

Die Sprache der Dinge – kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur

Herausgegeben im Auftrag der
Gesellschaft für Ethnographie e.V. von

Elisabeth Tietmeyer
Claudia Hirschberger
Karoline Noack
Jane Redlin



Waxmann 2010
Münster / New York / München / Berlin

Inhalt

Vorwort.....	7
Von der Ethnografie des Wohnzimmers – zur „Topografie des Zufalls“	9
<i>Hans Peter Hahn</i>	
Zeugnisse der Geschichte und die Museen Europas	23
<i>Hans Ottomeyer</i>	
Bedeutungen und Konstrukte	31
<i>Elisabeth Tietmeyer</i>	
Die Erbschaft der Dinge	33
<i>Udo Gößwald</i>	
„die Straßenbahnen und Omnibusse sind gestopft und gepfropft und mit Menschen garniert“. Überlegungen zur Aufhebung des Anthropozentrismus von Mensch-Ding-Beziehungen.....	43
<i>Frederike Felcht</i>	
Dinge und ihre soziale Bedeutung: <i>Behavioral Archaeology</i> , <i>Terra sigillata</i> und die Imelda-Marcos-Hypothese	53
<i>Günther Schörner</i>	
Die <i>Creative City</i> Dublin. Architektur und Materialität als Ausdruck der Stadtplanung.....	65
<i>Anna-Lisa Müller</i>	
Authentizität und Kontextualisierungen	77
<i>Karoline Noack</i>	
Das Spannungsverhältnis von Ding und Information – Bezüge zwischen Museologie und Informationstheorie	79
<i>Werner Schweibenz</i>	
„Objekte der Begierde“: archäologische Dinge zwischen Forschung und Kommerzialisierung.....	89
<i>Stefanie Samida</i>	
Unikat oder Dublette? Zum Bedeutungswandel musealisierter Sammlungs- gegenstände aus dem Bestand des einstigen Museums für Völkerkunde Berlin	99
<i>Beatrix Hoffmann</i>	

Echt oder nicht echt? Der (falsche) Maya-Stuckkopf im Ethnologischen Museum Berlin.....	109
<i>Maria Gaida</i>	
Von Menschen, Räumen und Dingen: materielle Praxis im Kontext translokaler Raumwahrnehmung	119
<i>Andrea Blumtritt</i>	
Symbolische Praktiken und Kulturtechniken	133
<i>Jane Redlin</i>	
Verschleierung als Praxis: Gedanken zur Beziehung zwischen Person, Gesellschaft und materieller Welt in Sansibar	135
<i>Paola Ivanov</i>	
Das <i>Gele</i> – nur ein einfaches Tuch? Das Kopftuch <i>Gele</i> der Yoruba-Frauen in Nigeria als künstlerisch-modisches Symbol emanzipatorischer Körper-Politik.....	149
<i>Gudrun Grauwenson</i>	
<i>Kitras</i> – Alltagsdinge und Symbolträger. Eine Forschungsskizze	163
<i>Jane Redlin</i>	
(Im)materialität und Medialität	173
<i>Claudia Hirschberger</i>	
<i>mobile (in) fashion</i> – <i>Mobile Connectedness</i> im urbanen digitalen Lifestyle	175
<i>Charlotte Giese</i>	
Wenn aus Daten wieder Dinge werden – „From Analog To Digital and Back Again“?	185
<i>Verena Kuni</i>	
Automatische Irritationen: Überlegungen in Video zur Initiativentfaltung der Dinge	195
<i>Lars Frers</i>	
Die Materialisierung des Imaginären – Die Neuen Medien der 1980er Jahre	203
<i>Hendrik Pletz</i>	
Abbildungsnachweis und Copyright	215
Autorinnen und Autoren.....	217

