

NANETTE RISSLER-PIPKA

## **EINLEITUNG: THEORETISCHE VORBEMERKUNGEN ZU MEDIALEN ZÄSUREN**

Wenn wir einen Beitrag zur Mediengeschichte im Sinne von Foucaults *archéologie* schreiben möchten,<sup>1</sup> reicht es nicht aus, die beiden markanten Medienumbrüche um 1900 und 2000 zu betrachten. Denn die Bedeutung und Relevanz dieser Veränderungen durch die Erfindung des Films (und der Fotografie) auf der einen Seite und durch den Wechsel von analogen zu digitalen Medien auf der anderen Seite lässt sich nur erschließen, wenn auch die unscheinbaren medialen Zäsuren beachtet werden. Solche Zäsuren vollziehen sich möglicherweise am Rande der beiden Medienumbrüche oder begleiten sie.<sup>2</sup> Dabei geht es weniger darum, eine kausale Abfolge von kleinen Ereignissen zu skizzieren, die dann zum großen Umbruch geführt haben. Vielmehr handelt es sich um ein enger geknüpfted Netz, das abseits einer Bedeutungshierarchie auch die scheinbar marginalen Veränderungen auffängt.

---

1 Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1981.

2 Neben Foucaults zahlreichen Beispielen einer solchen auf das Disparate, die Schwellen, Passagen und Brüche ausgerichteten Geschichtsschreibung (vgl. *Wahnsinn und Gesellschaft, Sexualität und Wahrheit, Die Ordnung der Dinge*, etc.) gibt es auch aktuelle Versuche, wie Gumbrechts *1926*, eine Alternative zur immer noch teleologischen Art der Geschichtsschreibung zu bieten (vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt a.M. 2001). Vgl. speziell zur Mediengeschichtsschreibung auch Schanze, Helmut (Hrsg.): *Handbuch Mediengeschichte*, Stuttgart 2001 und Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (Hrsg.): *Mediale Historiographien*, Weimar 2001. Vgl. auch Roloff, Volker: „Intermedialität und Medienumbrüche: Anmerkungen zur aktuellen Diskussion“, in: Frank Furtwängler et al. (Hrsg.): *Zwischen-Bilanz. Eine Festschrift für Joachim Paech zum 60. Geburtstag*, [www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2002/836/html/zdm/beitrg/Roloff](http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2002/836/html/zdm/beitrg/Roloff): „Offensichtlich sind medienhistorische Umbruchssituationen nur vor dem Hintergrund langfristiger Prozesse zu begreifen, die die Geschichte des Sehens und der Aisthesis, d.h. Formen der sinnlichen, audiovisuellen Wahrnehmung bestimmen.“

Die im Forschungskolleg „Medienumbrüche“ angelegte Makrostruktur erlaubt es, rückblickend Bezüge zwischen zwei entscheidenden Einschnitten in der Mediengeschichte herzustellen.<sup>3</sup> Wir wenden uns davon ausgehend einer Mikrostruktur zu, die eine Bewertung hinsichtlich der Bedeutung der jeweiligen Zäsur innerhalb der Mediengeschichte zunächst einmal offen lassen kann. Das hat den Vorteil eines dynamischen und flexiblen Beobachterstandpunktes. Wir begeben uns mit Foucault auf die Suche nach „den fast unwahrnehmbaren Bruchstellen“ und bemühen uns, „um die Wiederherstellung des kleinen und unsichtbaren Textes, der den Zwischenraum der geschriebenen Zeilen durchläuft und sie manchmal umstößt.“<sup>4</sup> Es soll vorher nicht festgelegt werden, in welcher Relation die hier betrachteten medialen Zäsuren zu den Medienumbrüchen 1900 und 2000 stehen. Sie werden folglich nicht in einer (teleo-)logischen Kette von Ereignissen gesehen, die als Begründung eines Umbruchs dient.

Sicherlich bleibt die leitende Fragestellung, wie die jeweilige Zäsur im Verhältnis zu einem oder beiden Medienumbrüchen steht. Entscheidend ist jedoch, dass sich die Auswahl der Beispiele keineswegs an der Relevanz dieser Beziehung orientiert. Im Gegenteil wurden gerade solche Gebiete ausgewählt, die nicht auf den ersten Blick mit den beiden Medienumbrüchen in Verbindung gebracht werden. So zeigen sich die Lücken im Netz, und es ergeben sich teilweise erstaunliche Korrelationen zwischen medialer Zäsur und Medienumbruch, aber auch zwischen den einzelnen Disziplinen.

