus, unser Denken, das immer zutiefst von den medialen Gegebenheiten unserer Umwelt geprägt ist, von eben dieser Medialität zu befreien.⁵

Die Geschichte der 1980er Jahre bzw. die sich darin ereignenden Verschiebungen innerhalb des medial-gesellschaftlichen Gefüges zu erzählen, verlangt demnach zum einen eine ‚klassische‘ Analyse des Diskurses, sei er nun bezogen auf Medien oder einen anderen Gegenstand. Zum anderen ist es notwendig, die Veränderungen des Denkens freizulegen, die mit den medialen Veränderungen einhergingen. Diese komplexe Ausgangssituation verständlich zu machen und für eine historische Arbeit zu operationalisieren, darum geht es auf den folgenden Seiten.

1.1 Die Medien der Gesellschaft und die Gesellschaft der Medien

Medien und Gesellschaft können laut Luhmann nicht voneinander getrennt werden. Die Realitäts- und Welterzeugung der Massenmedien ist keine der Gesellschaft äußerliche Realität, sondern umgekehrt die Realität der Gesellschaft selbst.⁶ Indem darüber hinaus Medien für das „Dirigieren der Selbstbeobachtung des Gesellschaftssystems“⁷ verantwortlich sind, erzeugen sie nicht nur eine Realität, in der sich die Gesellschaft bewegt, sondern in gewisser Weise auch die Gesellschaft selbst. Ein autopoietischer Prozess der Selbstvergewisserung und Selbsterzeugung durchzieht die Gesellschaft und treibt ihre Geschichte an. Begriffe wie der ‚Fernsehnation‘ oder auch Benedict Andersons Idee von der Nation als *Imagined Community* schließen an diese Erkenntnis an.⁸ Damit Gesellschaft sich als

5 Die Forschung zu diesem Thema ist äußerst umfassend. Zu nennen ist hier stellvertretend Friedrich Kittler als einer der ersten prominenten Vertreter dieser Erkenntnis. Vgl. Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1985; ders.: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986; ders.: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin 2002. Gut auf den Punkt bringend: Knut Ebeling: *Das technische Apriori*. In: Lorenz Engell / Bernhard Siegert / Joseph Vogl (Hrsg.): *Kulturgeschichte als Medien-geschichte (oder vice versa?)*. Weimar 2006, S. 11–22; Sybille Krämer: Friedrich Kittler. Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation. In: Alice Lagaay / David Lauer (Hrsg.): *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*. Frankfurt am Main / New York 2004, S. 201–224.

6 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997, S. 1102.

7 Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden 2004, S. 176.

8 Vgl. Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 1983. Eine interessante Interpretation in diese Richtung unternimmt auch Malte Zierenberg. Vgl. Malte Zierenberg: *Zuschauerdaten und Demokratie. Das Wissen der empirischen*

solche überhaupt erst imaginieren, das heißt als Einheit wahrnehmen kann, bedarf sie der Medien, die diese imaginative Kraft zu erzeugen vermögen. Hartmut Winkler bringt das mit der Formel „gesellschaftlicher Synthesis über Semantik“⁹ auf den Punkt.

Die Produktion von neuen Medien, so Hartmut Winkler, sei dem Wunsch geschuldet, der gesellschaftlichen Komplexität Herr zu werden. (Neue) Medien trügen entsprechend immer das Versprechen in sich, Synthesis herzustellen und auf eine reale Herausforderung eine Antwort zu geben:

Wenn das Versprechen als eine Illusion sich herausstellen sollte, so bleibt die Konstellation, auf die es reagiert, dennoch real; dass zwischen der gesellschaftlichen Komplexität und dem Bedürfnis nach Überblick ein unversöhnlicher Widerspruch besteht, dass die gesellschaftliche Arbeitsteilung in fast unlösbare Kommunikationsprobleme mündet und dass die Medien insgesamt austragen, was eine weitgehend blinde gesellschaftliche Praxis als Strukturveränderung produziert, wird kaum zu leugnen sein.¹⁰

Hieraus zeichnet sich ein erstes Forschungsprogramm ab, das Mediengeschichte als Gesellschaftsgeschichte – und umgekehrt – greifbar macht. Es ist darum zu fragen,

ob es die Medienumbrüche sind, die gesellschaftliche oder politische Umbrüche bewirken bzw. auslösen; oder ob eine besondere historische Konstellation, die nach Veränderung und Umbruch drängt, sich neue Medien sucht und findet, die der Durchsetzung des Neuen förderlich sind.¹¹

Um diese Frage zu beantworten, wenn sie denn überhaupt sinnvoll abschließend beantwortet werden kann, ist es wichtig, zuvor grundlegende mediale Funktionsbedingungen aus der Nähe zu betrachten.

