

1. Regieren in Echtzeit oder Neue Medien und Demokratie

Vom Telegrafen zum Internet

Für den Beginn einer neuen Ära kann es kaum ein besseres Datum geben als das Jahr 1 einer neuen Zeitrechnung. Der im Zuge der Französischen Revolution 1792 eingeführte republikanische Kalender mit nur zehn Monaten und zehn Wochentagen wird allerdings schon in seinem Jahr 13, also 1806, wieder abgeschafft. Der Sturz des Königs und die Abschaffung des feudalen Systems hingegen, die den Anlass für die neue Zeitrechnung lieferten, sollten auf lange Sicht trotz verschiedener Rückfälle in die Restauration schließlich ihre Wirkung behalten. Als ebenso dauerhaft wie folgenreich erweist sich die Einführung des metrischen Maßsystems, das die verwirrende Vielfalt regionaler und feudaler Maße zugunsten von Meter und Gramm beendet, die sich heute weltweit durchgesetzt haben. Die Französische Revolution markiert also nicht nur einen Wechsel der Regierungs- und Gesellschaftsform, sondern zielt auf die totale Umsetzung der Prinzipien der Aufklärung. Ihre Utopie umfasst alle Bereiche: von der Politik über die Kultur und Wissenschaft bis zur Kommunikation.

In den Kontext dieser teils vergessenen, teils bis heute gültigen Innovationen gehört die Entstehung zweier Einrichtungen, die trotz zahlreicher Transformationen bis heute Bestand haben: die Telegrafie und das Museum. Für beide markiert das Jahr 1 der neuen Zeitrechnung den Ausgangspunkt, es ist deshalb auch die Stunde Null für die parallele Entwicklung von Kunst und Medien.

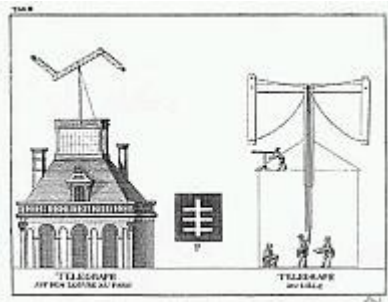
In diesem Jahr 1 befasst sich die französische Nationalversammlung mit zwei Projekten, die aus heutiger Sicht den Beginn von Kunstmuseum und Kommunikationsmedien markieren. Am 19. August 1792, neun Tage nach dem Sturm auf die Tuilerien und damit dem Ende der Monarchie, behandeln die Volksvertreter die dringliche Zusammenführung der zahlreichen herrenlos gewordenen Kunstwerke aus den Schlössern des Königs, des emigrierten Adels und aus dem Besitz der säkularisierten Kirchen und Klöster an einem zentralen Sammlungsort. Am 19. September ergeht das Dekret zur Gründung des «Musée français» im Louvre, das am 10. August 1793 zum Jahrestag der Republik eröffnet wird. Erstmals macht ein bürgerlicher Staat den Besitz einer öffentlichen Kunstsammlung zu seiner Aufgabe und einem seiner Wahrzeichen.

In eben dem Jahr 1792 stellt der Bürger Claude Chappe am 22. März der Nationalversammlung sein Projekt eines optischen Telegrafenapparats vor. Während zwei Tage zuvor der von J. I. Guillotin demonstrierte neue Apparat zur humanitären Hinrichtung von der Versammlung mit sofortiger Wirkung akzeptiert wird, stößt Chappes Vorschlag zunächst auf geringes Interesse. Das von ihm in Eigeninitiative seit 1790 als neues Instrument für die Kommunikation der Regierung mit dem Land entwickelte System führt erst nach umfangreichen Debatten ein Jahr später zur Errichtung der ersten Teststrecke und schließlich ab 1794 zur Inbetriebnahme der Linie Paris – Lille. Während ein Brief per berittener Botenstaffette für die Strecke von 210 Kilometern zwischen Lille und Paris 24 Stunden braucht, werden die an jedem der 23 Signalmasten der Telegrafielinie per Fernrohr abgelesenen und dann ebenso zur nächsten Station weiter übermittelten Signale in weniger als einer halben Stunde übertragen. Erstmals löst sich damit die Geschwindigkeit einer Botschaft von ihrem materiellen Träger. Damit beginnt die bis heute anhaltende Beschleunigung der medientechnischen Informationen. Beide Projekte markieren aus heutiger Sicht epochale Umbrüche in der Geschichte von Kunst und Medien.

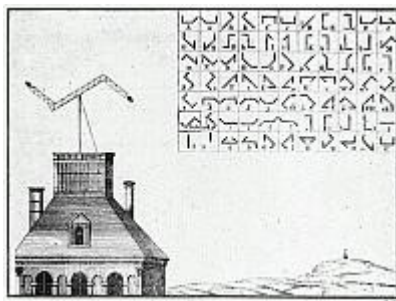
Eindrucksvoll belegen die Debatten, die zu den parlamentarischen Beschlüssen über das Museum und die Telegrafie führen, die utopische wie symbolische Aufladung beider Einrichtungen. Wie die neuen Maße und der neue Kalender sollen sie die Einheit der Nation festigen und die neue Staatsform der Republik in allen Bereichen des Lebens verankern. «Das National-Museum wird das Wissen in all seiner vielgestaltigen Schönheit umfassen und wird vom Universum bewundert werden. Indem es diese großen Ideen verwirklicht, die eines freien Volkes wert sind... wird es zu einer der machtvollsten Illustrationen der Französischen Republik», schreibt der Innenminister Jean-Marie Roland 1792 an den Maler Jacques-Louis David, der entscheidenden Einfluss auf die kunstpolitischen Entscheidungen des Nationalkonvents hat. Und im selben Jahr 1 nach neuer Zeitrechnung trägt Joseph Lakanal, der Vorsitzende des

Ausschusses für Volksbildung, vor dem Nationalkonvent zur Befürwortung des aufwändigen Baus von Chappes Telegrafem folgendes Argument vor: «Die Einführung des Telegrafem ist in der Tat die beste Antwort auf jene Publizisten, die Frankreich für zu großflächig zur Bildung einer Republik halten. Der Telegraf lässt alle Entfernungen schrumpfen und vereinigt eine immense Bevölkerung sozusagen an einem einzigen Punkt.» Man mag dies als Revolutionsrhetorik abtun, doch ohne Rhetorik ist im neuen Zeitalter der Demokratie nichts mehr zu erreichen, und alleine den durchsetzungsfähigen Argumenten von Lakanal und vor dem Nationalkonvent ist die parallele Geburt von Telegrafie und Museum zu verdanken. Das neue Medium dient somit als Argument für die Realisierbarkeit der neuen, demokratischen Staatsform, ebenso wie das Museum zu ihrem Sinnbild wird.