Die Materialisierung des Imaginären – Die Neuen Medien der 1980er Jahre

Dass das Fernsehen die Welt verändert hat, ist ein Gemeinplatz. Ebenso ist es nicht sonderlich innovativ zu behaupten, dass unser Blick auf die Welt und unser Verständnis zu dieser elementar durch das Fernsehen geprägt wurde. In der historischen Forschung stehen hier zumeist die so genannten Fernsehereignisse im Mittelpunkt. Zusammengefasst werden damit gerne Sendungen, die gegenüber den alltäglichen televisuellen ‚Nichtigkeiten‘ so herausstechend waren, dass auch für eher traditionell geprägte Wissenschaften wie die Historiografie die Relevanzkriterien erfüllt zu sein scheinen. Im Mittelpunkt dieses Aufsatzes steht jedoch nicht das Fernsehprogramm, sondern der Wandel des technisch-materiellen Apparats in den 1980er Jahren. Es wird also nicht um den in der Ferne gesehenen Gegenstand gehen, sondern um die Bedingungen des Sehens selbst; nicht zum Beispiel um die Fernsehserie „Holocaust“, welche als wohl ‚das‘ Medienereignis der späten 1970er Jahre gewertet werden muss, sondern um den lautlosen, da technischen Umbruch dieser Zeit. ‚Fernsehen‘ meint nämlich immer sowohl das Fernsehprogramm als auch die Apparatur – den Fernseher –, welche es ermöglicht, eben dieses Fernsehprogramm zu empfangen bzw. zu konsumieren. Der Topos des ‚Fensters zur Welt‘ verweist genau auf dieses Spannungsfeld: das Fenster als materielles Objekt und die Welt, die ich durch dieses Fenster beschau. Das Sprechen von einem ‚Fenster zur Welt‘ ist zugleich aber auch eine diskursive Zuweisung. Es ist eine Aussage, die weit über das scheinbar unschuldige Wesen einer Metapher hinausweist. Hier artikuliert sich der gesellschaftliche Wunsch nach einem evidenten Medium, mit dem man die Welt durch ein Fenster schauen kann. Folgt man Sybille Krämer, so ist hierin sogar ein allgemeines Kriterium für Medien zu erkennen: „Medien wirken wie Fensterscheiben. Sie werden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren.“⁴¹ Aus dieser Perspektive wäre weiter zu schließen, dass ein Medium nur so lange Glaubwürdigkeit besitzt, wie es unsichtbar, sprich eine Fensterscheibe bleibt. Mediale Evidenz steht und fällt demnach mit dem Gelingen einer entsprechenden Imagination. Die Tatsache, dass sich für das Medium Fernsehen sogar eine eigenständige Redewendung – nämlich das ‚Fenster zur Welt‘ – gebildet hat, weist somit darauf hin, dass das Fernsehen dem Kriterium eines Fensters besonders nahe zu kommen scheint bzw. es den Nutzer/inne/n ermöglicht, diesen Wunsch auf das Gerät projizieren zu können. Diese Projektionen gehen sowohl von der technischen Verfasstheit des Mediums aus, wobei die Mattscheibe und ihre materiell-assoziative Nähe zum Fenster zentral hervorsteht, werden aber immer auch von unterschiedlichen äußeren Strategien hergestellt bzw. stabilisiert. Es ist also von einer gegenseitigen Verschränkung auszugehen. Auf der einen Seite steht das im Medium festgeschriebene Potential, also die technische Fähigkeit des Fernsehapparats, eine Fensterscheibe zu suggerieren, und auf der anderen Seite die diskursiven respektive performativen Zuweisun-

gen, die eben diese Suggestion im Alltag zu realisieren und verankern wissen.² Dieser Komplex wird im Folgenden mit dem Begriff des Imaginären beschrieben, besser gesagt, als Imaginations-Dispositiv untersucht werden.³ „Fernsehen wäre dann weniger als ein Artefakt, denn als eine spezifische Bündelung vielfältiger Strategien zu betrachten. Seine Funktionsweise wäre nicht [ausschließlich] auf seine Identität und innere Logik zurückzuführen, sondern auf vielfältige, gerade auch konkurrierende Projekte, die das Medium fortlaufend verändern, um es als Instrument für die eine oder andere Rationalität zu optimieren.“⁴ Die Rationalität der Imagination soll nun im Mittelpunkt stehen.

Bevor es um die 1980er Jahre gehen kann, muss ein kurzer und dadurch notwendig schematischer Einblick in das Fernsehen der vorausgehenden Jahre gegeben werden. Hierfür ist es sinnvoll, das Phänomen des in die Ferne Sehens auf drei Ebenen zu differenzieren.

Da wäre zuerst der Sendefluss. Die Tatsache, dass im Fernsehen immer etwas passiert, ob das Gerät angeschaltet ist oder auch nicht, machte es für die Nutzer/innen so interessant und wirkmächtig. Gerade in der Anfangs- und Boomphase des Mediums war dieses Kriterium entscheidend für den Erfolg. Man hatte immer Angst, etwas zu verpassen, sodass sich die ganze Familie pünktlich zum Sendebeginn vor dem Fernseher versammelte, um dem unwiederbringlichen Ereignis der Sendung beizuwohnen. Es ging dabei um die Suggestion der Live-Sendung. Ob das Dargebotene auch wirklich zur gleichen Zeit an einer anderen Stelle der Welt vor der Kamera inszeniert wurde, war dabei unerheblich. Die Live-Suggestion generierte sich aus dem strukturellen Prinzip des Sendeflusses.⁵

Zum Zweiten ist der Apparat selbst zu nennen. Wie eingangs beschrieben, ist es für das glaubwürdige Funktionieren des Mediums wichtig, weitestgehend unscheinbar den Inhalt zu präsentieren. Zu diesem Zweck wird im Kino beispielsweise Dunkelheit erzeugt und eine künstliche Aufmerksamkeit auf die Leinwand erzwungen. Die Alltagsbedingungen des Privaten lassen ein solches Vorgehen aber weder zu, noch wäre es sinnvoll. Fernsehen würde dadurch gerade den für dieses Medium so wichtigen Grad an Normalität einbüßen müssen.⁶ Um eine solche Unsichtbarkeit aber dennoch zu erzeugen, wurde in der Geschichte des Wohnens mit allerlei Tricks gearbeitet. Mal wurde das Gerät in eine Schrankwand integriert, womit die Maschine verschwand und nur noch das Fenster übrig blieb, mal wurde durch ein schlichtes schwarzes Plastikgehäuse versucht, dem Gerät die technische Signifikanz zu entziehen, um den Blick nur auf das Bild und nicht auf sein Trägermedium zu lenken.⁷