Das voraussetzungsvolle Medium

Bewegtbilder sind, so die gemeine Annahme, intuitiv verständlich. Im Gegensatz zur Schriftsprache verlangen Bewegtbildmedien auf Grund ihrer Möglichkeit zur Realabbildung (Friedrich Kittler) und zur Simulation des natürlichen Bewegungsflusses dem Mediennutzer keinerlei Vorbildung ab. Das Gegenteil ist jedoch der Fall. Jedes Medium bedarf eines Vorwissens, einer spezifischen medialen Kompetenz, die den Nutzer und die Nutzerin in die Lage versetzt, am medialen Prozess teilzunehmen: „Der Bilderstrom, der

Zuschauerforschung und mediale Selbstbeschreibungen in der Bundesrepublik der siebziger Jahre. In: *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung* 21,4 (2011), S. 45–61. Allgemein vgl. Christina von Hodenberg: Expeditionen in den Methodenschungel. Herausforderungen der Zeitgeschichtsforschung im Fernsehzeitalter. In: *Journal of Modern European History* 10,1 (2012), S. 24–48, hier S. 30.

9 Hartmut Winkler: Anreihbarkeit. Technische, ökonomische und symbolische Systeme als konkurrierende Systeme gesellschaftlicher Synthesis. In: Andreas Ziemann (Hrsg.): *Medien der Gesellschaft – Gesellschaft der Medien*. Konstanz 2006, S. 43–55, hier S. 48.

10 Hartmut Winkler: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*. München 1997, S. 125–126.

11 Gerd Althoff: Körper – Medien – Rituale. In: Ralf Schnell (Hrsg.): *MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung*. Bielefeld 2006, S. 13–35, hier S. 13.

scheinbar keiner Dekodierung bedarf, wird dekodiert auf dem Hintergrund dieser kumulativ gewachsenen Medienkompetenz.¹²

Im Kontext seines Entwurfs eines radikalen Konstruktivismus denkt Siegfried J. Schmidt besagte Medienkompetenz – er nennt sie Kommunikationskompetenz – als eine gesellschaftliche Notwendigkeit und setzt sie damit in das Zentrum der Gesellschaftsanalyse.

Jede Wirklichkeit ist daher Systemwirklichkeit und als solche so real, wie Wirklichkeit nur sein kann; denn durch den Erwerb und die Anwendung von Handlungs- und Kommunikationskompetenz im Laufe der Sozialisation erwerben wir als akkulturierte Aktanten in der Gesellschaft Wirklichkeitskompetenz.¹³

Unabhängig davon, wie weit man gewillt ist, Schmidts Konstruktivismus zu folgen, scheint der Kern seines Gedankens relativ unstrittig. Wenn mediale Kompetenz notwendig ist, um an medialen Prozessen teilzunehmen, und wenn Medien als konstitutiv für Wirklichkeiten gelten, dann scheint die Analyse medialer Kompetenz im Hinblick auf das Verständnis von Gesellschaft vielversprechend.

Das unsichtbare Medium

Laut Friedrich Kittler gibt es drei basale Medienfunktionen: Übertragen, Speichern und Verarbeiten.¹⁴ Während Übertragen und Speichern intuitiv einleuchten und als Funktionen der Überwindung von Raum (Übertragen) und Zeit (Speichern) erscheinen, ist das Verarbeiten undeutlicher in Erscheinung und Funktion. Dies liegt zuallererst in dessen Komplexität begründet, bleibt es dem Laien doch für immer ein großes Rätsel, was im Mikroprozessor des Computers wirklich vonstattengeht. Dies liegt aber auch und im Besonderen in der notwendigen ‚Unsichtbarkeit‘ dieser Funktion. Denn während Übertragen und Speichern ganz dem Idealbild des Mediums folgen, nämlich Informationen unbeschadet und unverzerrt über Raum und Zeit zu transferieren, verweist die Verarbeitung auf die unbelichtete Schattenseite dieses Ideals: kein Medium, das nicht die Information seinen technischen Bedingungen unterwirft und anpasst. Oder kurz: kein Medium ohne Verzerrung.

Aus dieser Perspektive wird Unsichtbarkeit zu einem zentralen Kriterium des Mediums.¹⁵ „Medien wirken wie Fensterscheiben. Sie werden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je

12 Hartmut Winkler: *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt am Main 2004, S. 151.

13 Siegfried J. Schmidt: Was heißt ‚Wirklichkeitskonstruktion‘? In: Ders./ Achim Baum (Hrsg.): *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten*. Konstanz 2002, S. 17–30, hier S. 25.

14 Hierzu ausführlich: Hartmut Winkler: *Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion*. Paderborn 2015, hier S. 9–14.