Die Musealisierung, die weit über den Louvre hinaus zu einem Grundprinzip der Kulturpolitik während der Revolution wird und eine Vielzahl von Museumsprojekten und teils kurzlebigen Museumsgründungen hervorbringt, erweist sich als ein ambivalentes Phänomen. Sie stellt die Kunst in den Dienst des Fortschrittsideals der zur revolutionären Praxis gewordenen Philosophie der Aufklärung. Aus ihrem ursprünglichen, feudalen oder klerikalen Kontext entfernt, werden die Meisterwerke im Museum zur Illustration des «Fortschritts des menschlichen Geistes», wie es im Katalog des Louvre heißt. Dieser Fortschritt soll die Revolution als seine logische Folge ebenso rechtfertigen wie von ihr fortgesetzt und vollendet werden. In diesem Fortschrittsbegriff der Aufklärung sind Moral, Wissenschaft, Kunst und Technik noch aufs engste verbundene Teile eines gemeinsamen Projekts. Deshalb gilt auch die Telegrafie als Verkörperung dieser Idee, obwohl sie von der Revolutionsregierung nie zu Zwecken der Demokratie, sondern vorrangig zur Kriegsführung eingesetzt wird. Die tatsächliche Funktion der Telegrafie erweist sich damit als ebenso ambivalent wie die des Museums. Doch dies tut dem Symbolwert beider Einrichtungen keinen Abbruch. Dass der technische Fortschritt einer anderen Logik gehorcht als der kulturelle und moralische, tritt erst mit der Industrialisierung ins allgemeine Bewusstsein und wird ein halbes Jahrhundert später erstmals deutlich in Charles Baudelaires Kritik am Ideal eines absoluten und permanenten Fortschritts.



Optischer Telegraf auf dem Gebäude des Louvre,
aus: Johann Lorenz Böckmann, Versuch über Telegraphie und Telegraphen, Karlsruhe 1794



Optischer Telegraf auf dem Louvre mit einem Fantasie-Alphabet, um 1795

Chappe hatte schon in seiner ersten, noch erfolglosen Petition vom 22. März 1792 den Nutzen der Telegrafie damit begründet, sie sei ein «sicheres Mittel zur Nachrichtenübermittlung, das die Gesetzgebende Körperschaft in den Stand setzt, ihre Befehle bis an unsere Grenzen zu schicken und

noch in derselben Sitzung eine Antwort zu erhalten». Diese Idee eines Regierens in «Echtzeit» entspricht also der von Chappe und Lakanal entworfenen Rolle der Telegrafie für die Demokratie. Dass die zwei Jahre darauf in Betrieb genommene Telegrafienlinie dann in Kriegszeiten vor allem strategischen Zwecken dient, verhindert nicht, das neue Medium weiterhin mit der neuen Staatsform zu identifizieren.

Im Sinne einer universellen Informationsverbreitung entstehen auch Vorschläge für eine Verwendung der optischen Telegrafie als Distributionsmedium. Aufgrund der Kriegssituation wird sie zwar faktisch vor allem zur strategischen Punkt-zu-Punkt-Übermittlung eingesetzt. Dabei kennen sogar die Telegrafisten nicht die Bedeutung der Zeichen, mit Hilfe derer sie Militäргеheimnisse übermitteln, die erst am Ende der Linie wieder entschlüsselt werden. Doch prinzipiell wäre das optische Signalsystem auch für öffentliche Mitteilungen verwendbar. «Eines Tages, wenn wieder Frieden herrscht und die Vervollkommnung nützlicher Erfindungen möglich sein wird, wird der Telegraf im Handel, in der Physik, in der Politik und sogar in der Landwirtschaft zum Einsatz kommen, wodurch sich die Kommunikationsmittel vervielfältigen und aufgrund ihrer Schnelligkeit von größerem Nutzen sein werden», erklärt der Abgeordnete Rabaut-Pommier 1795 vor dem Nationalkonvent. Unter Napoleon schlägt auch Chappe den Einsatz für die Verbreitung von Wechselkursen und Wetterberichten vor, ja sogar eine offizielle Nachrichtensendung ist vorgesehen, kommt aber nicht zustande. Der erste zivile Einsatz der Telegrafie dient ab 1803 dazu, die Ergebnisse der Nationallotterie zu übermitteln, sozusagen die Urform der heutigen «Ziehung der Lottozahlen» vor laufenden Fernsehkameras.

Die zwei Grundfunktionen von Telemedien, Übermittlung und Verbreitung, sind somit im Konzept der optischen Telegrafie bereits angelegt. Wie die weitere Mediengeschichte zeigt, ist die Übermittlungsfunktion anfangs oft militärisch bestimmt, während die Verbreitung im Spannungsfeld von Politik, Kommerz und Kultur steht. Das Wechselspiel zwischen diesen beiden Funktionen als Kommunikations- und Distributionsmittel bestimmt die Medienentwicklung von der Telegrafie über Telefon, Funk und Radio bis zum Internet.

Kommunikationsmedien können, wie es die Diskussion im französischen Nationalkonvent zeigt, als Symbol wie als Mittel für die Funktion einer Demokratie gesehen werden, und beide sind Gründe, die zur Entstehung des optischen Telegrafiesystems führen, insofern diese Argumente für die unter demokratischen Bedingungen notwendige parlamentarische Mehrheit sorgen. Die Massengesellschaft von freien und gleichen Bürgern fordert neue *Distributionsmedien*, um so überhaupt die Voraussetzung für eine aktive Beteiligung am demokratischen Prozess zu schaffen. Beide Aspekte hängen mit der Frage nach der Machbarkeit einer Demokratie zusammen. Denn solange es noch keine effiziente landesweite Informationsdistribution gibt, ist der mit der optischen Telegrafie angedachte zweite Schritt eines medientechnischen Rückkanals der Bevölkerung an den Nationalkonvent ohnehin obsolet.

Beide Aspekte dieser Beziehung von Medientechnologie und Demokratie sind bis heute aktuell. Die Massendistribution von Informationen wird in der Ära des Broadcasting über Radio und Fernsehen zum wichtigsten Element politischer Meinungsbildung, deshalb gleichermaßen zum Schauplatz heiß umkämpfter Medienpräsenz unter Politikern und zum Instrument von Indoktrination und Manipulation unter Machtinteressen. Insofern haben die zur Zeit der Französischen Revolution noch vermissten Verbreitungsinstrumente der Medien direkte Rückwirkungen auf die politische Realität, verändern diese aber nicht unbedingt im Sinne einer tatsächlichen Demokratisierung. Doch als in den 1990er Jahren die öffentliche Diskussion über die mögliche Ablösung der Ära des Broadcasting durch das Modell einer interaktiven Vernetzung beginnt, erhält die zweihundert Jahre alte Utopie einer direkten demokratischen Funktion von Medienkommunikation zur Bündelung des Willens der Bevölkerung plötzlich wieder ungeahnte Aktualität. Der Anfang aller Kommunikationsmedien lässt sich so mit der bisher letzten so genannten Medienrevolution verbinden. Es lohnt sich, in dieser Hinsicht die programmatische Rede des amerikanischen Vizepräsidenten Al Gore zum Aufbauprogramm für elektronische Netze durch die US-Regierung aus dem Jahr 1994 mit der Ansprache Joseph Lakanals vor dem Nationalkonvent von 1792 und die darauf folgenden Debatten zu vergleichen.

Die projektierte «Global Information Infrastructure» (GII) wird Gore zufolge «eine Zusammenführung von lokalen, nationalen und regionalen Netzen sein, die nicht nur aus parallelen Computern bestehen,

sondern in ihrem am weitesten fortgeschrittenen Zustand tatsächlich zu einem verteilten, parallel geschalteten Computer werden. In diesem Sinne wird die GII eine Metapher für die Demokratie selbst sein. Die repräsentative Demokratie arbeitet nicht mit einer allmächtigen Zentralregierung, ... stattdessen beruht sie auf der Annahme, dass der beste Weg für die politische Entscheidungsfindung einer Nation darin besteht, dass jeder Bürger – das menschliche Äquivalent zum unabhängigen Prozessor – die Macht hat, sein eigenes Leben zu kontrollieren.»

