

Daniela Wentz, André Wendler (Hg.)

Die Medien und das Neue

21. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium

SCHÜREN

Inhalt

- 7 Einleitung
Daniela Wentz und André Wendler
- 17 Kontaktieren
Zur medialen Begegnungszone von Visualität und Taktilität
Lisa Gotto
- 29 Frauen am Steuer
Zur Rekursivität des Videoclips am Beispiel von Madonnas
WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL
Matthias Weiß
- 41 »... als Kläranlage gewissermaßen«
Im Schwarzen Kanal der Entsorgung des Fernsehens folgen
Ingo Landwehr
- 53 KatastroGraphien
Zur Verknüpfung von städtischer und menschlicher Katastrophe
in Spike Lees 25TH HOUR
Silke Roesler
- 67 »Liveness«
Theater, Oper, Kirche, Kino und Fernsehen zwischen Medialität
und Konventionalität
Stefan Bläske
- 81 (Be-)gründungen und Figurprobleme
Marshall McLuhans Denken über Medien und seine Folgen
Florian Sprenger
- 97 Ist der Tonfilm ein Monster?
Antonin Artaud und die Unmöglichkeit des sprechenden Films
Jan Philip Müller
- 111 Schon immer im falschen Film?
Literarische Utopien und das ›Neue‹ im alten Medium Schrift
Sebastian Höglinger

- 129 Blue Screen.
Spuren des kinematografischen Dispositivs in Kerry Conrans
SKY CAPTAIN AND THE WORLD OF TOMORROW und Derek Jarmans BLUE
Dennis Göttel
- 139 Wie neu ist das Videobild?
Reflexivität und Unschärfe
Adina Lauenburger
- 151 Das neue Fernsehen und die Historizität des Dispositivs
Daniela Wentz
- 165 Stadt Land Favela
Raumkonzepte des neuen brasilianischen Films
Martin Schlesinger
- 181 Mediale Mythologien.
Peter Greenaways THE TULSE LUPER SUITCASES
Axel Roderich Werner
- 195 Die Leerstelle in Film und Wahrnehmung
Valerie Deifel
- 209 Filmischer Realismus als narrative Form
Guido Kirsten
- 225 Stuntmen/Stuntwomen
André Wendler
- 241 Computerspiele als Träger politischer Bedeutungsangebote
Niklas Schrape
- 253 Tanzen zum Soundtrack der Demokratisierung
Zum Verhältnis von Männlichkeit, Weißsein und Deutschsein in
ALLE LIEBEN PETER (BRD 1959, R: Erich Engel)
Maja Figge
- 269 Digitale Technik
Die Demokratisierung der populären Musik?
Jobst Miksche

Einleitung

von Daniela Wentz und André Wendler

Das Neue, darin sind sich Philosophie und Kulturgeschichte weitgehend einig, betrifft die Moderne nicht als bloßes Merkmal sondern es definiert sie. Einer langen Tradition zufolge, die von Platon über Augustinus bis mindestens Thomas von Aquin reicht, galten Polypragmosyne (Vielgeschäftigkeit), *curiositas* und Neugier als schlechte Tugenden und sogar Todsünden, die die Menschen von ihren eigentlichen Aufgaben ablenken.¹ Das Wissen, das die Neugierigen bei ihren Streifzügen ins Unbekannte und Unbegrenzte erwarben, galt jenem Wissen als unterlegen, das bei planmäßiger Arbeit und gerichtetem Studium erworben wurde, weil es nicht auf einen Punkt zielt (den Staat, die einzelne Person), sondern permanent Grenzen überschreitet und verletzt. Als Hauptaufgabe des Denkens galt »der fortwährende Widerstand gegen den Strom der Zeit, der die Erinnerung an die Tradition unmerklich zerstört, und die Bewahrung der uralten, von entstellenden Innovationen möglichst unberührten Überlieferungen.«² Peter Sloterdijk bezeichnet diesen Affekt gegen das Neue als *primären Konservatismus* und begründet ihn kulturanthropologisch: solange Gemeinwesen bis an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit damit befasst sind den status quo ihrer Kulturleistungen an die folgende Generation weiterzugeben um ihn erhalten zu können, so lang muss das Neue unweigerlich als Bedrohung erscheinen.³