15 Vgl. Hartmut Winkler: *Basiswissen Medien*. Frankfurt am Main 2008, hier S. 299–301. Winkler versucht in dem Buch möglichst transparent, das Verhältnis zwischen seiner Position und der der medienwissenschaftlichen Zunft im Allgemeinen zu zeigen. Hierfür ließ er jeden Punkt von Lorenz Engell und Claus Pias auf Relevanz und Konsens bewerten. Die in diesen Seiten behandelten Punkte (Unsichtbarkeit, Transparenz und Unmittelbarkeit) erhielten volle Zustimmung.

durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren.“¹⁶

Die gesellschaftspolitische Dimension von Krämers Fensterscheibenmetapher wird schließlich im allgemeinen Sprachgebrauch deutlich – dem Fernsehen als ‚Fenster zur Welt‘. So formuliert die Metapher weniger ein reales Leistungspotential des Mediums als vielmehr eine gesellschaftliche Erwartungshaltung an dieses. Die Metapher artikuliert einen gesellschaftlichen Wunsch nach einem evidenten Medium, welches es ermöglicht, die Welt als solche zu erfassen. In diesem Kontext schließt auch direkt der Begriff des Authentischen an. Auch in ihm arbeitet eine Vorstellung der Unmittelbarkeit, eines direkten und unverfälschten Blicks auf die Welt ‚wie sie wirklich ist‘. Entsprechend ist es nicht zufällig, dass Christoph Zeller seine Arbeit zur *Ästhetik des Authentischen* mit folgender Definition beginnt, um genau diese im Laufe der Arbeit zu dekonstruieren: „Das Authentische bildet den Gegenentwurf zu einer medial vermittelten Wirklichkeit.“¹⁷

Bezieht man das Unsichtbarkeitsparadigma und dessen Authentizitätsvorstellungen auf das zuvor formulierte Projekt gesellschaftlicher Synthese, ergibt sich eine Schärfung der Kontur für ein Forschungsfeld, das sich unmittelbar zwischen Medien- und Gesellschaftsgeschichte aufspannt. Es geht dann nicht mehr um die Frage, wie beispielsweise das Fernsehen es schaffte, eine ‚Fernsehnation‘ zu erzeugen. Eine solche Frage wäre aus zwei Gründen problematisch: Erstens würde die Suggestion einer realen Machbarkeit via Fernsehen den imaginären Charakter der Nation verdecken. Zweitens, und daran anschließend, bliebe die Aussagekraft über die real wirkenden Kohäsionskräfte des Fernsehens immer deutlich hypothetisch. Mit dem Blick auf die Unsichtbarkeit bzw. umgekehrt die Sichtbarkeit erhält der Gegenstand vielmehr eine klar erfassbare Dimension, die empirisch greifbar wird. Im Anschluss an Untersuchungen zu medialen ‚Störungen‘ kann das Medium aus seinem ahistorischen Verständnis einer funktionalen Maschine befreit und in konkreten, historisch verortbaren Punkten analysiert werden.¹⁸

Der Fokus auf den Komplex der Un/Sichtbarkeit eröffnet entsprechend einen Zugang, die verschiedenen Elemente des Gefüges von Medium, Gesellschaft und Subjekt gezielt zu befragen. Welche technischen und ästhetischen Faktoren kennzeichnen das Medium zu einem konkreten historischen Zeitpunkt? Welche ästhetischen Formen simulieren Authentizität und gewährleisten solchermaßen die Unsichtbarkeit? In welchem Kontext wird das Medium in welcher Form sichtbar? Wie verhält sich das Subjekt bzw. die Mediennutzer*innen hierzu? Gibt es gesellschaftliche Diskurse, welche das Medium und dessen individuelle Wahrnehmung und Aneignung prägen bzw. umgekehrt, inwiefern wirken Medium und Subjekt auf den Diskurs zurück?

16 Sybille Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Dies. (Hrsg.): *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt am Main 1998, S. 73–94, hier S. 74.

17 Christoph Zeller: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*. Berlin / New York 2010, S. 1.

18 Vgl. Albert Kümmel / Erhard Schüttelpelz (Hrsg.): *Signale der Störungen*. München 2003; Kay Kirchmann: ‚Störung und ‚Monitoring‘. Zur Paradoxie des Ereignishaften im Live-Fernsehen. In: Gerd Hallenberger / Helmut Schanze (Hrsg.): *Live Is Life. Mediale Inszenierung des Authentischen*. Baden-Baden 2000, S. 91–104; Friedrich Balke: Medien und Verfahren der Sichtbarmachung. Positionen eines Forschungsprojektes. In: *Transkriptionen. Newsletter des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs „Medien und kulturelle Kommunikation“*, 5/2005, S. 2–4.

Das vorliegende Buch entspricht zugleich einer von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommenen Dissertation.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2020 Neofelis Verlag GmbH, Berlin
www.neofelis-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara
Titelhintergrundbild wurde von Walter Cicchetti / Pond5.com zur Verfügung gestellt.
Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (nw / vf)
Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden
Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.
ISBN (Print): 978-3-95808-313-4
ISBN (PDF): 978-3-95808-364-6