So wie seinerzeit die optische Telegrafie wird nun das Internet zum Sinnbild von Demokratie gemacht. Mit der sehr gewagten Analogie von Bürger und Chip spannt Gore die symbolische oder metaphorische Bedeutung der Technologie bis in die innere Struktur der Computer und Netze. Zwar geht es auf diesem Stand der Technik um eine komplexe, ausdrücklich nicht zentralistische, sondern verteilte und vernetzte Struktur. Auch muss Al Gore mit seiner Rede keine Mehrheit gewinnen, doch ebenso wie Lakanal gibt er eine Rechtfertigung für die Investition beachtlicher öffentlicher Mittel in eine Medieninfrastruktur, deren Bedeutung für den Großteil der Bevölkerung noch völlig unverständlich bleibt. In beiden Fällen wird deshalb auf zwei Ebenen argumentiert und die neue Technik sowohl als Symbol für wie als Beitrag zur Funktion der Demokratie geschildert. Denn Al Gore fährt in seiner Rede fort: «Die GII wird nicht nur eine Metapher für eine funktionierende Demokratie sein, sie wird in der Tat das Funktionieren der Demokratie fördern, indem sie die Beteiligung aller Bürger an den Entscheidungsprozessen großartig verbessert. Und sie wird die Fähigkeit der Nationen, miteinander zusammenzuarbeiten, großartig fördern. Ich sehe eine neue Athenische Ära der Demokratie entstehen in den Foren, welche die GII schafft.»

Zweihundert Jahre zuvor ist laut Lakanal die «Einführung des Telegrafen die beste Antwort auf jene Publizisten, die Frankreich für zu großflächig zur Bildung einer Republik halten». Und ebenso stellt der Abgeordnete Barère angesichts des funktionierenden Telegrafen fest: «Die Einheit der Republik kann dank der innigen und augenblicklichen Verbindung, die sie zwischen allen ihren Teilen herstellt, gefestigt werden.» Die überraschende Nähe zwischen diesen Aussagen darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass statt der Ideologie nun der Technologie die Vorbildrolle zukommt. Während im Zeitalter der Aufklärung die neue Gesellschaftsform das Modell für die sie unterstützende Medientechnik bildet, denn nachweislich wird schon Chappes erste Idee für die Telegrafie durch den Beginn der Französischen Revolution angeregt, soll im Zeitalter der Technokratie umgekehrt die Technologieinnovation das Modell für die Gesellschaftsstruktur liefern, in der die freien Bürger die Rolle unabhängiger, aber vernetzter Prozessoren übernehmen.

Die doppelte Bedeutung des Mediums als Symbol und als Funktion im Dienste der Demokratie sollte sich, wie wir heute wissen, auch im Falle des Internets keineswegs so verwirklichen, wie es Al Gores Rede 1994 ausmalt. Ursprünglich stammt die demokratische Netzutopie nicht aus dem Regierungsrepertoire, sondern kursiert schon zuvor an der Basis in der aufblühenden Netzgemeinschaft der frühen 1990er Jahren, und ihre Wurzeln lassen sich bis in die so genannte «Hackerethik» aus den 1960er Jahren zurückverfolgen. Von hieraus hat sie sich bis in die politischen Programme verbreitet, die einen Ausweg aus der ökonomischen Krise am Ende des Wachstums der heute als «old economy» bezeichneten Warenindustrie suchen. Mit dem Boom des Internets wird diese demokratische Netzutopie dann breitenwirksam und zum Thema zahlreicher Theorien und Initiativen, denen angesichts der Kommerzialisierung des Netzes heute bereits die Nostalgie einer lange vergangenen Aufbruchzeit anhaftet.

Die Netzutopien der 1990er Jahre reichen weit über die von Al Gore genannten Punkte hinaus und umfassen neue kulturelle und soziale Strukturen mit hierarchiefreien Netzgemeinschaften, die letztlich auch den Idealen von Freiheit und Gleichheit verpflichtet sind, auch wenn sie medienimmanenter bleiben und nicht mehr eine solche alle Lebensbereiche durchdringende Radikalität besitzen, wie sie im Kontext der Französischen Revolution noch denkbar war. Aber gerade in ihrem Scheitern lassen sich die medienspezifischen Utopien über die Distanz von zweihundert Jahren durchaus vergleichen. Es zeigt sich in beiden Fällen die Notwendigkeit der Utopie für die Entstehung und Ausbreitung der neuen Medientechnik und zugleich die Unmöglichkeit, die utopischen Versprechen durch die Technik zu erfüllen, wenn sich nicht auch die gesamten gesellschaftlichen und politischen Bedingungen ändern. Das heißt: Die Entstehung von Medien kann auf einer Utopie beruhen, die zwar uneingelöst bleibt, aber dennoch

eine Wirkung hat und deren unerfüllte Faszination sogar die Spanne von zwei Jahrhunderten überbrückt.

In diesem Sinne ist die uneingelöste Utopie von Medien derjenigen vergleichbar, die laut Theodor Adorno das Wesen des Kunstwerks ausmacht. Die parallele Entwicklung von Museum und Telegrafie kann bis ins Internet-Zeitalter weiterverfolgt werden. Die neue Auffassung des Museums als öffentliche, dem Wohl und der Bildung des Volkes dienende Institution, die mit der Gründung des Louvre erstmals formuliert wird, lässt sich fast wörtlich vergleichen mit der ersten international gültigen Definition, die im Jahr 2001 anlässlich der Einführung der Toplevel-Domain «.museum» im Internet formuliert wird: «Ein Museum ist eine nichtkommerzielle, permanente Institution im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung. Sie ist offen für das Publikum und erwirbt, konserviert, erforscht, stellt aus und kommuniziert materielle Zeugnisse der Menschen und ihrer Umwelt zum Zwecke des Studiums, der Erziehung und der Erbauung.» Diese aus jahrelangen Diskussionen und der Zusammenarbeit der Internet-«Regierung» ICANN (Internet Corporation for Assigned Names and Numbers) mit dem weltweiten Museumsverband ICOM (International Council of Museums) hervorgegangene Definition soll das Kriterium für jene Institutionen liefern, die das Recht haben, sich unter der Domain «.museum» im Netz zu präsentieren. Das heißt: Erst das Internet macht eine solche international anerkannte Definition nötig, die der zweihundertjährigen Ursprungsidee des Museums Geltung im Cyberspace verschaffen soll. Welche Bedeutung die Netzpräsenz von Museen mittlerweile hat, zeigt am besten das Beispiel des Louvre, dessen Website heute täglich im Durchschnitt fast mehr Besucher anzieht als das reale Gebäude durchschnittlich pro Tag betreten. Sollte sich damit nicht doch zumindest ein Teilaspekt der gemeinsamen Gründungsutopie von Kommunikationsmedien und Kunstmuseum fast unbemerkt auf alltägliche Weise erfüllen?

2. Informationsnetze oder The World at Your Fingertips

Von Funkamateuren und Internetpionieren

Die Entdeckung der drahtlosen Signalübertragung ist das letzte große Vermächtnis des 19. an die Mediengesellschaft des 20. Jahrhunderts. 1895 bis 1896 wird sie, wie alle wichtigen Erfindungen zuvor, von mehreren Erfindern zugleich entwickelt, von denen nur einige hier genannt seien: Guglielmo Marconi, der dafür den Nobelpreis erhält und sich bis heute als bekanntester «Vater» dieses Mediums behaupten kann; Alexander Popov, der zumindest in Russland durch den 7. Mai als Radiotag dafür noch immer geehrt wird; Oliver Lodge, den die «Encyclopaedia Britannica» dafür einsetzt; Nathan B. Stubblefield, der trotz erster Erfindungserfolge schließlich Hungers stirbt, aber dessen Grabstein in Kentucky ihn als «Vater des Radios» ausweist; Professor Adolf Slaby, der in Schloss Hubertusstock bei Potsdam Kaiser Wilhelm und die Kaiserin persönlich durch Vorträge zum Thema informiert, und schließlich Nikola Tesla, dem eine weltweite esoterische Fangemeinde bis heute die Treue hält.

