

## William Uricchio Medien des Übergangs und ihre Historisierung

Im zweiten Buch seiner *Geschichten*, das den griechischen Widerstandskampf gegen die persische Aggression schildert, erlaubt sich Herodot eine Abscheifung, um seinen Aufenthalt in Ägypten zu beschreiben.<sup>1</sup> Seine Begegnung mit Ägypten, mit dessen Geschichte, mit dessen Gebräuchen und Bewohnern versetzte ihn in eine Art epistemologischen Taumel. Herodot, laut Cicero der »Vater der Geschichtsschreibung«, konnte nicht umhin einzusehen, dass Griechenland keineswegs den Mittelpunkt der zivilisierten Welt bezeichnete; er musste zudem erkennen, dass die ägyptische Zivilisation offenbar tausende von Jahren älter war und den Griechen gerade dasjenige vermittelt hatte, was diese für Charakteristika ihrer eigenen Zivilisation hielten. Nicht nur, dass dieses zweite Buch die längere Erzählung vom Triumph der griechischen Kultur über die verheerende Bedrohung aus dem Osten konterkariert; es ist auch wegen der Art und Weise bemerkenswert, in der es Herodots Sicht auf seine eigene Kultur relativiert – auf jene Kultur, nach deren Maßgabe er letztlich die ganze restliche Welt beurteilte und nach der er seine historische Erzählung ausrichtete.

Diesen Essay über das Thema, wie eine Geschichte der Medien zu schreiben wäre, habe ich deswegen mit einem Blick auf Herodots *Geschichten* eröffnet, weil dessen Probleme im zweiten Buch direkt auf die missliche Lage bezogen werden können, in der wir uns gegenwärtig in den Medienwissenschaften befinden. Meinen Ausgangspunkt bildet die These, dass der Wechsel von medienspezifischen Geschichten – insbesondere von der Filmgeschichte – zur Geschichte der Medien etwas ausgelöst hat, was dem epistemologischen Schwindel Herodots gleichkommt. Vertraute Bezugspunkte, lange Zeit unumstößliche Annahmen und jene Selbstsicherheit, die sich bei einem unangefochtenen Monopol über die Wahrheit von selbst einstellt – sie alle wurden bestritten, in neue Kontexte gebracht, ja von Grund auf erschüttert. Die Geschichte des Films selbst und ihre Verlaufskurve, seine vermeintliche Vorreiterrolle gegenüber »abgeleiteten« Medien wie dem Fernsehen erscheinen in einem neuen Licht, seitdem eine ganze Reihe älterer Technologien, Praktiken und Vermittlungskonzepte berücksichtigt wurde. Diese Erschütterung des an sich Selbstverständlichen hat, besonders sinnfällig angesichts des akademisch prekären Status der Filmwissenschaft, zu einer Situation geführt, in der Orientierungslosigkeit, Beklemmung und eine gewisse Rückwärtsgewandtheit vorherrschen (ganz zu schweigen davon, wie in weiten Kreisen der Filmindustrie und -akademien die heraufziehende Bedrohung durch die digitale Kultur wahrgenommen wird). Auch wenn derlei Symptome nicht unbedingt produktiv sind, sollten wir dennoch nicht vergessen, dass wir

(1) Vgl. *Des Herodotus von Halikarnassos Geschichten*, 2 Bde. Naunhof/Leipzig 1940.

es nicht zuletzt (auch) den Filmwissenschaftlern verdanken, dass es zu dieser Neuorientierung überhaupt gekommen ist. Wie wir sehen werden, hängt der Paradigmenwechsel damit zusammen, dass in den achtziger Jahren die Frühgeschichte des Kinos neu geschrieben wurde; die daran anschließenden Versuche einiger Forscher, lange Zeit unumstrittene Wahrheiten hartnäckig zu hinterfragen, waren für das Projekt, die Mediengeschichte ganz allgemein neu zu schreiben, nicht minder grundlegend.

Herodot bietet dafür nun sowohl im zweiten Buch als auch im gesamten Text der *Geschichten* einen weiteren wichtigen Ansatzpunkt: Bei seinen historischen Studien insistiert er auf multiplen Kausalitäten und auf der Koexistenz unterschiedlicher Interpretationen. Seine eigenen Beobachtungen als Historiker fungieren für gewöhnlich als nur eine unter mehreren Deutungsmöglichkeiten. Dieses Beharren auf der Parteilichkeit der Wahrheit, auf ihrer widerspenstigen und oftmals widersprüchlichen Natur hat zweifelsohne dazu beigetragen, dass ganze Generationen von Historikern sich Cicero nicht anschließen wollten und Herodot vielmehr als »Vater der Lügen« titulierten; doch ebenso macht es verständlich, weshalb er in der post-strukturalistischen Geschichtskonzeption beträchtlichen Anklang (wenn nicht gar beträchtliche Bedeutung) gefunden hat. Ich erwähne das weniger, um meine eigene Zugehörigkeit zu dieser Strömung der Geschichtsschreibung zu unterstreichen, sondern um die multiplen und häufig widersprüchlichen Kausalitäten vorweg zu erwähnen, die mir gerade für die Entwicklung der Medien charakteristisch scheinen. Um es gleich an dieser Stelle zu Protokoll zu geben: Unter Medien verstehe ich mehr als bloße Technologien, Institutionen und Texte – eine Auffassung, die ich für nahe liegend hielt, würde nicht das Gros der Fachliteratur eine andere Position vertreten. Ich betrachte Medien als kulturelle Praktiken, die diese und jene Elemente innerhalb eines breiteren Gefüges umfassen, das von spezifischen Gesellschaftsordnungen, Mentalitäten und gelebten Erfahrungen (von Seiten der Produzenten und Nutzer) bereitgestellt wird. Solch eine Auffassung ist natürlich auch generationsbedingt und als einer der vielen, die bei Raymond Williams und Konsorten in die Lehre gegangen sind, bin ich bis heute dieses Medienkonzepts nicht überdrüssig geworden.<sup>2</sup> Solch eine – zugegebenermaßen – umfangreiche Definition von Medien verlangt, dass deren historische Mannigfaltigkeit, Komplexität und auch Widersprüchlichkeit berücksichtigt wird, damit eine derart durchdringende kulturelle Erfahrung begriffen werden kann. Die nun folgenden Ausführungen sind in zwei Schwerpunkte gegliedert: Den ersten bildet eine äußerst kurze und durchaus tendenziöse Geschichte des Prozesses, der zum gegenwärtigen Stand der Mediengeschichtsschreibung geführt hat (wie sollte ein Historiker auch sonst sein eigenes Geschäft in Augenschein nehmen?); den zweiten Schwerpunkt bildet ein noch tendenziöserer Gedankengang zur gegenwärtigen Konstruktion der Mediengeschichte.

Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich meine Ausführungen auf Entwicklungen innerhalb der anglo-amerikanischen Welt.

(2) Vgl. hierzu insbesondere das erste Kapitel in: Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, New York 1974.

## Die Lage der Dinge

Zunächst ein paar Worte zum *status quo* in der Mediengeschichtsschreibung: Als ein Gegenstand des historisierenden Blickes waren die Medien von jeher den jeweils herrschenden Trends der Historiographie unterworfen, was als solches nicht weiter verwunderlich wäre. Doch hatte dieser Prozess auf institutioneller Ebene merkwürdige Auswirkungen. Die alt-hergebrachte Herrschaft der nationalstaatlich orientierten und der ökonomischen Geschichtsschreibung neigte dazu, die Kulturgeschichte ganz allgemein (und die Mediengeschichte im Besonderen) an die Ränder abzurängen, wo diese dann als spezialisierte Disziplin der Kunst- oder Geisteswissenschaft institutionalisiert wurde: als Kunstgeschichte, als Literatur- oder Musikwissenschaft. Diese institutionelle Grundlegung wurde einerseits innerhalb der Hochschulen selbst unterstützt, andererseits in der strategischen Allianz mit kulturellen Einrichtungen wie Museen, Galerien, Konzert- und Verlagshäusern durchgesetzt, die alle dazu beitrugen, Hierarchien expressiver (was heißt: ästhetischer) Medien festzulegen und dadurch, mit Bourdieu gesprochen, die Regeln der Kunst aufrechtzuerhalten. Während sie zur Entwicklung analytischer und diskursiver Raster besonders für (ästhetisch produktive) Medien sicherlich wichtig war, neigte diese interessensbedingte Konstellation letztlich dazu, ihre Gegenstände zum Fetisch zu erheben, so dass sie schließlich mediale Formen und Texte, die als populär, kommerziell oder als Mischformen aufgefasst wurden, gänzlich aus dem Blickfeld verlor. (Letzteres gilt für den größten Teil der Massenmedien, in vielen Fällen aber nicht für die Fotografie, die einen interessanten Sonderfall darstellt.) Eine der zahlreichen Paradoxien, zu denen diese Situation geführt hat, besteht darin, dass die Massenmedien einerseits aus der akademischen Forschung zu den »Kunstmedien« strikt ausgeschlossen wurden (auf Tonträgern festgehaltene Populärmusik war in der Musikwissenschaft so wenig erwünscht wie der Film bei den bildenden Künsten), dass andererseits aber die Wissenschaftler, die sich der Erforschung der Massenmedien widmeten, sich auf die traditionellen Künste beriefen, um ihrer Arbeit sowohl eine Rechtfertigung als auch einen kritischen Rahmen zu verschaffen. Als beispielsweise der Film während der sechziger Jahre letztendlich in den etablierten (US-amerikanischen) Hochschulen Fuß fassen konnte, tat er dies als »Kunstform«; dies bedeutete ganz allgemein, dass die oftmals quer liegenden Kategorien historischer, europäischer und avantgardistischer Filmproduktion bevorzugt wurden, während gleichzeitig der zeitgenössische kommerzielle Film ins Abseits geriet. Dass die Wissenschaft vom Medium Film sich dann hauptsächlich aufs Textstudium verlegte und zudem ihre Klassifikationsschemata ihrer Schwesterdisziplinen (etwa Genre, Autorschaft, Stilgeschichte) entlehnte, ist alles andere als widersprüchlich, sobald man die Logik in Betracht zieht, nach der das Filmmedium erstmals in das universitäre Curriculum, nach dem sich der disziplinäre Werdegang der Filmforscher zu richten hatte, aufgenommen wurde.

Während es unberechtigt wäre zu behaupten, Kultur habe nicht auf der Tagesordnung der klassischen Historiker gestanden (schließlich gibt es eine lange Tradition außergewöhnlicher und eigenständiger Stimmen, die

sich zu dieser historiographischen Angelegenheit geäußert haben), trat besonders im 20. Jahrhundert mit dem Aufstieg der *Annales* und der britischen Historiker der Gesellschaft und Arbeiterklasse die kulturelle Praxis als ein Gegenstand wachsenden historischen Interesses hervor. Nicht zufällig zeigten Historiker beider Schulen ein allgemeines Interesse an den Kräften des sozialen Zusammenhalts. Hierbei könnte man auch ein Hegemoniekonzept im Sinne Gramscis ins Spiel bringen, in dem der Konsens und die Mittel seiner Bildung ins Zentrum des Interesses rückten. So verstanden, zielt Kultur auf eine Vorstellung des Konsenses ab und liefert somit Zeugnisse für eine Nationalidentität, für nationale Werte und Bestrebungen. Was derlei historiographische Ansätze auszeichnet, ist die Vorstellung, die Kultur sei etwas wesentlich Umgreifenderes als die Künste, etwas – der Definition nach – fast Anthropologisches. Angesichts der besonderen Kulturfunktionen (etwa Identität, Zusammenhalt, Leitung), die nun untersucht wurden, erlangten die Medien zusehends herausragende Geltung.

Nun könnte man natürlich behaupten, dass der historische Zeitpunkt dieses gestiegenen Interesses (nach den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts) einiges der Tatsache verdanke, dass in der zweiten Dekade des letzten Jahrhunderts drei unterschiedliche massenmediale Wellen in kurzer Abfolge die westliche Welt erreicht haben; diese haben ihrerseits die Ausübung staatlicher Macht, die Formierung des Bürgers und das öffentliche Gedächtnis tiefgreifend geprägt. Die Kosten sparende Rotationspresse, der Film und das Radio haben allesamt die Information und die Öffentlichkeit in unterschiedlicher Weise organisiert und alle drei waren das Thema entscheidender politischer Auseinandersetzungen, ja Zerreißproben, in denen man für gewöhnlich nur den Grundsatz »Rationalisierung durch Regulierung« beglaubigt hatte. In der Tat könnte man sogar behaupten, die generelle historiographische Hinwendung zur Alltagskultur und zu den Lebensbedingungen des durchschnittlichen Jedermann sei eine Reaktion auf die extensive Demokratisierung gewesen, die in vielen westlichen Nationen vom frühen bis zum mittleren 20. Jahrhundert spürbar wurde. Die Bemühungen der Frauen um das Stimmrecht bei Wahlen und der Kampf der Arbeiterschaft um ihr Recht auf Selbstorganisation hatten unter anderem auch deshalb Erfolg, weil beide Gruppen von den neuen Massenmedien Gebrauch machten. Umfassender betrachtet, spielten die Medien innerhalb derjenigen informationstechnischen Infrastruktur eine zusehends tragende Rolle, die für das Funktionieren der ihr zugrunde liegenden demokratischen Regimes und kapitalistischen Systeme (v. a. der Konsumgesellschaft) unverzichtbar war. Deswegen sollte man nicht darauf verzichten, Kultursystem und Medien besonders der Nationen genauer in Augenschein zu nehmen, die antidemokratische Massenbewegungen entwickelt und sich auf staatspolitischer Ebene als außergewöhnlich aggressiv erwiesen haben. Auf der Suche nach einer kausalen Zuschreibung drängten sich die Massenmedien als ein mitentscheidender Faktor auf, sie verdienten eine eingehendere Untersuchung – und dies auch hinsichtlich ihrer pathologischen Effekte.