Sowohl Sloterdijk als auch Boris Groys verknüpfen das effektive Auftreten von Neuem in menschlichen Gemeinschaften mit einem bestimmten Mediengebrauch. Bei Groys ist das Archiv die Bedingung für die Akzeptanz des Neuen, denn nur wo die geschaffenen Kulturwerte als zugriffsfähiger Bestand gesichert sind und in materieller Form vorliegen, erlaubt sich der Blick eine Öffnung ins Weite. Für Sloterdijk werden jene Gesellschaften nicht nur innovationsfähig, sondern geradezu innovationswillig oder neophil, die sich ausdrücklich über den planmäßigen Gebrauch von Anthropotechniken verfertigen, die also Medien nicht nur zur Bestandssicherung gebrauchen, sondern die ihre Körper und Geister mit Medien verschalten in der Absicht ihre eigene Leistungsfähigkeit zu steigern.

Ob man wie Sloterdijk die Orientierung auf das Neue hin zum ethischen Programm erhebt oder den postmodernistischen Glauben an das Ende der Anfänge teilt: in ihrer Einstellung zum Neuen, ihren Innovationspraktiken und Kuriosi-

1 vgl. Maria Moog-Grünwald: Vorbemerkung. In: Dies. (Hg.): *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*. Heidelberg 2002, S. viii–xii.

2 Boris Groys: *Über das Neue : Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt am Main 1999, S. 23.

3 vgl. Peter Sloterdijk: *Du mußt dein Leben ändern : über Anthropotechnik*, Frankfurt am Main 2009, S. 189f.

tätsmedien enthüllen Kollektive jeder Art einiges über ihre Verfassung. Besonders prägnant lässt sich das vielleicht an Kollektiven ablesen, die sich in Revolutionen selbst als massiv neu entwerfen, in der Folge aber damit zu kämpfen haben, dass ihre Revolution möglichst die letzte gewesen sein soll. »Daher bezogen die modernen Ideologien auch stets von dem Augenblick an, wo sie die Macht erlangten, extrem konservative Positionen, wie unlängst noch in der Sowjetunion. Sie hätten die Wahrheit erreicht und die Geschichte mit ihrem eigenen Sieg beendet, ein Neues wäre nun nicht mehr möglich. Damit wurden jedoch sofort die archaischesten Strukturen des Denkens wiederhergestellt.«⁴ Der dialektische Materialismus kann sich selbst nur als Neues präsentieren, indem er der Sicht ins Unbestimmte ein ganzes Arsenal von Vor-Sichten an die Seite stellt, die im Fall der Fälle ohne Nachsicht die Neuheiten eingruppiert um sie zu sanktionieren oder als konterrevolutionär zurückzuweisen. In gleicher Weise nimmt auch Marx paradoxe Umwege in Kauf: »Die ursprüngliche Einheit zwischen Arbeiter und Arbeitsbedingungen [...] hat zwei Hauptformen: das asiatische Gemeinwesen (naturwüchsiger Kommunismus) und die kleine Familienagrikultur (womit Hausindustrie verbunden) in one or the other form. Beide Formen sind Kinderformen und gleich wenig geeignet, die Arbeit als gesellschaftliche Arbeit und die Produktivkraft der gesellschaftlichen Arbeit zu entwickeln. Daher die Notwendigkeit der Trennung, der Zerreißung, des Gegensatzes zwischen Arbeit und Eigentum [...]. Die äußerste Form dieser Zerreißung, worin zugleich die productive forces of social labour are most powerfully developed, ist die des Kapitals. Auf der materiellen Basis, die es schafft, und vermittelt der Revolutionen, die im Prozeß dieser Schöpfung die Arbeiterklasse und the whole society undergoes, kann erst wieder die ursprüngliche Einheit hergestellt werden.«⁵

Es ist vielleicht bezeichnend, dass sich unter den letzten Publikationen des untergehenden kommunistisch-revolutionären Deutschlands 1990 ein Buch mit dem Titel *Das Neue. Seine Entstehung und Aufnahme in Natur und Gesellschaft* findet, insofern gerade darin dieses Paradox der letzten Revolution zur ursprünglichen Einheit aus unterschiedlichsten Perspektiven verhandelt wird.⁶ Der darin enthaltene Beitrag Manfred Wlfings zu *Innovation und Arbeitsprozeß* kann sich nur noch in einer Beschreibung der vier Stufen des wissenschaftlich-technischen Fortschritts üben: Mechanisierung, Elektronisierung, Automatisierung und Selbstorganisation führen hier in einen Bereich, in dem die Aufforderung zur »Besinnung auf die marxistische Arbeitswerttheorie als Grundlage für die Gestaltung des ökonomischen

4 Groys, S. 24.

5 Karl Marx: *Theorien über den Mehrwert* (Vierter Teil des »Kapital«). Dritter Teil. In: MEW. Band 26.3 Berlin 1968, S. 414f.