Als Drittes ist schließlich die Unsichtbarkeit der Übertragung zu nennen, die die Imagination eines Fensters perfektionierte. Der klassische terrestrische Empfang war das Symbol hierfür. So wie das Überall der Welt in mein Wohnzimmer gelangte, sollte auch überall auf der Welt – jedenfalls ideell gesehen – mein Wohnzimmer sein, also Fernsehen geschaut werden können. Aus dem scheinbaren Nichts heraus zeigte der Zauberkasten seine Bilder.⁸ Und so ist es wohl auch nicht zufällig, dass die Tagesschau schon 1956 damit begann, für ihr Titelbild das technisch materielle Symbol dieses audiovisuellen Dabeiseins zu nutzen: die Dachantenne. Wird in dem bis 1970 verwendeten Bild noch zentral das Sichtbare und die Idee einer allgegenwärtigen Erreichbarkeit durch die konzentrisch verlaufenden Wellen symbolisch dar- bzw. diskursiv hergestellt, so wird

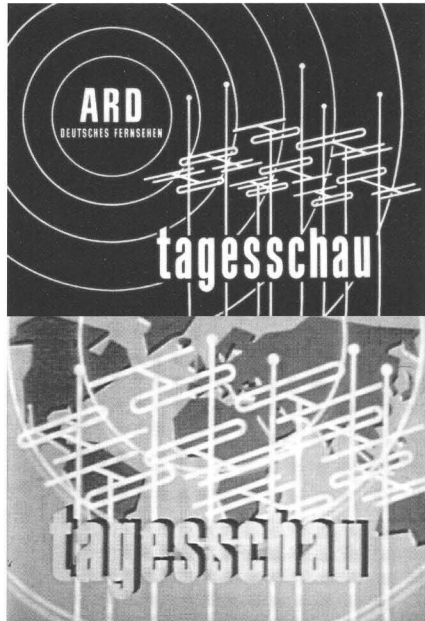


Abb. 1.:
Die Dachantenne als Symbol des
Dabeiseins in den Titelbildern der
Tagesschau von 1956-1973

dies darauffolgend ergänzt durch eine Weltkarte (Abb. 1).⁹ Dieser fast schon imperiale Gestus globalen Sehens wird noch mehr unterstrichen, denkt man sich bei diesem Bild die noch dazugehörige Animation: pulsierende Kreise, die ihren Ursprung in Mitteleuropa nehmen und sich von dort über die gesamte Karte ausbreiten.

Das Imaginations-Dispositiv beruhte demnach auf dem Zusammenspiel von Fernsehprogramm¹⁰, Programmstruktur, Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit des technisch-materiellen Apparats, seiner ihm eigentümlichen Logik und den diskursiven wie performativen Strategien von Inszenierung und Tarnung.

Diese Situation blieb im Laufe der Geschichte aber nicht unberührt. Ende der 1970er Jahre stand dieses Gefüge vor nicht unerheblichen Änderungen, was 1979 dem Sachregister der Fachzeitschrift „Media Perspektiven“ auch ein neues Stichwort bescherte. Die Neuen Medien betraten den öffentlichen Raum.¹¹ Erst nur als zukunfts-trächtige Innovationen auf der Internationalen Funkausstellung vorgestellt – wobei die IFA 1977 wohl den Markstein legte¹² – gelangten immer mehr neue Medien auf den Markt. Hierbei interessiert weniger die Tatsache, dass einige dieser neuen Technologien schnell wie-

Zu den Anfangsausführungen zurückgehend, ist festzustellen, dass die drei zentralen Elemente, die die Imagination des Fernsehens erzeugt und stabilisiert hatten, ab diesem Zeitpunkt kaum noch erkennbar waren. So ermöglichte zum einen der Videorekorder dem Zuschauer eine Selbstregulierung des Programms: Durch die Option des Aufzeichnens und Abspielens war er nicht mehr genötigt, dem Diktat der Sendezeit, welches nicht selten einer praktischen Zensur gleichkam, zu gehorchen. Er kam des Weiteren in die Lage, durch den Gang zur Videothek ein Konkurrenzprogramm im heimischen Wohnzimmer zu konsumieren. Dadurch relativierte sich die Idee des Dabeiseins, indem der ewig währende Sendefluss der Fernsehanstalten gestört wurde. Die Aufhebung der Live-Suggestion durch die Möglichkeit der Unterbrechung des Sendeflusses führte schließlich auch Vilém Flusser zu der pointierten Aussage: „Video beseitigt die Überraschung einer Direktsendung.“¹⁶ Und auch Sean Cubitt erkannte in der Videotechnik die Möglichkeit zur Kritik an der im Fernsehen allgegenwärtigen Ideologie der Präsenz.¹⁷

Zum anderen, und damit stoßen wir ins Herz der Neuen Medien vor, war die Bildquelle nicht mehr in einem unsichtbaren ‚Irgendwo-da-draußen‘ verortet, sondern in der konkreten technischen Verschaltung zwischen den Geräten. Dabei wurde ganz besonders das Kabel zum zentralen Protagonisten, was nicht notwendig zur Bedienungsfreundlichkeit führte. Mit dem Aufkommen der einzelnen Peripheriegeräte – wofür der Videorekorder nun exemplarisch untersucht wird – oblag es den einzelnen Herstellern, die entsprechende Verbindung zu garantieren. Allerdings waren diese zu Beginn stets darum bemüht, durch die Entwicklung eigener Steckersysteme die Konkurrenz fernzuhalten. Dies hieß konkret, dass ein Videorekorder der Marke A nicht zwangsläufig mit Geräten des Herstellers B verbunden werden konnte. Es entwickelte sich ein sehr undurchschaubarer Markt von Verbindungskabeln und Adaptern, mit denen wiederum versucht wurde, eine Kompatibilität zu gewährleisten. Der Systemkrieg zwischen den Videoformaten Video2000, VHS und Beta erweiterte sich damit noch auf die Ebene der Lizenznehmer, was dazu führte, dass Beta Recorder nicht notwendigerweise untereinander verbunden werden konnten,¹⁸ wobei das Problem selbstverständlich auch für die Monitore galt (Abb. 3). Diese Situation änderte sich erst mit der Durchsetzung des Scart-Steckers bzw. Scart-Kabels.¹⁹