Die benannten Faktoren tragen dazu bei, die extensive Hinwendung zu der Geschichte kultureller Praktiken (die Medien eingeschlossen) im

20. Jahrhundert ebenso wie das mehr oder minder gleichzeitige Auftauchen jener akademischen Disziplinen zu erklären, die sich wie die Journalistik an der Jahrhundertwende und die Filmwissenschaft Mitte des Jahrhunderts eigens den Massenmedien widmeten. Es lohnt sich, den durch gemeinsame Interessen hergestellten Zusammenhang zwischen Kulturgeschichte und den beiden medienpezifischen Disziplinen kurz genauer zu betrachten, weil dies einiges an den jüngsten Transformationen in der Mediengeschichtsschreibung erklären könnte. In zahlreichen ihrer Erscheinungsweisen eignete der Journalistik ein disziplinärer Status, der dem der Rechtswissenschaft oder Medizin näher steht als dem der Kunstgeschichte oder Literaturwissenschaft: Von Anfang an neigte die Journalistik dazu, als ein berufsbezogener Studiengang zu fungieren, indem sie künftigen Journalisten Übungsmöglichkeiten anbot und zugleich in enger Beziehung zur journalistischen Branche stand. Ihre funktionalistische Forschungsausrichtung (mit einem besonderen Interesse an Wirkungen, politischen Taktiken usw.) war der Bildung einer »neuen« sozialwissenschaftlichen Disziplin zur Massenkommunikation äußerst dienlich und rasch kam es zu einem Zusammenschluss mit dem Radio und dem Fernsehen, nicht aber – von wenigen erwähnenswerten Ausnahmen abgesehen – mit dem Film. In der Soziologie des späten 19. Jahrhunderts verwurzelt, neigte die Wissenschaft von der Massenkommunikation dazu, sich eher mit der »Gegenwärtigkeit« kontrollierbarer Hypothesen zu beschäftigen als mit den Präzedenzfällen der Vergangenheit (bzw. Geschichte) – eine zeitliche Orientierung, die weiterhin dieses Feld charakterisiert.

Die Filmwissenschaft entstand dagegen praktisch ohne jeglichen Kontakt mit dem professionellen Bereich. In den USA definierte sie ursprünglich ihr Interesse geradezu in Absetzung von der kommerziellen Produktion und konzentrierte sich statt dessen auf die Geschichte des Mediums, auf seine ästhetischen Eigenarten sowie auf die Erarbeitung eines Inventars von fachspezifischen Ausdrücken und Praktiken. Letzteres stützte sich weitgehend auf die bestehende Kunstgeschichte und Literaturkritik, also auf disziplinäre Milieus, für die das Archiv oder das Museum weit wichtiger waren als Designerstudios oder Verlagshäuser. Ich will die Geschichte der Disziplin hier nicht im Einzelnen durchdeklinieren, aber auf einen Augenblick in den mittleren siebziger Jahren hinweisen, da zwei äußerst unterschiedliche, doch letztlich miteinander verknüpfte diskursive Stränge verbunden wurden, um die Filmwissenschaft und mit ihr die medienwissenschaftlichen Studien zum Fernsehen neu zu definieren: Einer dieser Stränge lag in der bereits erwähnten geschichtswissenschaftlichen Wende zu kulturellen Belangen und zu einer Geschichte »von Grund auf«. Der andere ging auf die Literaturwissenschaft zurück und markierte den (etwa gleichzeitigen) Wechsel von einem Textverständnis, das sich von Autorschaft und literarischer Kompetenz beherrscht zeigte, zu einer Literaturauffassung, die in der tatsächlichen Textrezeption der Leserwelt verankert ist. Die daraufhin erfolgende Interessenschiebung von der Lektüre- und Rezeptionserfahrung des literarischen Kanons hin zur Analyse der gesamten Bandbreite literarischer Formen war sowohl folgerichtig als auch in seinen Konsequenzen tief greifend. Wie gehabt, folgte die Filmwissenschaft dem literaturwissenschaftlichen Beispiel

und ihre Abkehr vom Kanon führte sie einerseits zum populären Film, andererseits aber zu demjenigen Medium bewegter Bilder, das in der Welt am verbreitetsten ist – zum Fernsehen. Galt das Fernsehen lange Zeit als das kulturelle »Andere«, dessen prosaische Wirklichkeit nur umso mehr die ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Film als Kunst rechtfertigte (zumindest mit dem avantgardistischen, dem historischen oder »ausländischen« Film), wurde es nun plötzlich von einigen Filmwissenschaftlern als ein Schlüsselement der Populärkultur rehabilitiert. Während man leicht vorhersehbare Versuche anstellte, »Texte« des Fernsehens nach derselben Art wie die des Films zu traktieren (Stilgeschichten, Autorschaft usw.), bot die Entstehung autonomer *cultural studies* weitaus interessantere Möglichkeiten.

Die *cultural studies*, so wie sie aus dem kulturellen Interesse von Historikern, aus der Faszination einiger Literatur- und Filmwissenschaftler an der »gelebten Wirklichkeit« kultureller Teilhaber und aus Neudefinitionen innerhalb der Sozialwissenschaften (nämlich insbesondere der Anthropologie und Ethnologie) hervorgegangen waren, fanden sich in der Position eines Maklers zwischen unterschiedlichsten Methoden (von der Textanalyse über die ethnographische Feldforschung bis hin zur Geschichtsschreibung) wieder, während sie gleichzeitig mit aller Emphase ein politisches Verständnis dafür, wie Populärkultur rezipiert werde, hochhielten.<sup>3</sup> Die *cultural studies* halfen Forschern der Sozial- wie der Geisteswissenschaften, die Medien des Films und Fernsehens methodisch in den Griff zu bekommen: Sie ermöglichten es, sich nicht mehr bloß auf text- oder institutionenspezifische Verfahren kaprizieren zu müssen, sondern auch die Situation der Produzenten, die Texte, deren Leser in ihren lebensweltlichen Zusammenhängen und ihrer aller Begegnungen berücksichtigen zu können. Dank dieser Konstellation tauchte schließlich auch die Geschichte des Fernsehens nicht mehr nur als Institutionengeschichte oder Programmgestaltung in der Reihe der Forschungsgegenstände auf.