6 Heinrich Parthey (Hg.): *Das Neue : seine Entstehung und Aufnahme in Natur und Gesellschaft*, Berlin (Ost) 1990.

Mechanismus«⁷ nur noch ein Aufruf bleiben kann, der jedoch keine Zuhörer mehr findet. Wo Lenin noch gefordert hatte »Wir müssen die Keime des Neuen sorgfältig untersuchen, ihnen die größte Aufmerksamkeit entgegenbringen, mit allen Mitteln ihr Wachstum fördern und diese schwachen Keime ›hegen und pflegen‹.«⁸, erweist sich am Ende, das eine Revolution zur ursprünglichen Einheit sich letztlich nur in sich selbst verwickeln kann und das wirklich Neue, wenn es denn da ist, nicht mehr zu integrieren in der Lage ist. Was immerhin bleibt, ist die gute materialistische Fähigkeit zur klaren Beschreibung der medialen Grundlagen eines Wandels, der sich theoretisch nicht mehr auffangen, geschweige denn aufhalten lässt: Computer und gewaltige Exportüberschüsse sind zugleich Symptom und Antrieb dieser Entwicklung.⁹

Sicher ist das kommunistische Denken nicht das einzige, das aus eher prinzipiellen Gründen ein wenn nicht problematisches, so doch wenigstens im höchsten Maße ambivalentes Verhältnis zum Neuen eingenommen hat. Dabei scheint die viel spannendere Frage, der sich auch dieser Band zuwenden möchte, doch zu sein, wie irgendetwas überhaupt als etwas Neues sichtbar werden kann. Diese Frage ist für Wissenschaftsgeschichte und Science Studies von besonderer Bedeutung, denn die Naturwissenschaften stehen regelmäßig nicht nur vor der Frage, wie sie etwas Neues konstruieren, entwerfen, entwickeln oder freilegen können, sondern immer wieder auch, ob ein Datum, ein Streifen auf einer wissenschaftlichen Fotografie, ein Bodensatz in einem Reagenzglas oder ein Lichtreflex im Teleskop etwas ist, das im nächsten Versuchsdurchlauf verstärkt werden kann um es weiter differenzieren zu können oder ob es sich nur um eine Störung handelt, die im nächsten Durchlauf eliminiert werden muss.

Mit dem Begriff des Experimentalsystems hat Hans-Jörg Rheinberger solche materiellen Anordnungen zu Produktion und Aufspüren von Neuem beschrieben. »Experimentalsysteme sind erstens eine Art kleinster, funktionsfähiger Arbeitseinheiten [...] Sie haben zugleich lokalen, sozialen, institutionellen, technischen, instrumentellen und, vor allem, *epistemischen* Charakter. [...] Experimentalsysteme müssen zweitens auf die Produktion von Differenzen angelegt sein, wenn sie als Anordnungen zur Hervorbringung von unerhörten epistemischen Dingen taugen sollen. [...] In der Regel unvorhergesehene und unvorhersehbare Ereignisse führen schließlich drittens dazu, dass einzelne Experimentalsysteme sich aufspalten oder auch zu hybriden Systemen verknüpfen. [...] Auf diese Weise bilden sich Felder, deren lokale Verdichtungen man als Experimentalkulturen bezeichnen kann.«¹⁰ Diese Beobachtungen scheinen für eine medienwissenschaftliche Untersuchung

7 Manfred Wölfing: Innovation und Arbeitsprozeß. In: Parthey, S. 149–179, hier S. 173.

8 Lenin: Die große Initiative. In: Lenin, *Werke*, Bd. 29 Berlin 1970, S. 397–424, hier S. 413.

9 vgl. Parthey, S. 14.