Es gibt inzwischen ähnliche Ansätze, die – wie Zielinski – eine *Archäologie der Medien* versuchen. Er kommt in Anlehnung an Visker und Foucault zur „An-archéologie“ der Medien, die er als „Suchbewegung“ charakterisiert. Seine Suche richtet sich auf technische „Kuriositäten“ aller Art, die er anarchisch, d.h. führer- und zügellos verfolgen möchte.<sup>5</sup> Dies wirft allerdings die Frage auf, ob er als Beobachter nicht automatisch zum „Führer“ seiner Suche wird, vor allem da sie Zielinski an den „Helden“ seiner „An-Archäologie der Medien“ ausrichtet. Der autobiografische Anteil, der, wie er selbst betont, sehr persönlichen Heldengeschichten ist unverkennbar.<sup>6</sup> Dennoch werden auch bei Zielinski

---

3 Vgl. Schnell, Ralf: „Einleitung“, in: *SPIEL*, Jg. 20 (2001), H. 2 zum Thema „Medienumbrüche“, S. 165-173.

4 Foucault 1981, S. 42-43.

5 Zielinski, Siegfried: *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 40 und S. 46ff.

6 Vgl. ebd., S. 49-54, bes.: „Jeder von uns, die sich dafür entschieden haben, zu lehren, zu forschen und zu schreiben, hat seine Helden. [...] Ihre Aus-

Verbindungen zwischen Technik, Philosophie und Kunst deutlich, die überraschend sind und durch seine Suche zum Vorschein kommen. Unvermeidlich ist es bei einem solchen Vorgehen allerdings, erneut Ausschließungen vorzunehmen. Entscheidend ist dabei, dass nun nicht das Marginale oder Periphere in ein Zentrum umgewandelt wird. Einen Leitsatz formuliert Zielinski dahingehend:

Wirksame Verbindungen zu den Peripherien herzustellen, ohne sie in die Zentren integrieren zu wollen, kann dabei helfen, die Medienwelten offen und veränderlich zu halten.<sup>7</sup>

Die Schwierigkeit solcher Ansätze besteht immer darin, nicht in eine Beliebigkeit der Auswahl abzugleiten. Während Zielinskis Auswahl autobiografischer Natur ist und vor allem Technikgeschichtliches beachtet, wenden wir uns den medialen Zäsuren zu, die mit den beiden Medienumbrüchen 1900 und 2000 in Verbindung stehen.

Wenn man den Begriff der „Zäsur“ mit Waldenfels philosophisch einkreist, kommt man wieder zu der auch von Zielinski aufgeworfenen Frage nach der Bedeutungshierarchie, die zwangsläufig eingeführt wird, wenn etwas als Zäsur herausgehoben und damit von Bedeutung ist. Waldenfels unterscheidet den eher neutralen Begriff der „Pause“ von der „Zäsur“:

Während die Pause eher an eine Hohlform erinnert, die sich als Lücke, Loch, Leere oder Intervall darstellt, wird in der *Zäsur* der künstliche und auch mit Gewalt verbundene Vorgang des Einschneidens betont. Einschnitte lassen Ausschnitte oder Abschnitte entstehen. Muster verwandeln sich in Schnittmuster, Zäsuren in Zensuren.<sup>8</sup>

Die Vorstellung, dass es sich bei einer medialen Zäsur auch um einen gewaltvollen Akt handelt, ist durchaus plausibel, wenn man an die vielfach ausgedrückte Angst in Zusammenhang mit kleineren und größeren medialen Zäsuren denkt, die sich im künstlerischen Bereich und in der Rede vom „Ende der Medien“ beobachten lässt. Tholen kritisiert zu recht diese apokalyptische Einstellung,<sup>9</sup> da es sich bei der Zäsur zwar um eine gewaltvolle Veränderung, aber doch weniger um einen Stillstand, ein Ende

---

wahl ist deshalb kein Zufall. [...] Ich suchte alle die Orte auf, an denen die Helden meiner An-Archäologie gewirkt haben.“

7 Ebd., S. 299.

8 Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt a.M. 2002, S. 216.