Man könnte nun diese ganze Transformation auch auf einem wenig höheren Abstraktionsniveau betrachten. Beispielsweise könnte man auf Tatsachen wie die demographischen Veränderungen unter den Studenten der Nachkriegszeit verweisen, also auf den Zeitpunkt, da neue, aus einem breiten ethnischen oder Klassenspektrum rekrutierte Bevölkerungsschichten das höhere Erziehungswesen zu dominieren begannen, indem sie bislang ungekannte Bezugssysteme und zudem ein umfängliches Feld an Interessen einbrachten. Man könnte ebenso gut auf ein verändertes Verständnis von Disziplinarität hinweisen, das entstand, als die akademischen Bereiche, die zwischen dem mittleren und späten 19. Jahrhundert definiert worden waren, von komparatistischen und transdisziplinären Studien abgelöst wurden (gemeint sind etwa: Amerikanistik, Frauenforschung, STS (Wissenschaft, Technologie und Gesellschaft), zudem neue Allianzen zwischen der Kunstgeschichte und Anthropologie, zwischen Ökonomie und Geschichtswissenschaft). Schließlich könnte man besonders den weit reichenden (wenn auch bislang noch nicht ganz eingestandenen) Einfluss des Poststrukturalismus hervorheben, stellte dieser doch das gedankliche Rüstzeug dafür bereit, mit den seit langem etablierten Geschmackskategorien, mit Konzepten akade-

mischer Disziplinarität und explanativen Metaerzählungen unterschiedlichster Provenienz zu brechen. Für unsere Zwecke bietet es sich zudem an, einen weiteren Wechsel in der Mediengeschichtsschreibung zu berücksichtigen, weil dieser für die sich gegenwärtig stellenden Fragen und deren Lösungsansätze eigentümliche Konsequenzen zeitigt. Ich beziehe mich hier auf die Strömung, die in den siebziger und achtziger Jahren für die Medienhistoriographie des Films charakteristisch war: auf die Forschung zur Frühgeschichte des Kinos.

Die Brightoner Konferenz der FIAF im Jahr 1979 kündigte den Aufstieg einer neuen Generation von Filmhistorikern an. Geschult an den Werken von Wissenschaftlern wie Jay Leyda, Robert Sklar oder Garth Jowett und in deutlicher Absetzung von der damals auf diesem Gebiet herrschenden Theoriemode konzentrierten sich diese Historiker auf den damals am meisten vernachlässigten Aspekt des Mediums: auf das frühe Kino. Die seinerzeit dominanten Filmgeschichten beschrieben die Frühzeit in rein teleologischen Begriffen als »primitives« Kino – eine Sichtweise, die von den neuen Historikern vehement bestritten wurde. Überdies neigten die traditionellen Forschungsstrategien unwissentlich dazu, gerade dasjenige Bild des Filmmediums zu zementieren, das lange Zeit von maßgeblichen Kulturinstitutionen propagiert wurde – von jenen Institutionen, die nicht nur das Medium auf unterschiedliche Art und Weise zu maßregeln suchten, sondern auch für die Produktion und Erhaltung eines Großteils dessen verantwortlich zeichneten, was uns als archivarischer Bestand überliefert wurde. Deshalb blieben etwa die Erfahrungen und Sichtweisen der Filmkritiker und Zensoren erhalten, während die der gewöhnlichen Zuschauer verloren gegangen sind; und deshalb blieben auch beispielsweise die Anliegen der Feuerversicherungsvertreter am Leben, die der Filmvorführer aber nicht.

Seit Brighton spürte die Forschung unter anderem auch den historischen jeweiligen Produktionsbedingungen, den stilistischen Trends und der Rezeption der betreffenden Epochen nach, wodurch sie mit der teleologischen Ausrichtung der Vergangenheit brach; und dies, indem sie den Bestand dieser Filme als Gipfelpunkt zahlreicher repräsentationslogischer Anstrengungen des 19. Jahrhunderts und zugleich als ein Inventar an unvorhersehbaren Möglichkeiten auffasste, die ein noch ungezügelt Medium bot. In diesem Sinne befließigte sie sich tatsächlich der Konzeption eines medialen Dispositivs (und verband dabei die spezifische Apparatur, das soziale oder kulturelle Imaginäre sowie die Formierung einer Öffentlichkeit), radikalisierte aber die Anwendung der Konzeption, indem sie für begründete Mutmaßungen, für vermeintliche Zusammenhänge offen blieb. Dieser Perspektivenwechsel war profund, denn er zerstörte die Selbstverständlichkeit jenes Narrativs, das einen medialen Fortschritt von einfachen Schwarzweiß- und Stummfilmen zu den heutigen Systemen virtueller Realität konstruiert hatte (oder, was damit zusammenhängt, das simultane Narrativ stets verfeinerter Techniken ideologischer Kontrolle). Nun wurde das Medium innerhalb intertextueller und multimedialer Netzwerke verortet, so dass es seine Bedeutung und seine Möglichkeiten nur durch eine begründete historische Positionierung und nicht durch die bloße Rückschau gewann. Die Forschung

(3) Die *cultural studies* müssen, zumindest in der Form, in der ich sie verstehe, der akademischen Szene Großbritanniens zugute gehalten werden. Hier wurde die Trennung zwischen Human- und Sozialwissenschaften nicht nur anders verstanden als in den USA, sondern vielmehr übernahm auch die starke qualitative Tradition der Soziologie eine Führungsrolle bei der Erforschung der Populärkultur. Überdies unterlagen hier Diskussionen zu

Begriffen wie dem der Ideologie, der Macht und des Klasseninteresses nicht den Schranken der US-amerikanischen Hochschule. Dass die »amerikanischen« *cultural studies* dazu neigten, eher die Abstraktionen des Postmodernismus aufzunehmen als die gelebten Erfahrungen ihrer zu betrachten, die Kultur ins Leben rufen, entspricht dieser Unterscheidung.

begann, das Kino innerhalb bestimmter Repräsentationssysteme zu situieren, deren Geschichte der des Kinos vorausliegt: etwa das Theater, die *laterna magica* oder die Fotografie. Als man untersuchte, wie sich Öffentlichkeiten etwa vor billigen Schauattraktionen, auf Jahrmärkten und bei wissenschaftlichen Spektakeln bildeten, eröffnete dies neue Einsichten in die Art und Weise, wie das Kino zu seinem eigenen Publikum kam. Und zumindest ein Historiker widmete sich dem Erwartungshorizont, den das Kino eröffnete, wobei er in fast ketzerischer Manier behauptete, das Fernsehen (im Sinne eines echtzeitigen oder simultanen Mediums bewegter Bilder) sei dem Film über ein Jahrzehnt vorausgegangen, womit der Film als die große Kompromissbildung (und nicht so sehr als das große Wunderwerk) des 19. Jahrhunderts gelten musste.