Diese Erfinder des Funks haben zunächst vor allem das Ziel, den Telegrafendraht durch eine Übertragung mittels elektromagnetischer Wellen zu ersetzen. Für den zivilen Gebrauch reicht das weltweite Telegrafienetz mit fest verlegten Drähten zwar völlig aus, doch für mobile militärische Einheiten, zumal auf fremdem Terrain oder zur See, fehlt ein passendes Medium. Das Interesse des Militärs ist somit eindeutig der wichtigste Faktor für den schnellen Erfolg Marconis und seiner Konkurrenten und Nachfolger. Das neue Medium wird zum privilegierten Ziehkind der Admiräle und Generäle. Kaum jemand glaubt, dass hieraus ein Massenmedium wie das Radio entstehen könnte.

Allerdings erweist sich für den militärischen Einsatz der von Maxwell theoretisch formulierte und von Hertz 1887 experimentell bewiesene Charakter der elektromagnetischen Wellen als entscheidendes Handicap: Sie breiten sich, so wie das Licht, gleichmäßig im Raum aus. Jede Information, einmal ausgesendet, strahlt radial an jeden möglichen Empfänger mit geeignetem Gerät. Damit ist das Problem der Überlagerung aller gesendeten Information gegeben, ganz zu schweigen von der nicht möglichen Geheimhaltung militärischen Funkverkehrs. «Der wichtigste Defekt, der zunächst in der Funktionsweise der drahtlosen Telegrafie festgestellt wurde, resultiert zum Teil aus der Unmöglichkeit, ihre Richtung zu

kontrollieren. Weil jede Empfängerstation in der Reichweite des Übertragungszentrums alle Nachrichten liest, die von diesem Zentrum ausgesendet werden, war es nicht möglich, dass mehr als zwei Stationen in einem bestimmten Bereich zu einer bestimmten Zeit Signale austauschen, da es sonst zu gegenseitiger Interferenz kommt.» Marconi selbst berichtet dazu: «Dieser Defekt beschäftigte mich so sehr, dass meine hauptsächlichsten Forschungen viele Jahre lang auf seine Behebung ausgerichtet waren.» Diese führen ihn zur Entwicklung des Tuning, also der Frequenztrennung, die sich für die militärische Geheimhaltung jedoch als viel zu ungenügend erweist. Ganz entgegen der Absicht ihres Erfinders wird sie später zur Voraussetzung des zivilen Radios, was seinen Biografen nicht daran hindert, ihm das Verdienst zuzuschreiben, dass wir es Marconi zu verdanken haben, wenn wir «dieses magische Tuning dazu benutzen, um große Symphonien von Ansprachen der Könige, Wetterberichte von Kochrezepten und eine Grabpredigt von Jazzmusik zu trennen». Die weitere Geschichte des Kampfes um das Abhören von Funkverkehr zeigt einen beachtlichen Aufwand an Intelligenz, der in letzter Konsequenz bis zu Alan Turings Bau des Computers zwecks Entschlüsselung des Enigma-Codes der deutschen Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg führt. Die Idee eines Massenmediums ist jedoch am Beginn der drahtlosen Sendung noch in weiter Ferne und wird auf den internationalen Konferenzen zur drahtlosen Telegrafie 1903 und 1906 nicht einmal als Möglichkeit erwähnt.

In den USA verfolgen Presse und Öffentlichkeit das neue Medium des «wireless» von Anfang an mit großer Aufmerksamkeit. Der 25-jährige Guglielmo Marconi wird hier 1899 wie ein Held empfangen. Für ihn nehmen seine Jugend ein und die Tatsache, dass er seine ersten Apparate aus simplem Material herstellt, das jeder zur Verfügung hat. Das eine entspricht dem Ideal des Selfmademan, wie es Edison als Prototyp aller Erfinder verkörpert, das andere dem Drang zur Eroberung unbekannter Weiten, der nach Durchquerung des Kontinents unter der Devise «Go West!» nun seine Fortsetzung im Äther findet, so wie er sich später auf die Weltraumfahrt und in den Cyberspace ausdehnen wird. Diese Faszination des «wireless» ergänzt sich bis 1912 perfekt mit dem völligen Fehlen irgendwelcher Vorschriften zum Funkverkehr und bildet so die Voraussetzung für eine landesweite Amateurbewegung. Aus heutiger Sicht mögen Funkamateure einem ebenso marginalen Hobby frönen wie Briefmarkensammler. Doch sie eröffnen mit ihrer Betätigung ein neues Feld von unabsehbarer Wirkung: Erstmals werden Telemedien ohne staatliche Kontrolle und außerhalb kommerzieller Strukturen wie dem Telefonnetz zu einem privat genutzten Mittel zwischenmenschlicher Kommunikation. Es mag manchmal nicht weltbewegend sein, was da kommuniziert wird, die Faszination gilt vielmehr dem Medium als solchem. Marshall McLuhans Diktum «the medium is the message» kann hier wörtlich genommen werden. Damit holen die Telemedien etwas nach, das in den Bildmedien schon seit über sechzig Jahren gängig ist. Denn seit Daguerres Bekanntgabe seines Verfahrens im Jahr 1839 bietet die Fotografie den Amateuren ein riesiges Betätigungsfeld, um der Leidenschaft zum Medium als Selbstzweck zu frönen.

Der typische Funkamateur ist zwischen 15 und 25 Jahre alt, immer männlich, meist weiß und tendenziell Junggeselle. Auch wenn er heiratet, frönt er nachts seinem Hobby und schafft so nebenbei die Kategorie der «radio widow», wie die Fachpresse seine einsame Frau tauft. Er ist damit der Vorläufer des Phänotypus des Computerhackers und der «elektronischen Nächte», die dieser in den digitalen Netzen verbringt. Die Hacker der ersten Stunde haben ihre Programme selbst geschrieben und ihre PCs aus Bauteilen selbst zusammengelötet. Der Funkamateur baut sein «Wireless-Set» bis zum Ersten Weltkrieg sogar weitgehend ohne vorgefertigte Teile einer Zulieferindustrie. Dadurch tragen die Amateure wichtige technische Erfindungen und Verbesserungen bei und entdecken unter anderem die große Reichweite der Kurzwellen. Die Funkamateure sind somit eine Basisbewegung, die erstmals in der Mediengesellschaft einen völlig freien, unkontrollierten Kommunikationsraum erschließen. Damit nehmen sie zentrale Aspekte heutiger Diskussionen über das Internet vorweg, in denen sich das Ideal eines jedem zugänglichen, demokratischen Mediums und die amerikanische Ideologie der Eroberung neuer, unbekannter Welten verbinden.