Darüber hinaus verschränkte sich im zeitgenössischen Diskurs das Kabel unmittelbar mit den Neuen Medien. Zwar ging es hier zumeist um den spezifischen Fall des Kabelfernsehens, was aber stets dazu führte, den Kontext auf das allgemeine Phänomen der Neuen Medien an sich zu erweitern. So schreibt im Kontext der linken Medienkritik Urs Kalbfuß in einer Sammelrezension: „Obwohl fleißig verkabelt wird, sind [...] die Neuen Medien bisher kein Thema breiter öffentlicher Diskussion.“²⁰ Und auch auf der politischen Gegenseite stellt Lothar Späth, damals Ministerpräsident von Baden-Württemberg, den Zusammenhang von Kabel und Neuen Medien her: So trägt ein unter seinem Namen veröffentlichtes Buch den Titel: „Das Kabel – Anschluss an die Zukunft“ und widmet sich darin explizit allen Varianten der Neuen Medien.²¹ Diese diskursiv-semantische Synonymsetzung von Kabel und Neuen Medien ist, so eine vorsichtige These, aber keine beliebige Zuweisung innerhalb einer historisch formierten diskursiven Ordnung, sondern verweist auf etwas Grundsätzlicheres. Das Kabel müsste demnach als ein zentraler Teil einer Ontologie der Neuen Medien konzipiert werden. Lag die Botschaft des Fernsehens, das heißt die Live-Suggestion des Dabeiseins, in der Anordnung von Konsument,



Abb. 3:
Der „Universal-Monitor“
von Sony. Auf der
Rückseite der Versuch,
alle damals gängigen
Anschlussysteme
unterzubringen.

TV-Gerät und unsichtbarer Übermittlung, so liegt sie nun in der konkreten Verschaltung zwischen den Geräten, wobei das Kabel zum Ort der materiellen Anordnung wird. Wenn also die zeitgenössischen Protagonisten die Neuen Medien über das Kabel definierten, so belegten sie damit, wenn auch vielleicht unbewusst, den Besitz eines grundlegenden Verständnisses von ihrem Gegenstand. Die Neuen Medien waren nichts ohne den Monitor – und umgekehrt. Und alles war nichts ohne das sie verbindende Kabel.

Das Kabelphänomen und seine diskursiven wie ökonomischen Implikationen führten somit zu einer doppelten Sichtbarkeit: sowohl im Wohnzimmer als auch im Sprechen. Das Medium verlor dadurch seine eigene konstitutive Naivität der Unmittelbarkeit und wurde auf sich selbst, das heißt seine Ding- und Warenhaftigkeit zurückgeworfen. Das im Kabeldiskurs hergestellte Wissen muss hier als Wissen verstanden werden, welches das Imaginations-Dispositiv in Frage stellte. Aus dem Fenster zur Welt wurde ein Fenster in der Welt, wobei das Fenster nicht mehr Fenster war, sondern nur noch materielles Ding.

Was heißt das aber für das Wesen bzw. die Ordnung des Imaginären? Oder anders: Wie sah das Wohnzimmer als zentraler Ort des Konsums unter den neuen Bedingungen aus?

An zwei Beispielen wird im Folgenden gezeigt, wie versucht wurde, die Imagination der bewegten Bilder auch unter den neuen technischen Bedingungen ‚funktionieren‘ zu lassen. Funktionieren meint dann, um Krämer erneut anzuführen, wie die Neuen Medien es schafften, „unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit zu verharren“²². Konnten für das klassische Fernsehen drei Ebenen benannt werden – nämlich Sendefluss, Tarnung des Geräts und die Unsichtbarkeit der Funkübertragung – blieb von diesen nur noch eine übrig. Da der Videorekorder den Sendefluss und die Kabel die Unsichtbarkeit der Übertragung verhinderten, war der Tarnung eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