Das Entstehen dieser neuen historischen Perspektive wurde offensichtlich von den oben beschriebenen Entwicklungen (vom Aufstieg der *cultural studies*, von der Hinwendung zur Kulturgeschichte usw.) geprägt, doch zugleich eigneten ihm mehrere bemerkenswerte Charakteristiken, die es zu erwähnen lohnt. Zum einen markierte sie einen tief greifenden Perspektivenwechsel (sehr ähnlich der Herodotschen Erfahrung in Ägypten), der für die gesamte Geschichte des Kinos folgenreich sein sollte. Zweitens verspürten nun zahlreiche Historiker das Bedürfnis, die Tätigkeit des »Geschichtstreibens« selbst zu reflektieren: Da das aus der Frühzeit des Kinos vorliegende Material derart lückenhaft (verschollene Filme, Produktionsberichte oder Zeugnisse von Zuschauerreaktionen) und verzerrt (ideologiekonformes Material, das die Sichtweise bestimmter gesellschaftlicher Gruppen auf Kosten anderer untermauert) war, hatten sich die Filmhistoriker unweigerlich damit auseinandersetzen, wie man den Leerstellen und Schiefelagen des Materials Rechnung tragen könne, durch welche kreativen Alternativen man sie ausgleichen und den jeweiligen Fall ausgewogen beurteilen könne. Somit (und indem man aus der Not eines knappen Materialbestandes und kurzer Filmlängen eine Tugend machte) gelangte man zu neuen Techniken der Textanalyse und zu neuen Ansätzen bei der Herstellung von Zusammenhängen, die über den Bereich des Kinos selbst hinausreichen (die intertextuelle oder intermediale Methode oder etwa die historische Rezeptionsforschung). Drittens trugen zahlreiche kooperative Projekte zwischen Wissenschaftlern, Filmarchiven und Filmfestivals dazu bei, die Restauration des kinematographischen Materials voranzutreiben und fachmännisch anzuleiten, während gleichzeitig der Geschichte des Mediums neue Perspektiven abgewonnen wurden. Auch wenn man dabei zuweilen in gravierende begriffliche Nöte geriet, ermöglichte der historische Blick letztlich die (Re-)Konstruktion der betreffenden historischen Artefakte und schloss dabei die Lücke zwischen Text und Interpretation. Ob nun der Einsatz der zahlreichen frühen Farb- oder Tonsysteme, die jeweils gültige Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion oder alternative Mediensysteme betrachtet wurden, die die Erwartungen für das Filmmedium präformiert haben mögen – stets waren die Auswirkungen dieses Wechsels zur Historisierung tief greifend (schließlich sind sie noch heute spürbar).

## Die Konstruktion von Mediengeschichten

Stets trennt Theorie und Praxis ein gewaltiger Abstand voneinander, doch scheint dies in besonderem Maße für die gegenwärtige Mediengeschichte zu gelten. Viel Tinte ist geflossen, als es darum ging, die historiographischen Versuche der Vergangenheit zu kritisieren oder für die künftigen Historiker neue Richtlinien aufzustellen, doch nur selten berücksichtigen derlei Diskurse die profanen Eigentümlichkeiten historischer Praxis. Und doch eröffnet gerade diese Sphäre, selbst wenn sie oftmals durch widerspenstige Daten und eigentümliche Auffassungen verstellt ist, zuweilen die erhellendsten Einblicke. Und es ist eben diese Sphäre, die für mein Beharren auf dem Plural der Geschichte (auf den Geschichten) zeugt, solange sich die historische Praxis nicht durch die Abstraktionen der Theorie, so gut sie auch gemeint sein möchten, vereinheitlichen lässt. Wie die Arbeiten von Forschern wie Kittler, Gumbrecht und Zielinski in Deutschland, von Ong, Douglas und Marvin in den USA oder Flichy, Virilio und Mattelart in Frankreich gezeigt haben, herrscht an mehr und mehr elaborierten (und eklektischen) Untersuchungen zu den komplexen Geschichten der Medien kein Mangel. Da die wichtigsten Arbeiten dieser und auch anderer Autoren ohne weiteres zugänglich sind, möchte ich den verbleibenden Raum nutzen, um knapp zu kommentieren, was ich für die zentralen Fragestellungen bei der Darstellung historisch jeweiliger Medienpraxis halte: Brennpunkte für die historische Forschung; einige zentrale und organisierende Topoi; und zu guter Letzt ein Schwenk hin zur historischen Besonderheit.

Die Übergangsstellung von Medien macht sich nicht nur immer wieder geltend, sondern dies auch in immer neuen Facetten. Die ohnehin schon folgenreichen Veränderungen im Bereich der Technologie, der Zeichensysteme, der kulturellen Kontexte und Praktiken wurden auf der Achse zwischenstaatlichen Austauschs (Adaption, Recycling, kulturell wechselnde Bedeutungszuweisungen) und auf der Achse wechselseitiger Wirkungen zwischen Bühne und Publikum (der Druck der Repräsentationssysteme, Identitätsprobleme, moralische Krisen) noch weiter kompliziert. Nichtsdestominder sind einige Augenblicke des Umbruchs aufschlussreicher als andere: sei es die »Geburt« medialer Formen, sobald das technologisch Mögliche als mediale Praxis systematisch eingesetzt wird, sei es die prägnante Neubestimmung des Zwecks bestimmter Mediensysteme (beispielsweise der Wandel des Radios von einem klar definierten Zwei-Wege-Kommunikationssystem zu einem Rundfunksystem) oder auch die intermediale Neudefinition von Medien (man denke nur an die Auswirkungen der digitalen Technologie auf die Medien Fotografie, Film und Fernsehen). Derlei Augenblicke werden für gewöhnlich durch reichhaltiges diskursives Material dokumentiert, das sich mit den vermeintlichen Kapazitäten der betreffenden Medien, mit der Vorwegnahme bestimmter Gebrauchsmuster und mit intermedialen Beziehungen beschäftigt. In der Sprache eines sozialen Konstruktivistin wie Wiebe Bijker gesprochen, steht uns in überwältigendem Maße Material zur Verfügung, das die Formierung eines »technologischen Rahmens« dokumentiert.<sup>4</sup> Doch am wichtigsten ist wahrscheinlich, dass solche Augenblicke das »Selbstverständ-