10 Hans-Jörg Rheinberger: Historische Beispiele experimenteller Kreativität in den Wissenschaften. In: Walter Berka; E. Brix; C. Smekal (Hg.): *Woher kommt das Neue? Kreativität in Wissenschaft und Kunst*. Wien u. a. 2003, S. 29–49, hier 33f.

des Neuen besonders hilfreich zu sein, weil sie weder bei allgemeinen geisteswissenschaftlichen Charakterstudien von Neuerern und Neoklasten stehen bleiben ohne je einmal konkret gezeigt zu haben was unter welchen Umständen wie historisch als Neues hervortritt, noch sich mit bloßen technischen Beschreibungen begnügen, die dem epistemischen Charakter dieser Anordnungen nicht gerecht werden können.

Neophile Dispositive

So gefasst ließe sich dieser Begriff des Experimentalsystems ohne Bedeutungsverlust durch den vielleicht auch unter medienwissenschaftlichen Gesichtspunkten produktiveren Begriff des Dispositivs ersetzen. Versteht man unter dem Dispositiv mit Lorenz Engell »ein Konstrukt oder ein(en) Denk- oder Beschreibungsansatz, in dem materielle Gegebenheiten und Beschaffenheiten apparativer, technischer Objekte mit physiologischen, psychologischen, epistemologischen und soziologischen Strukturen verschränkbar gemacht werden«,¹¹ dann liegt hier nicht nur eine Analogie zur Rheinbergerschen Konzeptionalisierung des Experimentalsystems vor, sondern das Dispositiv scheint genau der Ort zu sein, der die Produktion von Neuem nicht nur möglich, sondern Neues auch sichtbar, und damit beobachtbar macht.

Eine erste Gruppe von Aufsätzen dieses Bandes widmet sich verschiedenen Dimensionen dieses dispositiven Aspekts des Neuen. So versteht etwa *Lisa Gotto* einen Videoclip von Chris Cunningham als eigenständiges Experimentierfeld, als Beobachtungsanordnung einer medialen Neuartigkeit, die sie als Begegnungszone des Taktilen und des Visuellen identifiziert. Vor dem Hintergrund der Frage, ob nicht das Primat des Visuellen angesichts neuer (Medien-)Technologien möglicherweise an seine Grenzen, und damit an sein Ende stößt, nimmt Lisa Gotto Cunninghams Clip zum Anlass, nicht nur den Tastsinn einer Um- und Aufwertung zu unterziehen, sondern das Medium Fernsehen einmal nicht »okularzentrisch« zu denken, sondern es als Nahmedium unter dem Aspekt des Taktilen zu betrachten.

Mit dem Videoclip befasst sich auch der Beitrag von *Matthias Weiß*. Er analysiert, wie *WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL* von Madonna auf das filmgeschichtliche Motiv der Frau am Steuer rekurriert. Dieses Motiv ist genderpolitisch immer mit einem emanzipatorischen Impetus verbunden und seine filmgeschichtlichen Bezüge werden durch das Video in etwas Neues überführt. Interessant scheint zu sein, dass sich die (verschiebende) Wiederholung und der Rekurs auf etwas Vorgängiges als maßgebliche Charakteristika des Videoclips identifizieren lassen, ein

11 Lorenz Engell: Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien. In: Ders./Joseph Vogl (Hg.): *Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien*. Weimar, 2001, S. 33–56, hier S. 41.

Befund, der Rückschlüsse auf die Funktion des Neuen und Alten für das Bild- und Zeitregime des Mediums Fernsehen zulässt.

Ebenfalls mit diesem befasst sich der Beitrag von *Ingo Landwehr*. Seine Analyse des Fernsehens als Medium der Entsorgung gründet auf dem die temporale Struktur des Mediums beschreibenden Konzept des flow. In Ingo Landwehrs Konzeptionalisierung drückt sich darin gerade keine zeitliche Linearität aus, sondern ein Prozess, der die Dichotomie von alt und neu permanent unterwandert, dabei aber gleichzeitig problematisiert. Verdeutlicht wird dies anhand der Tatsache, dass sich selbstreferentielle Formate wie der SCHWARZE KANAL des DDR-Fernsehens, aber auch neuere Formate wie TVTOTAL, SWITCH oder ZAPPING insbesondere der Entsorgung von Normabweichungen, – dem Neuen mithin –, widmen, auf das sie auf diese Weise aber gleichwohl angewiesen sind. Alt und Neu wirken so als operative Funktionen nicht nur besagter Formate, sondern des televisiven Zeitregimes im Allgemeinen.