9 Vgl. Tholen, Georg Christoph: *Mediale Zäsuren*, Frankfurt a.M. 2002.

oder auch nur eine „Pause“ handelt. Die Unterscheidung zwischen „Pause“ und „Zäsur“ ist auch deshalb wichtig, weil die Zäsur Bewegung und Veränderung ausdrückt. Betrachtet man mit Waldenfels die Zäsur als Teil eines „Bewegungsmusters“, das aus mehreren Zäsuren und auch aus Pausen besteht,<sup>10</sup> wird die Gefahr einer erneuten Hierarchisierung gebannt. Es kann auf diese Weise kein linearer Verlauf beschrieben werden und auch eine Vorher-Nachher-Betrachtung ist nicht mehr das Hauptkriterium. Im Gegenteil bleibt eine „*Verbindung in der Trennung*“<sup>11</sup> bestehen, wie Waldenfels betont. Der Bruch oder die Zäsur, die etwas voneinander trennt, verbindet diese beiden oder auch mehrere Elemente gleichzeitig miteinander. Daher wird auch nichts abgelöst, beginnt oder endet, sondern bleibt durch ein Netz von Bedeutungen oder eben durch das „Bewegungsmuster“ miteinander verbunden. Es ist aber immer beides: Trennung und Verbindung.

Das „Bewegungsmuster“ bildet keinen geschlossenen Raum, den man als Einheit betrachten könnte, sondern wir müssen aushalten können, dass selbst zwischen den zeitlichen Eckpunkten der beiden Medienumbrüche 1900 und 2000 unendlich viele mediale Zäsuren zu beobachten sind, die auch weiter zurück reichen können und sich in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens und damit in allen Disziplinen finden lassen. Festzustellen bleibt, dass es sich bei der vorliegenden Auswahl ganz bewusst um exemplarische Analysen solcher Zäsuren handelt, die einen Teil einer bisher zu wenig beachteten Mediengeschichte ausmachen. Es ist daher zunächst eine „Geschichte der Nebenpositionen und Randpositionen“,<sup>12</sup> wie sie Foucault als Ideengeschichte beschreibt.

Tholens Konzept der „Zäsur der Medien“ fußt ebenfalls auf der foucaultschen *archéologie*, wenn er damit versucht, die „Wahrnehmung von Zeit und Geschichte“ neu zu beschreiben:

Die Zäsur die sich auf keiner kontinuierlichen oder evolutiven Zeitlinie verorten läßt, durchkreuzt die Vorstellung von Anfang und Ende – auch und gerade im geschichtsphilosophischen Sinne.<sup>13</sup>

Was Tholen generell auf die Beziehung zwischen Mensch, Medium und Technik anwendet, soll hier konkret an medialen Zäsuren aus der künstlerischen und alltäglichen Praxis untersucht werden. Denn das Denken von Geschichte und Zeit als nicht-linear, veränderbar, beobachterabhän-

---

10 Vgl. Waldenfels 2002, S. 218.

11 Ebd., S. 220.

12 Foucault 1981, S. 195.

13 Tholen 2002, S. 9.

gig und gegenläufig wird von Tholen als Verdienst einer postmodernen Theorie von Foucault, Lyotard, Derrida, etc. angesehen, zeigt sich aber zum Teil zeitlich und inhaltlich unabhängig von der Theorie in den künstlerischen Werken, die eine mediale Zäsur begleiten und reflektieren.<sup>14</sup>