(4) Vgl. Wiebe Bijker, *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs. Toward a Theory of Sociotechnical Change*, Cambridge 1995.

liche« anfechten, das uns unter normalen Umständen eher blind für all die Möglichkeiten macht, die einem spezifischen Medium innewohnen und das jene sozialen Praktiken übergeht, durch die allmählich eine Sichtweise auf das Medium gegenüber anderen privilegiert wurde. Wie viele andere Untersuchungen haben auch meine Arbeiten versucht, solche Perioden in Augenschein zu nehmen, um somit etwa konkurrierende Modellentwürfe für das Fernsehmedium (in einer Fallstudie zum deutschen Fernsehen in den dreißiger und vierziger Jahren), den Balanceakt des Kinos zwischen Massenappeal und kultureller Respektabilität (in Fallstudien, die Repräsentationsstrategien und Debatten zum öffentlichen Raum untersuchen) oder etwa den Einsatz der *camera obscura* nach 1876 (nämlich als Konzept des »Televisuellen«, das auf dem Telefon und der *laterna magica* basiert) in den Blick zu bekommen. Würde man mich zu erklären nötigen, weshalb gerade diese Augenblicke von Interesse sein sollen, würde ich wahrscheinlich zu folgendem Schluss kommen: dass diese Augenblicke auf besonders sinnfällige Weise mit einer medialen Gegenwart verbunden sind, die sich ihrerseits in einem Übergangsstadium befindet; dass ich mich in einem Augenblick medialer Instabilität befinde und dass dieser mir meinen Interessenshorizont angewiesen hat. Und auf die Gefahr hin, zu weit über meine eigene Sprecherposition hinaus zu extrapolieren, würde ich auch noch behaupten, dass diese spannungsvollen und doch labilen Augenblicke voller Spannung und Instabilität besonders tiefe Einblicke in die Konstruktion medialer Formen gewähren. Während vieles für das Alltägliche spricht (insbesondere, wenn man sich für medial vermittelte Texte interessiert), profitiert unser Verständnis von Medien als Texte ungemein von derlei Augenblicken der Instabilität.

Das Konzept von Medien als sozialer Praxis betrifft die Entwicklung technologischer Infrastrukturen und Repräsentationskapazitäten (und natürlich erst recht ihren Einsatz) so sehr wie den »User«, die menschliche Seite der Gleichung. Die Kommunikationswissenschaft hat lange Zeit nur einige ausgewählte Aspekte dieser Situation berücksichtigt. Sie hat beispielsweise die Vorstellung einer Inhaltsvermittlung (einer »Encodierung und Decodierung«, um an Stuart Halls Formulierung<sup>5</sup> zu erinnern) bevorzugt oder die von einer Extension und Organisation sozialer Macht (von der politischen Kommunikation bis hin zur politischen Ökonomie). Die funktionalistische Agenda, die dieser Orientierung zugrunde liegt, hat ganz allgemein die Gegenwart als Schwerpunkt favorisiert und somit die historische Kontextualisierung ins Abseits (bzw. zu den Kritikern besagter Traditionen) gedrängt. Außerdem wurden diese funktionalistischen Studien entsprechend ihrer angeblichen Relevanz gefördert, so dass sich historisch ausgerichtete Arbeiten für gewöhnlich mit einem geringeren Budget zufrieden geben mussten. Die institutionelle Realpolitik einmal ausgeklammert, war eine der weit reichendsten Konsequenzen dieser Entwicklung, dass Forschungen zu den Auswirkungen der Medien auf die Welt perceptiver Erfahrung (ich denke etwa an die Dehnbarkeit von Zeit und Raum, so wie sie von Stephen Kern<sup>6</sup> eindruckvoll nachgezeichnet wurde), auf unsere Vorstellung von einer epistemologischen Ordnung oder auf unsere Auffassung des individuellen und kollektiven Gedächtnisses marginalisiert wurden. Diese eher grobschlächtigen

Kategorien stehen hier nur stellvertretend für längerfristige Bemühungen etwa um Speicherung (von mittelfalterlichen Kerbhölzern bis hin zu Sonys Speicherstäben, den memory sticks), um Direktübertragung (Telegrafie, Telephonie, Radio, Webcams) oder für längerfristige Beschäftigungen mit dem Status des Publikums (von seinem behaupteten und tatsächlichen Sittenverfall bis hin zu seiner kritisch begutachteten und letztlich zugewilligten Eigenständigkeit). Gleichzeitig stellen diese Topoi einen komparativen Rahmen bereit, mit dem analytisch herauspräparierte Verschiebungen (die durch unterschiedliche mediale Formen, historische Zeiträume und kulturelle Kontexte hinweg verlaufen) und zudem die verschiedenen Ebenen einer analytischen Spezifizierung in einen größeren Zusammenhang gebracht werden können.

Offensichtlich widersetzen sich die fraglichen Medien jedem Versuch, ihre Entwicklung mit einem fein säuberlichen Kategoriensystem in den Griff zu bekommen. Die Triade von Perception, Epistemologie und Gedächtnis ist nur eine der möglichen Weisen, das Problem anzugehen. Diese und ähnliche Elemente bieten mithin eine Gelegenheit dazu, sich der radikalen Umstrukturierung anzunähern, die auf diesem Feld um sich zu greifen scheint. Obschon sie abgeschottete institutionenpolitische Interessen hegen, befinden sich die Medienwissenschaften immerzu in Bewegung. Wie schon ausgeführt, hat die wissenschaftliche Neusituierung spezifischer Medien (wie des Films) innerhalb eines Netzes vorausliegender, konkurrierender und alternativer medialer Praktiken viel dazu beigetragen, die potenziellen Bedeutungen aufzurufen, die ein Medium als solches hervorbringen kann. Das kleine Beben, das von dem viel beschworenen Augenblick namens »Brighton« ausgelöst wurde, lässt sich immer noch in der fortlaufenden Neudefinition der Medienwissenschaft als Disziplin verspüren. Eine mindestens ebenso zwingende Ursache der beschriebenen Entwicklung liegt »außerhalb« der akademischen Welt und rührt offensichtlich von der gegenwärtigen Medienpraxis her. Die Digitalisierung und das Entstehen von Medienverbänden definieren die Gegenwart als einen Augenblick von Übergangsmitteln. Nicht nur, dass die ontologischen Rahmenbedingungen für zahlreiche mediale Formen infrage gestellt und neu bestimmt wurden (man denke nur an die Wandlungen im Bereich derjenigen Medien, die vormals anhand ihrer fotochemischen, optomechanischen und magnetischen Kennzeichen definiert wurden), ebenso, wie so oft in Schwellensituationen, beginnen die Trennlinien zwischen einigen medialen Formen zu erodieren und zu verschwinden. Auch der Zusammenschluss unterschiedlicher Medien hat alte Gewissheiten hintertrieben. Ganz gleich, ob wir nun in Begriffen jener Medienunternehmen denken, die momentan bestimmte Texte in ihren unterschiedlichen Abteilungen zirkulieren lassen, oder etwa in Begriffen textueller Netzwerke, die entstehen, sobald bestimmte Erzählungen und Figuren zwischen den medialen Formen hin- und hergeschwennt werden, oder ob wir uns an den Aggregatzuständen des Publikums orientieren, die sich mit bestimmten intermediären Formen der Textualität herauskristallisieren – auf jeden Fall ist deutlich geworden, dass altehrwürdige Gewissheiten zur Disposition stehen.