So brachte schon im Jahr 1980 die Möbelfirma Interlücke zusammen mit dem Elektronikhersteller Sony unter dem Namen „medium plus“ eine neue Serie auf den Markt, die sich ganz der Integrierung der Neuen Medien im Wohnraum verschrieb. Schaut man sich den Aufbau der Möbel genauer an, so fällt auf, dass es dem Hersteller daran gelegen war, den Fernseher respektive den Monitor und auch den Videorekorder möglichst verschwinden zu lassen bzw. aus dem dreidimensionalen Körper eine zweidimensionale Oberfläche zu machen. Dies galt auch für die Verbindungskabel. Die Möbel waren so angelegt, dass der ‚Kabelsalat‘ nicht sichtbar war. Für eine problemlose rückwändige Verkabelung boten die Möbel neben einer abnehmbaren Abdeckplatte sowohl eine „aufklappbare Lisene“ zur verdeckten Kabelführung, als auch einen „voll ausziehbare[n] Zugboden“ für ein „schnelles und einfaches Anschließen“²³. Aber nicht nur dafür: Die Zugböden boten gerade auch den Nutzer/innen der ersten Videorekordergeneration die Möglichkeit, ihre Geräte zu verstecken, ohne dadurch in der täglichen Nutzung gehemmt zu sein. Denn im Unterschied zu den darauffolgenden Modellen, welche man problemlos von der Vorderseite mit Kassetten füttern konnte, waren die ersten Geräte so genannte Toploader, welche, wie man dem Namen schon entnehmen kann, nur von oben beladen werden konnten. In dieser Perspektive ist der Wandel vom Top- zum Frontloader als Teil der Geschichte des Imaginations-Dispositives zu verstehen. Denn darum ging es ebenfalls hier: Der/die Konsument/in sollte auch unter der Bedingung der in Kassettenform materialisierten Bilder so weit wie möglich nicht daran erinnert werden, dass es sich hier um ein technisches Medium handelte, welches nur mittels Kathodenstrahl, Magnetband und Kupferkabeln ihn zu unterhalten in der Lage war.

Aber nicht nur die neuen Technologien wurden mit allen Mitteln ihrer Auffälligkeit beraubt.²⁴ Auch die Geschichte der Neutralisierung des Fernsehgeräts wurde in den 1980er Jahren weiter vorangetrieben. Die Fernbedienung wurde hier zur entscheidenden Innovation.²⁵ Sie war und ist nämlich nicht nur Prothese aufstehfauler *Couch-Potatoes*, sondern ganz besonders auch *Interface* des Bildmediums.²⁶ Die Fernbedienung ermöglichte sowohl den Zugang zum Videotext und seiner Bedienung wie auch – durch die Einführung der AV-Taste – ein problemloses und unscheinbares Umschalten von Fernsehen zu Video.²⁷ So heißt es dann auch in einer Bildunterschrift eines entsprechenden Fachbuches: „Mit Matchline zeigt Philips das Fernsehsystem der Zukunft. Das Fernsehgerät ist ein Monitor. Lautsprecher und Tuner sind eigene Baugruppen. Mit der speziellen Infrarot-Fernbedienung können alle Fernsehfunktionen und der Videorekorder gesteuert werden.“²⁸

Zuerst scheint diese Erkenntnis trivial. Doch zwei Dinge wurden dadurch erreicht. Erstens war von nun an keine motorische Unterscheidung mehr möglich. Der scheinbar identische Handgriff ließ unterschiedlichste Ergebnisse folgen. Zum Zweiten wurde das Gehäuse des TV-Geräts von jeglichen auf spezifische Funktionen hinweisenden Tasten bereinigt. War der Kasten zwar seit der Einführung der Neuen Medien seiner Bedeutung als ‚Fenster zur Welt‘ beraubt worden, konnte er nun mit dem weitestgehenden Verzicht auf Tasten eine andersartige Neutralität und damit auch Imagination erzeugen.²⁹

Bemerkenswert ist hieran anschließend, dass die Fernbedienung nicht nur effektiven Umgang mit dem Medium bzw. den Medien änderte, sondern dabei selbst im

Diskurs unscheinbar blieb. So verzichteten durchweg die einschlägigen Spezial-Lexika und Glossare der Fachpublikationen auf einen Eintrag „Fernbedienung“.³⁰ Zwar schaffte diese es auf das Cover von Karl Schwarzers Videorekorder-Buch, und auch ein Gerät namens „Funktionswähler“ kommt in einigen Grafiken vor, jedoch wird auch dieses einer näheren Definition vorenthalten.³¹ Verursachte der Kabeldiskurs eine der Imagination entgegenstehende Sichtbarkeit, so wäre dann reziprok das Schweigen gegenüber der Fernbedienung zu interpretieren. Das diskursive Auslassen wäre so als sprachlich performativer Akt zu verstehen, der dem gesellschaftlichen Wunsch nach medialer Evidenz entspricht.³² Zwar war die Unentrinnbarkeit der Zeitachse, welche bedingend für das televisuelle Erlebnis war, nun gebrochen und mit der Einschreibung auf einem Magnetband das Imaginäre von der Zeit in den Raum verschoben.³³ Dennoch sollte wenigstens aus dem Monitor wieder ein Fenster werden und der alte ehemalige Fernsehapparat wieder ein Teil seiner alten Glaubwürdigkeit zurückbekommen.

Die Welt der heimischen Audiovisionen der 1980er Jahre war also durch eine Doppelbewegung gekennzeichnet. Der Fernseher als eigenständiges Medium wurde durch die Verschaltung mit unterschiedlichsten Geräten seiner ihm eigentümlichen Suggestion des Live-Dabeiseins beraubt. Dieser technisch-materiellen Durchdringung wurde dabei aber durch eine weitergehende Neutralisierung des ehemaligen TV-Gerätes entgegengetreten. Nicht nur auf der formellen Ebene in der Objektivierung zum Monitor, auch auf der dinglich-funktionalen Oberfläche des Gerätes blieb nur noch Mattscheibe übrig. Die Fernbedienung wurde dabei zum Interface zwischen den Geräten und zum Garanten des Funktionierens einer materialisierten Imagination. Dabei blieben diesem Prozess die dem Dispositiv inhärenten Diskurse aber keinesfalls äußerlich, sondern waren konstitutives Element in dem konfliktreichen Verhältnis von Medien und Gesellschaft. Sie bildeten und bilden eine produktive Schnittstelle zwischen materieller und sozialer Welt, wobei das gegenseitige Bedingen eine Gemengelage hervorbringt, die kaum sinnvoll aufzulösen ist. So wenig wie die Dinge dem Diskurs äußerlich sind – und vice versa –, ist auch das Sprechen von einer ‚Sprache der Dinge‘ nicht nur eine verzweifelte Metapher, um das Stumme stimmhaft zu machen, sondern ein notwendiger Effekt eben jener Gemengelage.