Diese medialen Zäsuren zwischen 1900 und 2000 zu beschreiben, bedeutet nicht einer zeitlichen Linie durch Einschnitte neue Struktur zu geben, sondern den Verlust von „Anfang und Ende“, wie Tholen es nennt, auszuhalten. Mehr noch sind die Zäsuren dazu in der Lage, die lineare Struktur zu dekonstruieren. Wie die hier behandelten Beispiele zeigen, lässt sich kein bestimmter Zeitpunkt für die jeweils beschriebene Zäsur nennen. Selbst der als große Veränderung und zum Teil apokalyptisch als „Ende des Menschen“<sup>15</sup> wahrgenommene Umbruch von analogen zu digitalen Medien lässt sich zeitlich nicht eingrenzen. Spätestens im 17. Jahrhundert mit Bacon und Leibniz setzt z.B. Coy die Umwandlung von Lettern in die Ziffern 0 und 1 an.<sup>16</sup> Ähnlich verhält es sich bei den hier betrachteten Zäsuren des elektronischen Löschens oder des Quelltextes innerhalb des zweiten Medienumbruchs. Trotz der scheinbar klaren zeitlichen Angaben führt die Frage des Löschens konsequenterweise zurück zu den ersten Speichermedien wie Kreide, Wachstafel etc. Ebenso verweist die aktuell diskutierte Veränderung in der Informatik – von der Dokumentation zur Beschränkung auf den Quelltext – unweigerlich auf die von Platon bis Derrida geführten Debatte um die Vorherrschaft von Stimme oder Schrift.<sup>17</sup> Es stellt sich die alte Frage, welches Medium besser geeignet sei, eine bestimmte Information zu übermitteln und sogar welches das ‚ursprünglichere‘ Medium sei. In der Informatik handelt es sich um ein Festhalten an der schriftlichen Dokumentation, die hierarchisch vor den Code gestellt wird, die aber – ähnlich wie das ‚a‘ oder ‚e‘ von Derridas *différance*, das man liest, aber nicht hört – keine ‚Übersetzung‘ des Quelltextes sein kann.<sup>18</sup>

---

14 Vgl. Roloff 2002.

15 Tholen 2002, S. 15, vgl. auch ebd. S. 124ff.

16 Coy, Wolfgang: „Analog/Digital – Schrift, Bilder & Zahlen als Basismedien“, in: Peter Gendolla, Peter Ludes, Volker Roloff (Hrsg.): *Bildschirm – Medien – Theorien*. München 2002, S. 154-165, hier: S. 158-159.

17 Vgl. die Beiträge von Jens Schröter und Jens Uwe Pipka in diesem Band. Zur Stimme und Schrift vgl. Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972 und ders.: *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1983.

18 Vgl. zum Begriff der *différance* das entsprechende Kapitel in Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988.

Wenn wir mediale Zäsuren zwischen den Medienumbrüchen 1900 und 2000 untersuchen, handelt es sich zwar um eine grobe zeitliche Orientierung, aber vor allem um eine Orientierung am diskursiven Feld zweier Umbrüche, die selbst genauso wenig allein an den beiden Jahrhundertwenden festgemacht werden können. Schanze betont zudem:

Allein am Fortschritt der Medientechnologie also kann sich Mediengeschichte nicht orientieren, auch nicht, im Sinne eines Epochenmodells allein an den Zäsuren, welche durch die Erfindungsgeschichte markiert werden.<sup>19</sup>

Die Erweiterung der Perspektive beginnt schon bei der Definition des Medienbegriffs.<sup>20</sup> Wir begreifen auch Mode, Design, Shortmessages, e-mails oder den Quelltext in der Informatik als Medien. Bei den ausgewählten Themenbereichen handelt es sich entweder um eine Zäsur im Rahmen einer technischen Weiterentwicklung (vgl. Tonfilm, Fernsehen, Radio, Telefon, e-mail/sms oder elektronisches Löschen) oder um eine Veränderung innerhalb eines Gebiets, die mit einem Medienumbruch in Zusammenhang steht.<sup>21</sup> Dabei kann der Umbruchs begriff auch als reine Metapher antizipiert werden.<sup>22</sup> In den Detailanalysen zeigen sich neue, bisher kaum beachtete Formen, die Umbruchssituation künstlerisch auszudrücken. Gerade in den ästhetischen Umsetzungen werden diskursive Beziehungen reflektiert, die bei der Betrachtung der reinen technischen Entwicklungen leicht übersehen werden.

Unter der oben genannten Fragestellung können vor allem in der interdisziplinären Zusammenstellung der Themen ‚neue Gruppierungen‘<sup>23</sup> und mögliche Sinnzusammenhänge geschaffen werden. So ist der

---

19 Vgl. Schanze, Helmut: „Von der Schrifterfindung zu den Digitalmedien“, in: ders. (Hrsg.) 2001, S. 208-219, hier: 208

20 Vgl. zur immer schwieriger werdenden Definition des Medienbegriffs Tholen 2002, S. 7ff.; vgl. auch Zielinski 2002, S. 46ff.

21 Beispielsweise die Mode zur Zeit des ersten Medienumbruchs (vgl. Beitrag Erstić) oder die filmischen Referenzen im Actionkino des zweiten Medienumbruchs (vgl. Beitrag Maurer Queipo).