Wie Eisenbahn und Telegrafie hat der Funk die Welt scheinbar schrumpfen lassen, indem er die Überbrückung von Raum und Zeit beschleunigt. Doch anders als die vorbestimmten, linearen Verbindungen der Gleise und Telegrafendrähte öffnet der Funk durch seine radiale Ausstrahlung ein undefiniertes Areal. Der Äther, dieses rätselhafte Fluidum, das man damals noch für den hypothetischen Träger der Licht- und Funkwellen hielt, galt als eine unbekannt Dimension der Welt, die durch den Funk

erstmals ausgelotet wurde. Diese Erweiterung der Wahrnehmung jenseits der sichtbaren Dinge scheint in ihrer Ausdehnung kaum Grenzen zu kennen. Da jedes Signal sich im Prinzip über den ganzen Globus verbreitet und auch ins Weltall abstrahlt, hängt es nur von der Stärke des Senders und der Sensibilität des Empfängers ab, bis zu welcher Entfernung es noch zu verstehen ist und wann es in Rauschen übergeht. Dieser unbegrenzten Ausstrahlung steht eine präzise bestimmte Zeitlichkeit des Funksignals gegenüber. Ein Signal trifft quasi gleichzeitig mit dem Moment der Sendung bei allen Empfängern ein, da die Lichtgeschwindigkeit erst bei extraterrestrischen Distanzen zu einer bemerkbaren Verzögerung führt. Praktisch wird dies beispielsweise durch das per Funk gesendete Zeitsignal für Schiffe auf See genutzt. Das Greenwich-Zeitzeichen wird 1913 erstmals über eine Kette von Funkstationen rund um die Welt übertragen. Diese globale Synchronität stellt eine grundsätzlich neue Erfahrung dar.

Die Verbindung von Globalität und Simultaneität ermöglicht jenseits aller technologischen Zwecke eine bis dahin ungeahnte Entgrenzung der Weltwahrnehmung. Zweifellos speist sich hieraus zu einem guten Teil die Faszination der Funkamateure für ihr Medium.

Die Beschleunigung und Ausweitung des Informationsnetzes erzeugt auch im Printmedium eine Simultaneität der weltweiten Geschehnisse. Der Dichter Paul Claudel, gewiss kein Technikenthusiast, erlebt das Aufschlagen einer Zeitung, ähnlich wie de Gourmont den Film, als eine Weltreise, durch die er das Wetter aus London, Paraguay und Melbourne erfährt: «Jeden Morgen gibt die Zeitung uns das Antlitz der Welt wieder, den Stand der Politik, die Kurse der Börsen. Wir erfassen die Gegenwart in ihrer Totalität...»

Marshall McLuhans Beschreibung der Medien als «extensions of man» wird von Claudel um sechzig Jahre vorweggenommen, wenn er 1904 den Stand der technisch erweiterten Weltwahrnehmung so zusammenfasst: «Die ganze Haut der Erde ist ebenso sensibel geworden wie unsere Fingerspitzen und telegraphiert die Neuigkeiten...» Fast wörtlich sollte diese Metapher sich als Slogan der Interneteuphorie am Ende des 20. Jahrhunderts wiederholen: «The world at your fingertips», versprechen diverse Anbieter von Onlinediensten. Während für Claudels poetische Sensibilität noch eine Zeitung ausreicht, wird die bei ihm metaphorisch gefasste Erweiterung des menschlichen Nervensystems durch die Medientechnik von Nikola Tesla im selben Jahr 1904 bereits als funktionaler Entwurf der nahen Zukunft propagiert. In seinem Entwurf eines Welt-Telegrafiesystems, das sich heute, hundert Jahre später, der Verwirklichung nähert, werden von drahtlosen Sendestationen «Nachrichten, die sie durch jedweden Kanal erhalten, an jeden Punkt der Erde blitzartig übermittelt... So wird die ganze Erde in ein großes Gehirn verwandelt, in jedem seiner Teile fähig zu einer Reaktion.» Diese Koppelung von technischer und psychischer Universalität bildet die Klammer der gesamten Medienentwicklung des 20. Jahrhunderts und ihrer kulturellen Reflexion.

Der Radioboom läutet das Ende des vierhundertjährigen Distributionsmonopols des gutenbergschen Drucks mit beweglichen Lettern ein. Solche epochalen Umbrüche der Mediengeschichte beruhen auf einer komplexen Wechselbeziehung zwischen Prozessen der Geistes-, Technik-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte, nicht auf einzelnen technischen Innovationen oder Erfindungen. Am Ende des 20. Jahrhunderts erwächst dem Prinzip des Broadcasting eine Konkurrenz aus dem Prinzip der Vernetzung. Mit dem Internet wird die am Beginn des 20. Jahrhunderts so euphorisch verkündete Devise der Globalität erneut zum Leitmotiv eines medialen, sozialen, kulturellen und ökonomischen Umbruchs.

Wenn man den entsprechenden Thesen glauben darf, soll mit diesem zweiten epochalen Medienumbruch die monopolistische und homogene Distribution der Ausstrahlung des gleichen Programms an alle Empfänger abgelöst werden von einer Struktur der Interaktion und der individuellen Selektion. Die Euphorie, mit der dies in den 1990er Jahren verkündet wurde, lässt sich durchaus mit den Utopien vergleichen, die in den 1920er Jahren die Entstehung des Radios begleiten. Deutlich zeichnen sich aber auch im Internet derzeit Monopolisierungstendenzen ab. Damit könnte sich jener Prozess wiederholen, der aus dem offenen Kommunikationsraum der Funkamateure und dem globalen Informationsrausch der Ätherflaneure die kanalisierte, industriell-staatliche Massendistribution des Broadcasting geformt hat. In der Tat lassen sich weitgehende Parallelen zwischen dem Wandel des Internets zum Massenmedium und dem Übergang vom Funk zum Radio ziehen.

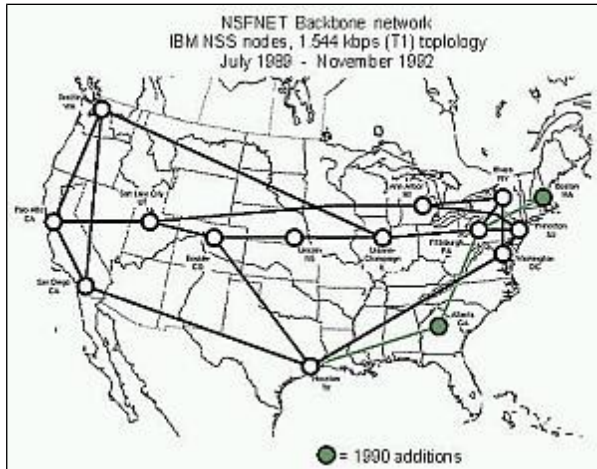
Sowohl das Broadcasting als auch die Vernetzung werden durch einen Boom zum Massenmedium. Als solches verändern sie unaufhaltbar innerhalb weniger Jahre die gesamte Medienlandschaft. Beide gehen von einer kleinen Gruppe von Pionieren aus, die durch eine ähnliche Ideologie verbunden sind. Die tief in den amerikanischen Idealen verwurzelte Ablehnung einer zentralen Kontroll- und Regelungsinstanz findet sich bei den Funkamateuren und Radiopionieren ebenso wie seit den 1960er Jahren bei den Hackern und seit den 1980er Jahren bei den Netzaktivisten der ersten Stunde, die schon den freien Netzzugang fordern, als dies noch keineswegs selbstverständlich ist. Das Ziel einer dezentralen, weder staatlich noch kommerziell kontrollierten und zudem gebührenfreien Kommunikation steht am Anfang beider Entwicklungen.