Anmerkungen

- 1 Krämer. 1998. Medium als Spur, S. 74.
- 2 Der Diskurs- und Performanzbegriff umfasst dabei das Sprechen über Medien, die Selbstthematisierungen innerhalb dieser und auch das Einbetten der Medien in der alltäglichen Wohnpraxis; zum Letzteren vgl. Hörnig / Reuter. 2006. Doing Material Culture. Zum komplizierten und äußerst umstrittenen Verhältnis von Diskursanalyse und Mediengeschichte vgl. Stauff. 2005. Mediengeschichte; Winkler. 1999. Rolle der Technik.
- 3 Alternativ wäre es auch möglich, von den Bedingungen des mimetischen Vermögens der (Neuen) Medien zu sprechen, vgl. Winkler. 2002 b. Über das mimetische Vermögen.
- 4 Stauff. 2001. Medientechnologien, S. 91.
- 5 Vgl. Williams. 2001. Programmstruktur; Hickethier. 1993. Der Fernseher, S. 182-183.
- 6 Vgl. Klippel / Winkler. 1994. Gesund, S. 134. Endnote 3.
- 7 Vgl. Hickethier. 1993. Der Fernseher, S. 175-177; Hickethier behauptet das Gegenteil. Die Entwicklung vom Fernsehschrank zum Plastikgehäuse ist seiner Meinung nach auch eine Offenle-

- gung des technischen Charakters. Zwar ist es mit Sicherheit richtig, dass die Plastikgehäuse zu eigenständigen Designobjekten wurden, dies widerspricht aber nicht dem Argument, dass dies als eine gewandelte Strategie der Neutralisierung gewertet werden kann. Wie sehr gerade Design in Bezug auf Medien eine Bedeutung besitzt, zeigt sehr gut Fickers. 2007. Design.
- 8 Dieses Phänomen aktualisiert sich momentan auf ganz andere Weise durch *Wireless-Lan*. Die offensichtlichen Unterschiede, aber auch ihre Gemeinsamkeiten können an dieser Stelle leider nicht weiter ausgeführt werden. Es ist allerdings mehr als unwahrscheinlich, das gesellschaftliche Unbehagen gegenüber Kabeln mit einem Hinweis auf Pragmatik befriedigend begründen zu können.
 - 9 Zu den televisuellen Macht- bzw. Blickverhältnissen von Konsumort, präsentiertem Ort und Welt vgl. Engell. 2003. Tasten, S. 59-60.
 - 10 Die Erwähnung des Fernsehprogramms findet nur der Vollständigkeit halber statt. Da dieser Aufsatz – wie auch der Sammelband – sich der materiellen Kultur widmet, wird die ästhetisch-inhaltliche Seite des Fernsehens und ihre Rolle für die medienpezifische Imagination nicht weiter herausgearbeitet.
 - 11 Zu Beginn dieses Innovationsbooms war diese semantische Klarheit, welche hier suggeriert wird, noch nicht gegeben. So wurde der Terminus „Neue Medien“ nicht selten synonym zu „Video“ benutzt. Da sich aber im Laufe der Zeit der Begriff „Video“ gewandelt hat und seitdem nur noch für das Speichern audiovisueller Informationen auf einem Magnetband benutzt wird, wird dieser Entwicklung Rechnung getragen und „Neue Medien“ als Oberbegriff verwendet. Video ist dementsprechend nur ein spezifischer Teil der Neuen Medien, wenn auch ein sehr wichtiger.
 - 12 Zur Videotechnik vgl. Zielinski. 1987. Heimvideomarkt im zehnten Jahr, S. 509; außerdem BTX und Videotext vgl. Wiesinger. 1994. Geschichte der Unterhaltungselektronik, S. 161.
 - 13 Dix. 1982. Video Buch, S. 7.
 - 14 Varianten zur hier gezeigten Abbildung finden sich zum Beispiel in: DVI. 1983. Videokursbuch, S. 6-7; Lanzendorf. 1983. Knapp Video Buch, S. 8; Späth. 1981. S. 36; Dix. 1982. S. 6-7.
 - 15 Vgl. Videoplay. 1983. Heft 4, S. 76; Dix. 1982. S. 138-139.
 - 16 Flusser. 1991. Gesten, S. 246.
 - 17 Vgl. Cubitt. 1991. Timeshift, S. 1.
 - 18 Vgl. Schwarzer. 1982. Video-Recorder, S. 77-80; Lanzendorf. 1983. Knapp Video Buch, S.40-45. Einen schönen Überblick über die Kabelvarianten bietet Dix. 1982. Video Buch, S. 112-119.
 - 19 Die Geschichte des Scart-Anschlusses, damals zumeist Euro-AV genannt, kann hier nicht weiter ausgeführt werden. Wichtig ist aber sicherlich festzustellen, dass synchron zur Normalisierung des Videorekorders als Alltagsgegenstand und der damit verbundenen Festigung eines gewandelten heimischen medialen Dispositivs Scart zur Standardverbindung avancierte.
 - 20 Kalbfuß. 1983. Literatur, S. 139. In diesem Kontext wäre auch Udo Lindebergs Lied „Familie Kabeljau“ zu nennen, welches 1984 auf dem Album „Götterdämmerung“ erschien.
 - 21 Späth. 1981. Das Kabel.
 - 22 Krämer. 1998. Medium als Spur, S. 74.
 - 23 Sony. 1981/1982. Profel, S. 3. Im Jahr 1981 präsentierte Sony sogar auf seinem Stand der Internationalen Funkausstellung die gesamte Wohnzimmereinrichtung, vgl. ebd., S. 4.
 - 24 Brepohl spricht an dieser Stelle auch gerne euphorisch vom Verschwinden der „hässlichen Antennenwälder“ von den Häuserdächern (1982. Telematik, S. 178). Aus der Perspektive einer Phänomenologie der Stadt ist dies als eine paradoxe Strategie der Unsichtbarkeit zu interpretieren. Waren die Antennen ja gerade Objekt einer urbanen allgegenwärtigen imaginären Welterfahrung, ist das Verschwinden und besonders dessen Befürworten eine bemerkenswerte Umkehrung innerhalb des gleichen Dispositivs.
 - 25 Es ist erstaunlich, wie die bisherige Forschung, jedenfalls die mir bekannte, diese Tatsache übersehen hat. Zumeist findet die Fernbedienung nur eine Erwähnung im Kontext des Zappings, sprich eines zwar flexibleren aber dennoch klassischen Fernsehkonsums. Vgl. z.B. Hickethier. 1995. Dispositiv Fernsehen, S. 75.
 - 26 Zur Verwendung des Begriffs „*Interface*“ für die Mediengeschichte vgl. Manovich. 2001. Interface. An anderer Stelle wird der Fernseher/Monitor als *Interface* der Neuen Medien der 1980er beschrieben, vgl. hierzu Bartz / Otto / Schneider. 2004. Einleitung, S. 17. Wie sehr hier eine Kapitulation gegenüber dem Untersuchungsgegenstand oder ein Mangel an Drittmitteln für das Ausbleiben des Bandes „Medienkultur der 80er Jahre“ verantwortlich sind, mag ich nicht zu beurteilen.
 - 27 Ein interessantes Beispiel beschreibt Winkler in seinem Zapping-Buch. Hier erwähnt ein von ihm interviewter ‚Zapper‘, dass er auch während des Videokonsums gerne mal umschaltet. Anstatt die