Silke Roeslers Beitrag skizziert anhand von Spike Lees 25TH HOUR eine Konstellation, in der sich Film- und Stadtraum überlagern oder ineinander verschalten. Dabei werden nicht nur neue personale und stadtstrukturelle Konstellationen sichtbar, sondern auch filmisch geht 25TH HOUR neue Wege. Am Ende wird mit dem Film ein Arrangement sichtbar, das nicht nur eine neue politische Konstellation repräsentiert, sondern das eine solche Konstellation ist.

Epistemologie des Neuen

Inwiefern das Neue epistemologisches Potential besitzt, indem überhaupt erst unter seinen Voraussetzungen Aussagen über das vermeintlich Alte getroffen werden können, zeigt *Stefan Blaske* in seinem Beitrag anhand der Untersuchung von Phänomenen, die konventionelle Mediengrenzen überschreiten, wie etwa die Live-Übertragungen von Opern-Aufführungen ins Kino oder die Fernsehausstrahlung von im Theater gefeierten Gottesdiensten. Solche medialen Transgressionen, so seine These, sind in der Lage die medialen Charakteristika und Konventionen, sowie die Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster, die mit spezifischen Einzelmedien verbunden werden, überhaupt erst offenzulegen. Erst die Transformationen von Dispositiven und die intermedialen Übergänge sind es, die einerseits Medien-Wandel und Medien-Werden ermöglichen, und andererseits neue Erkenntnisse über vertraute Medien befördern.

Eine ähnliche These extrahiert auch *Florian Sprenger* aus der Medientheorie Marshall McLuhans. Aus wissenschaftshistorischer Sicht rekonstruiert sein Beitrag den theoretischen Status des Neuen innerhalb McLuhans Denken. Dabei zeigt er am Beispiel der Konzeptionalisierung des Mediums Fernsehen nicht nur auf, welchen unausgesprochenen zeitgenössischen Einflüssen die Medientheorie McLuhans unterliegt, sondern identifiziert dort auch mindestens zwei neuralgi-

sche Punkte, die zentral an der Frage nach dem Neuen ansetzen. Denn erstens gilt McLuhans vornehmliches Interesse der Frage, wie neue Medien entstehen, wie sie sich beschreiben lassen und welche Auswirkungen sie auf bestehende Weltverhältnisse entwickeln, und zweitens und darauf aufbauend, auf welche Weise das Neue als epistemologische Folie wirksam wird, vor der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft beschreibbar werden.

Methodologie des Neuen

Welche Probleme die Beschäftigung mit einem als neu identifizierten Phänomen aufruft, schildert der Beitrag von *Jan Philip Müller* anhand des Aufkommens des Tonfilms. Seine Rekonstruktion der Auseinandersetzung Antonin Artauds mit dieser seinerzeit unerhörten Erscheinung, verbindet die aus medienhistoriographischer Sicht elementare Problematik einer möglichen Datierung, das heißt der Möglichkeit einer Beantwortung der Frage nach einem Wann des Tonfilms, mit dem Argument, dass es keinesfalls unproblematisch ist, ein mediales Phänomen überhaupt als neu zu klassifizieren. Für Artaud bleibt der Tonfilm immer ein »Monster«, weil er die Heterogenität, aus der er entsteht, niemals in eine eigene Identität, und damit in etwas Neues überführen wird. Da die Einheit von Ton und Bild immer eine phantasmagorische bleiben wird, bleibt auch die Frage offen, ob es in diesem Falle legitim ist, vom Tonfilm überhaupt als einem neuen Medium zu sprechen.