Diese ideologisch begründete Motivation wird in einer direkt vergleichbaren technologischen Form realisiert: als Netz verbundener, aber unabhängiger Relaisstationen. Bereits 1912 wird die Funkkommunikation der Amateure als ein solches Netzwerk beschrieben: «Stell dir ein gigantisches Spinnennetz mit zahllosen Fäden vor, das von New York aus mehr als tausend Meilen über Land und See in alle Richtungen reicht. In seiner Station... kann unser Funkamateur verglichen werden mit der Spinne, die unermüdlich, wachsam, die leichteste Vibration aus der entlegensten Ecke dieses unsichtbaren Geflechts bemerkt... Tausende von Meilen entfernte Amateure sprechen und scherzen miteinander, als wären sie im gleichen Raum.»³³ Inklusiv einiger Übertreibungen wird dennoch die mit dem Internet vergleichbare Grundstruktur betreffs der sozialen Dimension des Mediums erkennbar: Die Amateure lernen sich größtenteils nur über das Medium kennen, sie bilden in heutiger Terminologie eine ebensolche «virtuelle Gemeinschaft», wie sie in den Chat-Räumen und virtuellen Umgebungen der MUDs (Multi-User Domains) und MOOs (objektorientiertes MUD) des Internets entstehen.

Der Funk und das Netz haben dabei eine doppelte Doppelrolle: Sie sind Medium und Thema dieser Gemeinschaft. Dadurch unterscheidet sich dieses Hobby von allen anderen typisch männlichen Technikhobbys, wie Modelleisenbahnbau oder Motorradfahren, deren gemeinschaftsbildende, kommunikative Funktion sozusagen nur einen sozialen Nebeneffekt darstellt. Diese Identität von Thema und Medium führt bei Funk und Netz zu einer Art Rückkoppelungseffekt, in dem die Faszination für das Medium sich im Medium selbst verbreitet und damit den Boom auslöst, mit dem es den Rahmen der jeweiligen Gemeinschaft der Pioniere sprengt. Die Wechselwirkung zwischen sozialen und medientechnischen Faktoren lässt sich mit einer Kettenreaktion vergleichen, die erst dann einsetzt, wenn eine bestimmte kritische Masse in entsprechender Verdichtung erreicht ist.



Vorschlag für das Relaisnetz des amerikanischen Amateurfunkerverbandes ARRL von Hiram Percy Maxim, aus: QST, Feb. 1916



Struktur des Internet-Backbone NSFNET T1 in den USA, 1989–1992

Der vergleichbaren sozialen Dimension der Netzwerke von Amateurfunk und Internet entspricht eine noch überraschendere Vergleichbarkeit ihrer funktionalen und technologischen Strukturen, wie ein Blick auf die 1914 begründete Amateurvereinigung der «American Radio Relay League» (ARRL) lehrt. Um eine Kommunikation quer durch ganz Nordamerika zu ermöglichen, entwickeln die Amateure eine vernetzte Struktur, in der Funktelegramme von einer Station zur nächsten weitergeleitet werden. Jede Nachricht enthält die Zieladresse sowie den Absender und die Angabe, falls eine Teilstrecke im Netz nicht funktioniert, wohin der Text auf einer Alternativroute weitergeleitet werden soll. Dieses Vorgehen entspricht einem der technischen Grundprinzipien des Internets, nur dass anstelle von automatisierten Computern noch menschliche Relaisstationen den Empfang und den Versand regeln. Das 1916 von der ARRL veröffentlichte Schema der US-weiten Nachrichtenübermittlung lässt sich deshalb direkt mit dem Aufbau des Internet-Backbones am Beginn der 1990er Jahre vergleichen.

Noch weitreichendere Parallelen bestehen betreffs der möglichen strategisch-militärischen Bedeutung dieses Prinzips dezentraler Vernetzung. Das Internet entsteht aus dem «Arpanet», das seit den 1960er Jahren im Zeichen des Kalten Krieges entwickelt wird, um einen Zusammenbruch der militärischen Kommunikation im Fall eines Atomschlags zu verhindern. Eine fast identische Argumentation findet sich schon 1917 bei Hiram Percy Maxim, dem unermüdlichen Initiator der ARRL. Er verkündet das Angebot einer «transkontinentalen Verbindung durch Amateurstationen, welche, im Fall des Krieges, die Kommunikation aufrechterhalten kann, selbst wenn Telegrafien- und Telefonlinien unterbrochen würden». Doch mit Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg wird jeglicher Amateurfunkverkehr untersagt, es kommt also nicht zu dieser Verbündung von Basisbewegung und Staatsinteresse.

Das Verhältnis von militärischer und ziviler Nutzung ist also jeweils genau umgekehrt: Im Falle der ARRL bietet ein autonom entstandenes Netzwerk seine Dienste dem Staat an, im Falle des Internets wird aus einem militärisch-staatlichen Netz zunächst eine universitär-institutionelle, schließlich eine allgemein-öffentliche Struktur. Entsprechend verläuft der Weg von der Legalität zur Illegalität ebenso umgekehrt. Bis in die 1980er Jahre gibt es persönliche Internetnutzung nur in akademischen Forschungseinrichtungen. Der private Zugang zu elektronischen Netzen jeglicher Art gilt hingegen vor allem in Europa als illegale Hackerpraxis, aus der jedoch technisch autonome Alternativnetze hervorgehen, die den legalen Weg zu einer politischen und kulturellen Netzgemeinschaft ebnen. Das radikale Hackerethos der 1960er Jahre – «all information should be free» – transformiert sich in den frühen 1990er Jahren im Zeichen der Utopie einer Netzdemokratie zu dem Slogan «access for all», technisch verkürzt auf die Internetdomain «xs4all», lange bevor die Medienindustrie dieses zum Ziel ihrer Vermarktungsstrategie macht. Umgekehrt beginnt die Funkamateurbewegung in einem völlig rechtsfreien Raum, da vor 1912 in den USA keinerlei gesetzliche Regelungen zur Frequenzvergabe bestehen. Erst durch sukzessive staatliche Interventionen und die kommerzielle Aufteilung des Frequenzspektrums werden die Amateure in einen kleinen legalen Randbereich abgedrängt, wo sie, kaum noch öffentlich wahrgenommen, bis heute weiter operieren.

Die zwei großen Umbrüche in der Medienentwicklung des 20. Jahrhunderts, das Broadcasting und die Vernetzung, werden also beide weder von der Industrie noch von staatlichen Stellen initiiert, sondern gehen von einer kleinen «Avantgarde» der Mediennutzer aus. Die Funkamateure und Netzpioniere schaffen das Bewusstsein für das Potenzial einer öffentlichen, kommunikativen Funktion des Mediums.

Erst durch deren richtungsweisende Modelle einer neuen Nutzung vorhandener Technologien wird das immense Potenzial der Medien Radio bzw. Internet schließlich auch von der Regierung und der Wirtschaft aufgegriffen. Es sei daran erinnert, dass ein Konzern wie Microsoft fast den Anschluss an die rasante Eigendynamik der Anfangszeit des World Wide Web verpasst hat.

Der Boom führt in beiden Fällen wiederum zu vergleichbaren Folgen: Die zunächst nicht kommerzielle, autonome Kommunikationsstruktur der Basisbewegungen wird samt ihren Idealen von der lawinenartigen Dynamik des industriellen Kapitals überrollt. Der amerikanische Radioboom löst ab 1922 eine Euphorie über das nächste «get rich quick»-Mittel aus, die dem «Hype» des Netbooms völlig vergleichbar ist. Vielleicht lässt sich auch der vom überhitzten Markt der New Economy ausgelöste Einbruch der Aktienkurse im Jahr 2000 mit dem Ende der Radioeuphorie durch die Weltwirtschaftskrise von 1929 vergleichen. Dabei gehen in den 1920er wie in den 1990er Jahren die positiven und negativen Impulse für alle übrigen Länder der Welt von den USA aus.