- für ihn langfristig wirkenden Szenen im Film zu überspulen, nutzt er die Fernbedienung, um zwischen den Fernseh- und Videoprogrammen hin und her zuspringen (1991. Switching, S. 23).
- 28 Lanzendorf. 1983. Knapp Video Buch, S.76.
- 29 Gleiches gilt auch für die Entwicklung anderer technischer Geräte. In einem Reader zu einem Marktseminar der IFA 1981 beschwert sich Klaus Hattemer darüber, dass die Rundfunk- und Fernsehfachgeschäfte ihn an „Raumschiff Enterprise mit dem sinn- und seelenlosen Exhibitionismus von Knöpfen und Schaltern, Scalen und Digitalanzeigen“ erinnern würden (1981. Schallplatten, S. 78).
- 30 Vgl. Brepohl. 1980. Lexikon, 2. Aufl. Gleiches gilt auch für die überarbeitete 4. Aufl. (1985). Brepohl. 1982. Telematik; Schwarzer. 1982. Video-Recorder, S.113-117; Müller-Neuhof. 1981/1982. Heim-Video, S. 85-122. Das fast 700 Seiten starke „Handbuch der Neuen Medien“ von Dietrich Ratzke kommt im Register immerhin auf drei Nennungen. Diese verweisen aber nicht zu einer eigenständigen Erklärung in Sachen Fernbedienung, sondern nutzen den Begriff nur innerhalb thematisch differenter Absätze. Vgl. Ratzke. 1982. Handbuch.
- 31 Vgl. Brepohl. 1980. Lexikon, S. 32; Späth. 1981. Das Kabel, S. 29; Brepohl. 1982. Telematik, S.160.
- 32 Zum Begriff des Wunsches bzw. der Wunschkonstellation vgl. Winkler. 2002 a. Docuverse, bes. S. 16-17. Winkler entwickelt diesen Begriff im Kontext einer für die 1980er Jahre postulierten Bilderkrise und dem gesellschaftlichen Wunsch nach evidenten Medien. Wie sehr diese Krise aber auch mit dem Umbau des heimischen medialen Dispositivs zusammenhängt, erwähnt er leider nicht.
- 33 Die These von der Verräumlichung der Zeit durch Medien geht zentral auf Friedrich Kittler zurück, vgl. Krämer. 2004. Friedrich Kittler.