Mit dem gleichen Problem, jedoch mit ganz unterschiedlicher Akzentsetzung, setzt sich der Beitrag von *Sebastian Höglinger* auseinander. Am Beispiel einer wissenschaftlich-literarischen Utopie aus dem 19. Jahrhundert führt er vor, dass sich dort bereits, weit vor jeglicher offizieller Geburtsstunde des Kinos, filmisches Bewusstsein im Medium der Literatur etabliert. Die dort formulierten prä-kinematographischen Filmbilder leiten dazu an, zentrale Paradigmen der Filmtheorie und Filmgeschichte zu überdenken. Die Konsequenzen aus seinen Überlegungen betreffen dabei nicht nur die Idee einer Geburtsstunde des Kinos, sondern reichen bis in die aktuelle Diskussion um die Digitalisierung des Filmbildes.

Die Frage nach dieser Zäsur zwischen analogem und digitalem Film bespricht auch *Dennis Göttel*. Er zeigt an zwei Filmen von Derek Jarman und Kerry Conran, wie dort auf je spezifische Weise eine Reflexion des Topos der Fläche stattfindet. Diese liest er als Spur des kinematographischen Dispositivs, genauer der Kinoleinwand als selbst unsichtbar bleibende Bedingung der Möglichkeit von Sichtbarkeit. Es sind in dieser Perspektive die Filme selbst, die den Medienumbruch, den Übergang vom analogen zum digitalen Kino beobachten, indem sie die Differenz zwischen beiden motivisch, technisch und ästhetisch markieren.

Adina Lauenburger spitzt die Frage nach der Konstellation von alten und neuen Dispositiven anhand des Verhältnisses von Filmbild und Videobild zu. Dabei geht

es ihr jedoch nicht um die Frage der ontologischen Differenz zwischen den beiden Bildtypen. Vielmehr zeigt sie auf, mit welchen ästhetischen Mitteln das Filmbild immer schon in der Lage war, bestimmte Funktionen und Erscheinungen zu produzieren, die gemeinhin dem Videobild zugeschrieben werden.

Das Verhältnis von Neuem und Altem ist folglich kein einfach zu konturierendes, sondern verlangt, wie *Daniela Wentz* ihrerseits herausarbeitet, nach einer Auseinandersetzung, die nicht nach der »Originalität einer Aussage«, sondern der »Neuartigkeit der Ordnung des Aussagens« sucht. Angesichts nach wie vor dominant auftretender Formate von Familie und Häuslichkeit, die gerade vor dem Hintergrund aktueller Diskussionen zum Ende des Fernsehen anachronistisch anmuten mögen, zeigt sie, dass der Raum der Familie als Teil des televisiven Dispositivs niemals stabil, sondern immer schon Problem des Fernsehens gewesen ist, das es auf multiple Art und Weise reflektiert, und wie diese Reflexion ihrerseits Transformationen unterläuft.

Ein weiteres methodologisches Problem, das sich aus der Beschäftigung mit Neuem ergibt, bearbeitet auch der Beitrag von *Martin Schlesinger*. Anhand eines für die Thematik dieses Bandes geradezu paradigmatischen Gegenstandes, nämlich des zeitgenössischen Kinos Brasiliens, geht der Beitrag der filmwissenschaftlich stark umkämpften Frage nach, ob es sich bei diesem Kino wirklich um ein ästhetisch neues Kino handelt, und wie sich diese ästhetische Neuheit analytisch fassen lässt. Vor diesem Hintergrund plädiert der Beitrag für die Philosophie des Films als Methode, strukturelle Veränderungen binnenfilmisch zu begreifen, nämlich als genau diejenigen Konzepte des Neuen, die die Filme selbst entwickeln und reflektieren.

(Selbst-)Beobachtung des Neuen

Der zweite oben angedeutete Punkt aus Rheinbergers Überlegungen zum Neuen fordert besondere medienwissenschaftliche Aufmerksamkeit. Offenbar genügt es in den Wissenschaften eben nicht eine Nährlösung mit einer Bakterienkultur anzusetzen oder Teilchenmaterial durch eine Nebelkammer zu schicken. Immer braucht es mindestens einen Wissenschaftler, der diese Prozesse systematisch einrichtet, beobachtet, interpretiert und beschreibt, denn von selbst zeigt sich hier nichts und schon gar nichts Neues. Und noch mehr: die Beschreibung und Beobachtung produziert unmittelbare Rückkopplungen auf das Beobachtete. Unter den Bedingungen von technischen Medien finden solche Beobachtungs- und Rückkopplungsprozesse nun nicht mehr zwangsläufig unter direkter Beteiligung von Menschen statt, sondern Experimentalsysteme führen diese Vorgänge automatisch aus und werden höchstens in dieser Beobachtung noch von Menschen beobachtet. Erweitert man diese Feststellung etwas auf die Genesen und Genealogien des Neuen außerhalb der Naturwissenschaften, so muss ein besonderes Au-

genmerk also auf die Beobachtungs- und Selbstbeobachtungsmedien der Kulturen gerichtet werden, die in den Dispositiven jene Differenzen kenntlich machen, die in der Folge nicht nur Oberflächeneffekte bleiben, sondern auch in der Tiefe Umwälzungen produzieren.