3. Navigieren im globalen Datenraum

Flaneur, Masse, Medien

Die Erfindung der Fotografie liefert das erste Beispiel für das Vordringen des Fortschritts in das Gebiet der Kunst und ebenso schlagartig den Beweis der immensen Faszination, die von einer Medientechnik ausgehen kann. Noch bevor eine Industrie sich ihrer bemächtigen kann, begeistert die technische Reproduktion der Realität eine große Schar von Amateuren, die 1839 nur auf die öffentliche Bekanntmachung von Daguerres Verfahren warten, um Stunden später die Optikergeschäfte zum Erwerb von Linsen zu belagern und dann innerhalb von Tagen mit ihren selbst gebauten Apparaten ganz Paris abzulichten.¹ Wie eine Schockwelle verbreitet sich diese Sensation in kurzer Zeit, und die in sechs Sprachen übersetzte Anleitung Daguerres wird zum Brevier einer weltweiten Fotobegeisterung. Diese neue Technik liefert Bilder «ohne kapriziöse Imagination, ohne den Anspruch, ein Ideal zu erreichen, ohne ein System von Kunstschulen», wie es 1854 heißt. Deshalb dient sie dem Ruhm der Wissenschaft, wie sie «unverhoffte Künstler unter den reichen Müßiggängern entstehen lässt, die sich bis dahin Sorgen um ihren Zeitvertreib machen mussten», womit nichts anderes gesagt ist, als dass es sich dabei eben nicht um Kunst handele, sondern der Faszination des Mediums als solchem gefrönt werde.² Wie diese Amateure verstehen sich, Daguerre ausgenommen, die meisten Fotopioniere nicht als Künstler. Talbot und Niépce wollen mit dem Medium ausdrücklich ihre fehlende Begabung zum Zeichnen kompensieren.

Diese von den Künsten kaum zu erreichende, unmittelbare Massenwirkung macht Baudelaire zum Thema seines Angriffs auf die Fotografie: Der Wunsch der Masse nach einer genauen Kopie der Natur, genauer und darum in ihren Augen besser als jede Kunst, wird von einem «rachsüchtigen Gott» erhört, dessen Abgesandter Daguerre sie umgehend erfüllt. «Von diesem Moment an», schreibt Baudelaire weiter, bemächtigt sich «ein Wahn, ein extremer Fanatismus» der Masse, um sich selbst und andere «nie gesehene Gräuel» auf die Metallplatte zu bannen. Der Schock der Erfindung der Fotografie, den Baudelaire als 18-Jähriger in Paris 1839 miterlebt haben könnte, hallt im Rahmen seiner Besprechung des Salons von 1859 zwanzig Jahre nach. Unter den zahlreichen Texten und Thesen zur Fotografie, die bis Mitte des 19. Jahrhunderts entstehen, gibt es keine vergleichbar heftige Polemik, die sich aber in eine Weite des gedanklichen Horizonts einfügt, die der überragenden Bedeutung ihres Autors entspricht.

Den Anlass für Baudelaire's Kritik liefert die erste Ausstellung von Fotografie in Verbindung mit dem jährlichen Salon für Malerei und Skulptur. Wenn man die Fotografie zur Konkurrenz der Kunst werden lasse, so prognostiziert der Autor, «wird diese alsbald völlig von ihr verdrängt und verderbt sein, dank der natürlichen Bundesgenossenschaft, die aus der Dummheit der Menge ihr erwächst». Doch Baudelaire

geht noch weiter. Nachdem im ersten Teil seiner Salonbesprechung, die eigentlich nur den Anlass zu einer eigenen Theorie liefert, «Der moderne Künstler» und im zweiten «Das moderne Publikum und die Fotografie» untersucht werden, vermutet er, «dass ein Volk, das gelernt hat, die Produkte einer Naturwissenschaft wie die Werke des Schönen zu betrachten, nach einer gewissen Zeit vor allem seine Fähigkeit, die Werte des Ätherischen und des Immateriellen zu erfassen und zu beurteilen, eingebüßt hat».

Anders ausgedrückt heißt das: Die aus seiner Massenwirkung ersichtliche Faszination des technischen Mediums Fotografie ist für den beklagenswerten Zustand der bildenden Kunst verantwortlich, da sie die ästhetische Sensibilität im Kern angreift und schließlich vernichtet. Der Terminus zur Beschreibung dieser fatalen Entwicklungen lautet «modern», wie die Überschriften «Der moderne Künstler» und «Das moderne Publikum» 1859 in der Salonbesprechung zeigen. Baudelaire verwendet «modern» dabei in der damals üblichen, tendenziell negativen Bedeutung, wie er sich beispielsweise auch bei Richard Wagner findet. Baudelaires künstlerisches Credo ist in diesem Sinne ebenso antimodern wie im Übrigen explizit antidemokratisch.

Doch bald darauf entsteht aus dieser tiefen Skepsis gegenüber der modernen Welt die Grundlage einer neuen künstlerischen Haltung, der er den Namen der «modernité» gibt. Er entschuldigt sich sogar noch für die Ungewohntheit des Begriffs, der erst durch ihn in dieser ins Positive gewendeten Bedeutung zu einem gängigen Wort der französischen Sprache wird. Mit diesem positiven Begriff von Modernität prägt Baudelaire die Bezeichnung für das künstlerische Selbstverständnis der ganzen Epoche, die sich dann vereinfacht «Moderne» nennt.

Baudelaires «modernité» soll als Gegenkonzept zur Fotografie den Vorrang mentaler Bilder über alle technisch korrekte Wiedergabe von Realität begründen. Dabei lässt die Funktion der Fotografie sich insoweit mit der des modernen Kunstwerks vergleichen, als sie einen transitorischen Moment durch eine technisch produzierte Ewigkeit fixiert. Doch diese technisch erzeugte Ewigkeit kann laut Baudelaire nicht mit derjenigen, die seit der Antike Gültigkeit hat, konkurrieren. Vielmehr nimmt sie dem dichtenden oder zeichnenden Beobachter seine eigentliche Aufgabe ab, durch die erst eine über den Moment erhabene Erfassung des Transitorischen mit dem begründeten Anspruch auf Ewigkeit entsteht. Laut Baudelaire würde deshalb bei einem technischen Bild der Realität die Partizipationsleistung des Rezipienten ausgeschaltet. Hier liegt die Grenze seines Konzepts von Modernität, das sich auf die Fotografie nur als negative Folie bezieht, nicht aber ihre eigene, mediale Struktur aufschlüsselt.

Mit der notwendigen Partizipation des Rezipienten an der Konstitution des Wahrgenommenen scheint erstmals ein zentrales Thema der gesamten Moderne auf. Da das moderne Kunstwerk also eine konstituierende Leistung des Betrachters erfordert, kann es nicht zu einer völligen Deckung von Intention des Künstlers und Rezeption des Betrachters kommen. Doch auch die Aufzeichnung der Realität durch ein technisches Medium führt nie zu hundertprozentiger Objektivität, denn sie lässt ebenso eine Lücke, die von der Imagination des Rezipienten gefüllt werden kann. Das ist der entscheidende Faktor, den Baudelaire übersieht und der seine gesamte Kritik an der Fotografie ins Wanken bringt, zumindest dann, wenn man sie, trotz ihrer polemischen Überspitzung, wörtlich nimmt.