Die Bemühungen der Historiker, das Selbstverständliche neu zu bedenken, haben zusammen mit den Anforderungen einer Gegenwart der

(5) Vgl. Stuart Hall, »Encoding, Decodings«, in: *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies*, London 1992 (EA: 1980).

(6) Vgl. Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880–1918*, Cambridge 1983.

Digitalisierung und der Medienverbände einen neuen Blick auf die Medien dringend nötig gemacht – und zwar einen Blick, der auch von den »anderen« Augenblicken besagter Übergangsmedien profitiert und zugleich nach einer neuen begrifflichen Ausrichtung verlangt. Gleichzeitig ist es mehr denn je notwendig geworden, das Besondere und das Detail zu berücksichtigen, wenn wir den Medien als sozialer Praxis gerecht werden wollen. Insbesondere sind die ideologischen Implikationen von Materialauswahl und Schlussfolgerung relevant, wenn massenmediale Erfahrungen in kritischen Augenblicken der Medien- und Sozialgeschichte erforscht werden sollen. Einen solchen Fall stellt das frühe Kino dar, das sich als ein funktionierendes Medium und zugleich als ein Medium verstand, das auch im Selbstbehauptungskampf der dominanten Klassen Amerikas eine zentrale Rolle spielen sollte (nämlich als Instrument in einem breiteren ideologischen Kontext). Doch selbst wenn wir einen Schritt zurück treten und einen eher abstrakten Blick auf die Mediengeschichte (und die Geschichte selbst) werfen, ist die »Sprecherposition« oder das, was wir in der aktuellen Sprachregelung als ideologische Einschreibung bezeichnen würden, immer noch ein gewichtiger Faktor. Was uns Schwierigkeiten bereitet, ist, dass die Sprecherposition mit spezifischen materiellen Praktiken verknüpft ist, so dass sie innerhalb einer Geschichte der Arbeit weitaus leichter zugänglich scheint als von der Theorie der Geschichte selbst her. In dieser Angelegenheit möchte ich nur kurz auf eine Publikation verweisen, die unlängst in Deutschland erschienen ist und (unter anderem) die Filmvorführer der Jahre vor 1913 zum Thema nimmt. Dabei handelt es sich um einen Text, der, wie man sagen könnte, fortwährend zwischen verschiedenen Plattformen hin und her springt.<sup>7</sup> Die anfänglichen Definitionsschwierigkeiten dieser Berufsgruppe verdeutlichen die problematische Entwicklung des Kinos im Allgemeinen und, von einer anderen Warte aus, die prekäre Situation der Populärkultur um die erste Dekade des 20. Jahrhunderts herum – also zu einer Zeit, die zumindest in den USA von einer Hegemoniekrise gekennzeichnet war. Gerade weil das Kollektivgedächtnis in Gestalt des Archivs festgeschrieben wurde, ist es äußerst schwierig, die besondere Lage der Filmvorführer zu charakterisieren und dabei die konkurrierenden Anforderungen von Regulierung (in einem politischen und berufsständischen Sinne), Identität und Widerstand verständlich zu machen.

Soweit Roberta Pearson, meine Mitautorin bei diesem Projekt, und ich wissen, hat kein einziger Filmvorführer seine persönlichen Eindrücke von seinen alltäglichen Verrichtungen festgehalten; um sich den tatsächlichen Lebensbedingungen der Filmvorführer anzunähern, ist es wohl am besten, die Akten und Zeugnisse der wichtigsten Institutionen zu studieren, die gegen den Strom schwammen – eine historiographische Herangehensweise, die wohl so mancher als gar zu spekulativ verdammt wird. Während wir die Grenzen dieses spekulativen Verfahrens offen eingestehen, glauben wir doch, dass es ein besseres historisches Verständnis ermöglicht als die bloße Verdopplung derjenigen schriftlichen Zeugnisse, die die betreffende Periode selbst überliefert hat. Unser Essay bekennt sich zu dem bruchstückhaften Material, das an den Rändern der herrschenden Überlieferung Risse verursacht, so dass sich auch Lücken zwischen den disziplinären Diskursen auftun und

(7) Roberta E. Pearson und William Uricchio, »Filmvorführer in New York, 1906–1913«, in: KINTOP: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, 9/2000, S. 91–108.

dabei kurze Einblicke in das Leben und die Beweggründe einzelner Filmvorführer gestatten. Auf diese Weise wollen wir gleichsam den Vorführern ein Gefühl für ihre eigene Tätigkeit rückerstatten, obwohl eine erdrückende Fülle an Beweismaterial für ein Foucaultsches Szenario spricht, in dem Filmvorführer nur in dem Sinne Subjekte wären, dass sie als solche von einem Disziplinarregime ins Leben gerufen wurden. Wie Herodot (wenn auch vielleicht aus anderen Beweggründen) ziehen wir nicht eine Interpretation der anderen vor, sondern ermöglichen den dauernden Wechsel zwischen beiden.