Als eine solche Apparatur der Beobachtung des Neuen versteht *Axel Roderich Werner* die Arbeiten des Regisseurs Peter Greenaway. Diese reflektieren dominant die Verfassungen von Medien, die gegenwärtig von einem Umbruch determiniert sind. Dabei verbinden sie die Selbstthematizierung des eigenen, Greenawayschen, Werkes konsequent mit der Geschichte des Kinos, den Einflüssen, denen es durch technologische, institutionelle, ästhetische und ökonomische Neuerungen sowie durch neuere Medien unterliegt, – mit dem erklärten Ziel einer Neu-Erfindung des Kinos selbst, die wiederum konstant als solche problematisiert wird. Insofern erscheint die Arbeit Greenaways nicht nur als Beobachtungs- sondern vielmehr als sich selbst beobachtendes Experimentalsystem des Neuen, das nicht nur nach dem Neuen sucht, sondern in dem das Neue gar als »epistemisches Ding« im Sinne Rheinbergers erscheint.

Valerie Deifels Beitrag demonstriert besonders deutlich, wieso sich medienwissenschaftliche Forschung nicht mit ästhetischen Überlegungen allein zufrieden geben kann. In ihren Thesen zur Leerstelle in Film und Wahrnehmung als konstituierender Größe für die Öffnung regelhafter Strukturordnungen und damit einer möglichen Stelle für Neues zeigt Valerie Deifel wie sich ästhetischer und naturwissenschaftlicher Diskurs in einer epistemologischen Metapher überkreuzen. Medien, so könnte man diese Thesen weiter treiben, sind also niemals nur Repräsentanten einer Welt, sondern sie formieren Wahrnehmungsstrukturen, von denen sie selbst wiederum zu neuen Konstellationen angeordnet werden.

Einer medialen Neuartigkeit widmet sich auch der Beitrag von *Guido Kirsten*. Sein Interesse gilt einem kinematographischen Trend, zu beobachten etwa in den Filmen der Berliner Schule oder auch des zeitgenössischen französischen Kinos, den er unter dem Begriff des filmischen Realismus verortet. Die bislang weitgehend ausgebliebene wissenschaftliche Beleuchtung dieser Filme führt er auf eine theoretisch nicht ausreichend konzeptionalisierte Verwendung des Realismus-Begriffs innerhalb der Filmtheorie zurück. Sein Beitrag verdeutlicht, dass es gerade die neuen Phänomene sind, in diesem Fall nicht etablierte Formen filmischen Erzählens, die erstens die Unzulänglichkeit bisher bewährter Theorien und Methoden aufzudecken in der Lage sind, und die zweitens und in Konsequenz die Neukonzeptionalisierung von Methoden zu ihrer Beschreibung herausfordern.

Der Beobachtung und Neukonstituierung von historischen Verhältnissen widmet sich *André Wendlers* Beitrag oder vielmehr: er verfolgt, wie das Kino selbst die Geschichte eines seiner Akteure – hier des Stuntman – schreibt. Gleichzeitig reflektiert es diese Historisierungen fortwährend und bietet schließlich eine alterna-

tive, um nicht zu sagen neue Version dieser Geschichte an, in der Stuntmen nicht mehr ohne Stuntwomen zu begreifen sind. Das Neue dieser Geschichte ergibt sich insbesondere aus der konsequenten Entbergung von Sichtverhältnissen, welche die Optik historischer Erkenntnis unhintergebar prägen und deren kinematographische Version hier einmal vor Augen tritt.