22 Vgl. dazu die Beispiele aus der Malerei im Beitrag von Tanja Schwan in diesem Band.

23 Den Begriff der „Gruppierung“ verwende ich Foucault entsprechend, der damit wissenschaftliche Disziplinen und diskursive Einheiten beschreibt, aber auch die Möglichkeit aufzeigt, neue Gruppierungen zu bilden (vgl. Foucault 1981, S. 48f. und S. 45: „indem man sie von allen Gruppierungen befreit, die sich als natürliche, unmittelbare und universelle Einheiten geben, gibt man sich die Möglichkeit, aber diesmal durch eine Menge von beherrschbaren Entscheidungen, andere Einheiten zu beschreiben. Vorausgesetzt, daß man deren Bedingungen klar definiert, wäre es legitim [...] dis-

Wechsel vom Stummfilm zum Tonfilm bezüglich des Drehbuchs, das auch dokumentarischen Charakter hat, vergleichbar mit dem Verzicht auf eine schriftliche Dokumentation in der Softwareentwicklung. In beiden Fällen stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten der sprachlichen Beschreibungen innerhalb eines anderen Mediums. Beim Stummfilm scheint das ältere Medium zunächst geeigneter, indem es sich ganz auf das Bild konzentrieren kann – im Gegensatz zum Tonfilm, während in der Informatik das neue Medium, der Quelltext, im Gegensatz zu Schrift und Sprache favorisiert wird. Die Veränderungen verlaufen dabei gegenläufig: im Tonfilm muss die Sprache in Form der Stimme (des Tons) integriert werden, in der Programmierung soll die Sprache in Form der Textdokumentation als überflüssig und sogar hindernd entfernt werden. Die aktuelle Diskussion innerhalb der Informatik erinnert an die polemische Verteidigung des Stummfilms durch René Clair.<sup>24</sup>

Auch am Beispiel der „Tagesschau“ lässt sich in ihren Anfangstagen ein solcher Übergang vom Bild zum gesprochenen Wort verfolgen. Denn hier dominiert der Tagesschausprecher zunächst ohne Bilder aus aller Welt, nachdem das Kino mit seinen „Wochenschauen“ zuvor den umgekehrten Weg ging und das Radio für die Wortbeiträge zuständig war.<sup>25</sup> Das Radio wiederum erlebt bezüglich der Verbreitung und Erhaltung der spanischen Regionalsprachen eine Renaissance, die sich sprachwissenschaftlich belegen lässt und sowohl kultur- als auch mediengeschichtlich betrachtet eine Zäsur darstellt. Denn zum einen erholen sich die marginalisierten Regionalsprachen und dies zum anderen in einem Medium, das sich durch das Fernsehen ebenfalls an den Rand gedrängt sieht.<sup>26</sup>

Die Frage nach der vermeintlichen Vorherrschaft des neuen und Verdrängung des alten Mediums stellt sich auf ganz ähnliche Weise in den unterschiedlichen Gegenstandsbereichen von Hollywood-Film und moderner Kunst. Im Mainstream-Kino Hollywoods verbinden sich unter romantischen Vorzeichen das alte Medium des Briefes oder der Flaschenpost mit den neuen, schnellen und zielgerichteten Medien e-mail und sms. Während jedoch im Vergleich mit der Flaschenpost das Telefon als unromantisch verteufelt wird, wird gleichzeitig die e-mail und der

---

kursive Mengen zu bilden, die nicht arbiträr wären, indessen aber unsichtbar geblieben wären.“).

24 Vgl. Clair, René: *Kino. Vom Stummfilm zum Tonfilm*, Zürich 1995; vgl. auch die Beiträge von Marion Tendani und Jens Uwe Pipka in diesem Band.