Ein derartiger Wechsel verletzt einige der grundlegenden Gebote konventioneller Geschichtsschreibung. So wenig wir die Historiker selbst zu einer monolithischen Kategorie stilisieren wollen, scheint es doch, dass viele Historiker darin geschult sind, Material aus unterschiedlichsten Quellen in eine kohärente Erzählung einzufügen, die nach ihrem Dafürhalten die Ereignisse und Kausalitäten der Vergangenheit am besten repräsentiert. Ihnen wurde der Glaube beigebracht, es gäbe bessere und schlechtere Interpretationen sowie bessere und schlechtere Geschichten, die sich aus demselben Materialfundus formen lassen. Entsprechend stellt Robert Berkhofer in seinem Buch *Beyond the Great Story* fest, »dass zu derselben Reihe von Ereignissen zwei oder mehrere Geschichten erzählt werden können, beunruhigt selbst die raffinierteren unter den konventionellen [nämlich nicht-postmodernistischen] Historikern.«<sup>8</sup> Solche Historiker widerstehen dem relativistischen Chaos, das durch den Wechsel zwischen (oder innerhalb) zwei oder mehreren Geschichten heraufbeschworen wird. Und doch wird, wie eben gezeigt, mit dem aus der frühen Kinogeschichte zugänglichen Material (ebenso wie mit dem Material zahlreicher anderer virtueller Geschichten) ein Muster erkennbar, das das letztlich Überlieferte seligert und so die Geschichten strukturiert, die überhaupt erzählt werden können. Die Ausbildung der Historiker mag dazu beitragen, dass sie nur bestimmte Textformen (wie amtliche Verordnungen oder Tatsachenberichte) als solide und unangreifbare Materialbasis akzeptieren, wohingegen sie andere Formen (wie Anekdoten, indirekte Hinweise oder signifikante Leerstellen) als fragwürdig abqualifizieren. Jene Textsorten, die institutionell gutgeheißen werden und die Weihe der »Objektivität« erlangen, scheinen häufig gerade die Kräfte zu repräsentieren, die in der betreffenden Periode dominiert haben; sie stellen die Sichtweise dar, die von den beherrschenden Institutionen artikuliert und später archiviert wurde. Wenn sich nun die Historiker auf derlei Quellen stützen und somit dazu neigen, vermeintlich allgemeingültige Erzählungen zu reproduzieren, geht dies auf einige Vorentscheidungen und Vorurteile bei der Geschichtsschreibung zurück:

- auf den Willen, bestimmte Hierarchien der Konsistenz aufzustellen, in denen das Konsistentere dem weniger Konsistenten vorgezogen wird;
- auf den Willen, Widersprüche zu vermeiden und statt dessen Daten beizubringen und Schlüsse zu ziehen, die sich gegenseitig stützen;
- auf den Willen, die Geschichte eher als transparent denn als konstruiert, also als Objekt und nicht als Text zu verstehen;
- auf den Willen, in Form holistischer Analysen zu arbeiten und geschlossene Erzählungen zu produzieren.

(8) Robert Berkhofer, *Beyond the Great Story. History as Text and Discourse*, Cambridge 1995, S. 24.

Im Gegensatz zur gängigen historiographischen Praxis haben wir in unserem Artikel (und in dem größeren Projekt, zu dem er gehört) versucht, mit dem erhaltenen, womöglich spärlichen oder inkonsistenten Material feinfühlig umzugehen. Schließlich bezeugt es das Tätigsein auch der beherrschten Gruppen und ermöglicht es, auch diese in einer andersartigen Erzählung zu Wort kommen zu lassen. Freilich bleibt weiterhin die quälende Ungewissheit, ob ein derartiger Ansatz pauschal anzuwenden ist, zumal wir uns in unserer Argumentation auf Material stützen, das sich aus dem eigentümlichen Schauplatz New York rekrutiert. Doch kann solch eine Methode im Falle historischer Sachverhalte, bei denen sich sozial randständige Akteure in einem Augenblick medialer Instabilität befinden, sicherlich Mittel dafür an die Hand geben, den leicht zugänglichen Bericht herrschender Klassen zu hinterfragen und in komplexere Zusammenhänge zu stellen.

### Folgerungen

Die instabile Konstellation der Gegenwart, die gemeinsam von gewissen Medienhistorikern, vom Prozeß fortschreitender Digitalisierung und Verbundbildung und durch den poststrukturalistischen Zeitgeist herbeigeführt wurde, hat, wie ich zu zeigen versucht habe, so etwas wie die Situation heraufbeschworen, die im zweiten Buch von Herodots *Geschichten* beschrieben wird. Damit wurden überkommene Gewissheiten erschüttert und bestimmte erkenntnistheoretische Rahmenbedingungen verschoben. An diesem Punkt eines tief reichenden Übergangs in der Mediengeschichte kann die Forschungsarbeit der Historiker gerade jene vergangenen Schwellensituationen fruchtbar machen, in denen diverse miteinander verbundene Formen der Instabilität die bestehenden Medienontologien (und mit ihnen auch bestehende Prämissen der Erkenntnistheorie, der Perception und des Gedächtnisses) infrage gestellt haben. Die Aufgabe, neue Mediengeschichten zu erforschen und zu erarbeiten, wird zusehends in Angriff genommen, zumal die Debatten über angemessene Fragestellungen und Methoden an Dringlichkeit gewonnen haben. Meine eigene Arbeit trägt diesen Debatten Rechnung. Von einem besonderen Gespür für dasjenige geleitet, was ausgeklammert und »nicht gesagt« wurde, versucht sie, gerade von einem sorgsamem Umgang mit den Strukturverhältnissen der Vergangenheit zu profitieren. Überdies könnte es auf diese Art gelingen, der historiographischen Arbeit wieder eine ideologische Spitze zu geben. Wie bereits gesagt, mag ein solcher Ansatz gewissen Vorstellungen der traditionellen Geschichtswissenschaft widerstreben, doch hält er sich andererseits offen für jenes Spiel der Pluralität und Alterität, das Herodots Geschichtsschreibung belebt hat und die Arbeit einer wachsenden Zahl von Historikern prägt. Sicherlich können wir schlecht aus dem Schatten der Kulturen heraustreten, in welchen wir geschichtlich verwurzelt sind, und sicherlich wird auch die Reichweite gegenwärtiger Debatten weitgehend von unserer historischen Situation begrenzt. Hier stehen wir also vor einer Grenze, die wir auch einfach leugnen könnten,

indem wir vortäuschen, unsere Einsichten wären von ihr nicht weiter beeinträchtigt. (Doch selbst wenn wir uns in diesem Glauben wiegen könnten, würde uns die Realpolitik des Verlagsgeschäfts und deren Einklang mit den faktischen Machtverhältnissen rasch Einhalt gebieten...) Dieselbe Grenze könnten wir aber auch insofern berücksichtigen, als wir sie wie einen Kompass dazu nutzen, die entscheidenden Präzedenzfälle aufzustöbern.

(Aus dem Englischen von Burkhardt Wolf.)

William Uricchio lehrt am MIT.