Niklas Schrapes Beitrag untersucht die politische Dimension des Computerspiels. Seine Analyse, die sich insbesondere der Frage nach möglichen, den Spielen inhärenten Bedeutungsangeboten widmet, kommt zu dem für diesen Band wichtigen Schluss, dass sich diese Bedeutungsebene weniger in den Repräsentationen des einzelnen Spiels verorten lässt, als vielmehr aus dem Verhältnis herausgearbeitet werden kann, welches Computerspiele zu theoretischen Modellen und den Gegenwarten, in denen sie Geltung erlangen und die sie mitbestimmen, unterhalten. In dem Maße, so seine These, wie wir auf Simulationen vertrauen, um uns die Welt zu erklären, wird die Welt spielbar, berechenbar, quantifizierbar. Die Medien der Gegenwart und die Gegenwart dieser Medien sind prinzipiell aufeinander verwiesen, ja unabtrennbar, so könnte eine Schlussfolgerung aus diesem Beitrag lauten.

Maja Figges Aufsatz interessiert sich für die Frage, auf welche Weise das Kino im Deutschland der 50er Jahre an einer Neudefinition von Deutschsein arbeitet. Ihre Lesart des Films *ALLE LIEBEN PETER* mit Peter Kraus in der Hauptrolle macht deutlich, auf welche Weise am Körper des Protagonisten weiße Männlichkeit inszeniert wird, dabei aber zugleich als unproblematisch, weil nicht (mehr) rassistisch in Szene gesetzt wird. Insbesondere durch die Vereinnahmung von Differenzen durch den Protagonisten und in der Aneignung afroamerikanischer Populärkultur, etabliert sich ein Normalisierungsprozess von »Deutschsein als Weißsein, in de(m) das vermeintliche Versprechen einer Entlastung von den nationalsozialistischen Verbrechen durch die ›neue‹ Generation enthalten ist.«

Jobst Miksche stellt sich zu den mit der Digitalisierung einhergehenden Transformationsprozessen, hier im Bereich der populären Musik, eine Frage, die das Nachdenken über Medien spätestens seit der Radiotheorie Brechts umtreibt, nämlich die nach den Möglichkeiten gesellschaftlicher Veränderung durch technische Medien. Unter Rückgriff auf Ernesto Laclaus und Chantal Mouffes Begriff der radikalen Demokratie untersucht er, wie die Digitalisierung dazu beitragen kann, Produktion, Distribution und Konsum populärer Musik zu demokratisieren. Am Beispiel des MP3-Formates und der Musikausbörse Napster lotet er die Machtverhältnisse und Handlungsmöglichkeiten der Akteure auf diesem Feld aus und führt auf diese Weise modellhaft vor, auf welche Weise sich die Wechselwirkungen technischer Veränderungen und gesellschaftlicher Entwicklungsprozesse produktiv denken lassen.

Die Anlehnung dieser Überlegungen zu den Medien und dem Neuen an Rheinbergers Ausführungen zur experimentellen Hervorbringung des Neuen in den Na-

turwissenschaften ist unterdessen weder zufällig noch folgenlos. Wenn es nämlich stimmt, dass die Moderne der Struktur nach nicht vom Neuen lassen kann und noch viel mehr: das spezifisch Moderne gerade in der konsequenten Verfertigung und Affirmation des Neuen zu suchen ist, dann muss der Blick mit den Naturwissenschaften gerade auf jene Formation des Wissens fallen, die in der Moderne vielleicht wie keine andere eine Sonderrolle eingenommen hat. Die Rede vom Neuen als Output eines Experimentalsystems ist keine Allegorie, sondern in ihr zeigt sich der spezifische Charakter moderner Wissensproduktion im Zeitalter technischer Medien. Gleichzeitig öffnet sie den Weg zu einer Genealogie der Medien, die neues produzieren, kommunizieren, differenzieren und letztlich etablieren.

Dank

Die Beiträge dieses Bandes sind hervorgegangen aus dem 21. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquium, welches im März 2008 an der Bauhaus- Universität Weimar stattgefunden hat. Ein Dank für die finanzielle Unterstützung zur Durchführung der Tagung geht an die Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar, insbesondere an die Professuren Medien-Philosophie und Geschichte und Theorie der Bildmedien. Die Drucklegung wurde durch Mittel des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie – IKKM, Weimar ermöglicht, das diesen Band in seine Schriftenreihe aufgenommen hat. Auch hierfür ein herzlicher Dank.