25 Vgl. den Beitrag von Joseph Garncarz in diesem Band.

26 Vgl. den Beitrag von Sandra Herling in diesem Band.

anonyme Internet-Chat mit den ‚alten‘ Attributen eines Liebesbriefes ausgestattet.<sup>27</sup> Im Spannungsfeld zwischen den ‚neuen‘ Medien Fotografie, Film, Telefon und Digitalmedien, die dahin tendieren den Künstler zu ersetzen, und der weiterhin erkennbaren ‚malerischen Handschriftlichkeit‘, bewegen sich auch die Telefonbilder Moholy-Nagys. Die Frage, ob die Bilder tatsächlich per Telefon in Auftrag gegeben wurden oder nicht, ist angesichts der anonymisierten Herstellungsweise, die trotzdem eine individuelle Gestaltung beinhaltet, gar nicht mehr entscheidend. Allein die Möglichkeit wird direkt im Kunstwerk reflektiert.<sup>28</sup>

Ähnlich verhält es sich mit aktuellen Action-Filmen, die mit großem technischen Aufwand versuchen, Effekte zu erzielen, aber nicht unbedingt zu einer neuen Dimension der Wahrnehmung gelangen, sondern auf künstlerische Verfahrensweisen angewiesen sind, die schon im Laufe des ersten Medienumbruchs – und dort besonders in den Avantgarden – ausprobiert wurden. Spannend sind solche Filme für unser Thema, wenn sie, wie am Beispiel von KILL BILL gezeigt,<sup>29</sup> ganz bewusst in intermedialer Form ihre Wurzeln innerhalb der Mediengeschichte reflektieren und auf die Zusammenhänge zwischen den beiden Medienumbrüchen 1900 und 2000 sowie auf die medialen Zäsuren verweisen, die dazwischen liegen.

Hier werden mediale Zäsuren eben nicht als unüberwindbare, radikale Veränderung oder gar als Ende von Vorherigem antizipiert, sondern dienen im Gegenteil dazu, die Basis unserer Kommunikation und Wahrnehmung neu zu betrachten. Die technische Neuerung spielt eher eine Nebenrolle. Neue künstlerische Ausdrucksformen bilden sich in Auseinandersetzung mit der medialen Zäsur, aber das wahrnehmbare Ergebnis lässt unter Umständen nicht erkennen, ob es mit dem ‚alten‘ oder ‚neuen‘ Medium erreicht wurde.

Auch im Bereich von Design und Architektur finden sich in Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten ‚neuer‘ Medien Überlegungen zur menschlichen Wahrnehmung generell. In den Arbeiten von Charles und Ray Eames lässt sich sogar eine eigene ‚Archäologie der Medien‘ entdecken,<sup>30</sup> die sich ganz im Sinne Foucaults nicht an den ‚Dokumenten‘, sondern den ‚Monumenten‘ orientiert.<sup>31</sup> Doch an diesem Beispiel zeigt sich auch, dass im Fall der Eames die Fokussierung auf die

---

27 Vgl. den Beitrag von Kirsten von Hagen in diesem Band.

28 Vgl. den Beitrag von Christian Spies in diesem Band.

29 Vgl. den Beitrag von Isabel Maurer Queipo in diesem Band.

30 Vgl. den Beitrag von Anette Geiger in diesem Band.

31 Zum Unterschied zwischen ‚Monument‘ und ‚Dokument‘ vgl. Foucault 1981, S. 15.



„stummen Monumente“, „bewegungslosen Spuren“, „kontextlosen Gegenstände“<sup>32</sup> auch zu einer naturphilosophisch, aber auch politisch-patriotischen Aussage missbraucht werden kann. Denn die Offenheit und undefinierbare Faszination können leicht wieder zu einer Einheit und kausalen Kette werden, verlieren dann aber gerade den von Foucault geforderten Monumentcharakter, weil der zunächst ‚kontextlose Gegenstand‘ einem Ziel und damit einem Kontext zugeordnet wird.

\*\*\*

Welche neuen „Gruppierungen“ sich anhand der Beispiele aus Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Kunstgeschichte, Design und Informatik bilden lassen, soll offen bleiben. Die Reihenfolge der Beiträge richtet sich zu Gunsten einer möglichst neutralen Perspektive nach chronologischen Gesichtspunkten und bietet Spielraum für eine individuelle Lektüre. So lassen sich Querverbindungen bezüglich der künstlerischen Reflexion der medialen Zäsur zwischen den Beiträgen zur Malerei der Avantgarde (Schwan) und des aktuellen Films (Maurer Queipo) ebenso entdecken wie zwischen den Beiträgen zum Stumm/Tonfilm (Tendam) und zur Tagesschau (Garncarz). Zu zahlreichen weiteren Verknüpfungen lädt die Lektüre des Bandes ein.

---

32 Ebd.