Bibliografie

- Brepohl, Klaus. 1980. Lexikon der Neuen Medien. Köln: Deutscher Instituts-Verlag (2. erw., aktual. Aufl.).
- Brepohl, Klaus. 1982. Telematik. Die Grundlage der Zukunft. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe.
- Cubitt, Sean. 1991. Timeshift. On Video Culture. London, New York: Routledge.
- Dix, Günter. 1982. Das Video Buch von Philips. Mehr Spaß durch mehr Wissen in Theorie und Praxis. Lengerich: Kleins.
- DVI. 1983. Videokursbuch. Hamburg: VideoPartner.
- Engell, Lorenz. 2003. Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur, in: Münker, Stefan / Roesler, Alexander / Sandbothe, Mike (Hg.). Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffes. Frankfurt a. M.: Fischer. S. 53-77.
- Fickers, Andreas. 2007. Design als ‚mediating interface‘. Zur Zeugen- und Zeichenhaftigkeit des Radioapparats, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte. Bd. 30, Heft 3, S. 199-213.
- Flusser, Vilém. 1991. Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf, Bensheim: Bollmann.
- Hattemer, Klaus. 1981. Kleinformatige Schallplatten – Schwieriger zu vermarkten? Radio- und Fernsehfachhändler mit vielen Chancen, in: Phono+Video. Protokolle, Ergebnisse. Internationales Musik-Markt-Seminar, Berlin 1981. Hamburg. VideoPartner. S. 73-82.
- Hickethier, Knut. 1993. Der Fernseher. Zwischen Teilhabe und Medienkonsum, in: Ruppert, Wolfgang (Hg.). Fahrrad, Auto, Fernschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge. Frankfurt a. M.: Fischer. S. 162-187.
- Hickethier, Knut. 1995. Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells, in: montage/av. Bd. 4, Heft 1, S. 63-83.
- Hörnig, Karl H. / Reuter, Julia. 2006. Doing Material Culture. Soziale Praxis als Ausgangspunkt einer ‚realistischen‘ Kulturanalyse, in: Hepp, Andreas (Hg.). Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Wiesbaden: VS (3. überarb. Aufl.). S. 109-123
- Kalbfuß, Urs. 1983. Literatur über alte und neue Medien, in: Zielinski, Siegfried (Hg.). Televisio-nen – Medienzeiten. Beiträge zur Diskussion um die Zukunft der Kommunikation. Berlin: EXpress Edition. S. 135-139.
- Klippel, Heike / Winkler, Hartmut. 1994. ‚Gesund ist, was sich wiederholt‘. Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen, in: Hickethier, Knut (Hg.). Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle. Münster: Lit. S. 121-136.

- Krämer, Sybille. 1998. Das Medium als Spur und als Apparat, in: Dies. (Hg.). Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 73-94.
- Krämer, Sybille. 2004. Friedrich Kittler – Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation, in: Lag-aay, Alice / Lauer, David (Hg.). Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Frankfurt a. M.: Campus. S. 201-224.
- Lanzendorf. 1983. Das Knapp Video Buch. Alles Wissenswerte über Geräte, Technik, Cassetten, Videothek. Düsseldorf: Wilhelm Knapp.
- Manovich, Lev. 2001. Das Interface als Kategorie der Mediengeschichte, in: Engell, Lorenz / Vogl, Joseph (Hg.). Mediale Historiographien. Weimar: Bauhaus Universität. S. 161-170.
- Müller-Neuhof, Klaus. 1981/1982. Heim-Video von A-Z. Berlin: VDE.
- Ratzke, Dietrich. 1982. Handbuch der Neuen Medien. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Schwarzer, Karl. 1982. Video-Recorder. Tips für die Kaufentscheidung Geräte-Zubehör. München: Karamanolis (2. völlig überarb., erw. Aufl.).
- Sony. 1981/1982. Sony ‚Profeel‘ im Einrichtungskonzept von interlücke. Händlerprospekt.
- Späth, Lothar. 1981. Das Kabel. Anschluss an die Zukunft. Stuttgart: Bonn aktuell.
- Stauff, Markus. 2001. Medientechnologien in Auflösung. Dispositive und diskursive Mechanismen von Fernsehen, in: Lösch, Andreas u.a. (Hg.). Technologien als Diskurse. Konstruktio-nen von Wissen, Medien und Körpern. Heidelberg: Synchron. S. 81-100.
- Stauff, Markus. 2005. Mediengeschichte und Diskursanalyse. Methodologische Variationen und Konfliktlinien, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften. Bd. 16, Heft 4, S. 126-135.
- Videoplay. 1983. Heft 4.
- Wiesinger, Jochen. 1994. Die Geschichte der Unterhaltungselektronik. Daten, Bilder, Trends. Frankfurt a. M.: IMK.
- Williams, Raymond. 2001. Programmstruktur als Sequenz und flow, in: Adelman, Ralf u.a. (Hg.). Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK-Verlags-genossenschaft. S. 33-43.
- Winkler, Hartmut. 1991. Switching-Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm. Darmstadt: Jürgen Häusser.
- Winkler, Hartmut. 1999. Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus ‚anthropologi-sche‘ Mediengeschichtsschreibung, in: Pias, Claus (Hg.). [medien]. dreizehn vortraege zur medienkultur. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft. S. 221-238.
- Winkler, Hartmut. 2002 a. Docuverse. Zur Medientheorie der Computer. München: Boer.
- Winkler, Hartmut. 2002 b. Über das mimetische Vermögen, seine Zukunft und seine Maschinen, in: SYNEMA (Hg.). Kinoschriften. Bd. 5. Wien: Synema. S. 227-239.
- Zielinski, Siegfried. 1987. Der Heimvideomarkt im zehnten Jahr, in: Media Perspektiven. Bd. 8, S. 507-516.