Hier setzt Walter Benjamins Theorie der Fotografie an, die sich sozusagen als eine Umstülpung von Baudelaires Ansatz zur Rettung der Imagination verstehen lässt. Die Verschränkung von Moment und Ewigkeit, die laut Baudelaire die aktive Beteiligung der Imagination des Betrachters erfordert und darum von einem technischen Bild niemals erreicht werden kann, macht Benjamin seinerseits zum Wesensmerkmal der Fotografie. Die aktive Leistung des Betrachters einer Fotografie beschreibt Benjamin genau mit dem Kernmerkmal der «modernité», das Ewige aus dem Transitorischen hervorzubringen. Was für Baudelaire die Aufgabe des Künstlers im Erfassen von Welt ausmacht, wird für Benjamin zur Leistung des Betrachters gegenüber ihrer technischen Reproduktion.

Anders gesagt: Darin, dass sie beide mit dem Gegensatz zwischen der Authentizität des Moments und dem Anspruch auf Ewigkeit geltung operieren, liegt die tiefe Gemeinsamkeit zwischen Baudelaires Konzept der «modernité» und Benjamins Thesen zur Fotografie, deren oberflächlicher Widerspruch sich

auf einen kleinen, aber entscheidenden Wechsel der Wahrnehmungshaltung reduziert. Benjamin betrachtet die Fotografie ebenso wie Baudelaire als Teil der modernen Welt, aber zugleich mit den Augen des Künstlers der «modernité»: Statt zur Verdoppelung der Realität wird sie zu einem momenthaften Ausschnitt des Weltgeschehens, in dem aber alle historische Wahrheit exemplarisch erfasst sein kann.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Von technischen Massenmedien spricht Baudelaire selbstverständlich noch mit keinem Wort, sondern im bisher Gesagten ging es darum zu zeigen, dass sein Konzept der Modernität sich vor der Folie der zeitgenössischen Medienentwicklung neu lesen lässt. Die ausdrücklichen Bezüge Baudelaire auf Fotografie und Presse bleiben dabei sporadisch, ganz im Zentrum seiner Thesen steht jedoch der Begriff der Masse. Erst vor diesem Hintergrund können seine Thesen überhaupt in Beziehung zu dem, was heute Massenmedien heißt, gesetzt werden. So begründet er seine Polemik gegen die Fotografie einerseits mit ihrem Anspruch, an die Stelle der Realität zu treten, und andererseits mit der genau daraus resultierenden großen Massenwirkung. Denn die Masse, das ist Baudelaire tiefste Überzeugung, steht der wahren Kunst immer feindlich gegenüber.

Die eigentliche Gegenfigur zur Masse ist der Flaneur. Baudelaire Typus des Flaneurs hebt sich als eine elitäre Figur von der Masse und der modernen Metropole ab. Er taucht in sie ein, verschmilzt aber nie mit ihr. Sein distanzierter Blick betrachtet sie mit einer Ambivalenz von Faszination und Abstoßung. Der «transitorische, flüchtige, ungewisse» Aspekt der Modernität geht aus dieser neuen Wahrnehmungshaltung hervor, die sowohl seine eigene Poesie als auch den «Maler des modernen Lebens» charakterisiert. Alleine über diese Haltung des Flaneurs gelingt Baudelaire die Wendung des Begriffs der Moderne ins Positive. Er setzt sich vom Strom der Masse ab, doch nimmt er die aus der modernen Metropole empfangenen schockhaften Impulse auf, um sie in Momente der Inspiration zu verwandeln, die er in seiner Kunst verdichtet. Es handelt sich dabei um nichts anderes als eine Verarbeitung der Simultaneität von Eindrücken, welche durch die industrielle Massengesellschaft in den dicht bevölkerten Großstädten entsteht. Dieser neue Modus der Wahrnehmung, der zwischen Distanz und Nähe zu simultan verfügbaren Phänomenen oszilliert, nimmt damit wesentliche Elemente der medientechnisch erweiterten Wahrnehmung vorweg.

Baudelaire fasst diesen Wahrnehmungsmodus des Flaneurs in Metaphern, die es erlauben, eine Verbindung zwischen damaligen und heutigen Medientechniken herzustellen. Er nennt den Flaneur ein «mit Bewusstsein begabtes Kaleidoskop», und er begibt sich in die Masse wie «in ein immenses Reservoir von Elektrizität». Das Kaleidoskop liefert das Gegenbild zur statischen, antiimaginativen, weil angeblich total realen Fotografie. Diese von einem optischen Apparat erzeugte, ständig im Fluss befindliche Abstraktion der realen Welt wird zur Analogie des psychischen Prozesses der Inspirationssuche des Flaneurs. Ebenso schafft die Metapher des Eintauchens in die Elektrizität einen Bogen von Goethes romantischer Auffassung der Elektrizität als «Weltseele» zu dem medientechnisch ermöglichten Abtauchen von Äther- und Netzflaneuren in die elektrischen Frequenzen der globalen Information.

Trotz seiner Polemik gegen die Fotografie ahnt Baudelaire also, dass optische Modifikationen der Wahrnehmung ein imaginäres Potenzial erzeugen können. Doch zugleich lehnt er entschieden jede Massentauglichkeit des neuen Wahrnehmungsmodus des Flaneurs ab. In diesem Punkt bleibt er ganz der elitäre, ausdrücklich gegen die Demokratie gerichtete Dichterst. Für ihn ist die Haltung des Flaneurs nur der erste Schritt, der seine Bedeutung durch den zweiten und entscheidenden Schritt erhält: Aus einem Modus der Wahrnehmung wird durch die «modernité» die Grundlage einer modernen künstlerischen Produktion. Indem sie das «Ewige aus dem Transitorischen hervorbringt», verteidigt sie letztlich das seit der Antike gültige Ideal unangreifbarer künstlerischer Werte gegen die Destabilisierung durch den technisch-industriellen Fortschritt. Die «modernité» soll trotz der Fluktuation der modernen Welt eine Poesie mit Ewigkeitsanspruch möglich machen. So schreibt Benjamin, dass Baudelaire sich an die flüchtigen, also modernen Leser wendet, die mangels Konzentration Schwierigkeit mit der Lektüre von Lyrik haben, aber dennoch erwartete, «einmal wie ein antiker Schriftsteller gelesen zu werden». Vor diesem Paradox steht seitdem alle Kunst, die sich selbst modern nennt.

Baudelaire attackiert einerseits die Medien Fotografie und Presse wegen ihrer Massenwirkung,

andererseits fasziniert ihn die Masse der modernen Metropole, in die er als Flaneur eintaucht, sich aber als Dichter zugleich von ihr distanziert. Doch auch laut Baudelaire ist noch lange nicht jeder Flaneur ein Dichter.

Die neuen Medientechniken Film und Radio gehen in ihrer Massenwirkung noch über diejenige der Presse und Fotografie hinaus und lassen alles, was die klassischen Künste jemals erreichen konnten, weit hinter sich. Die von Baudelaire verdamnte Nivellierung und Demokratisierung, ja sogar die von ihm ausdrücklich befürchtete «Amerikanisierung» wird heute oft als Auswirkung dieser Massenmedien gesehen. Doch erfasst nicht die gleiche Ambivalenz von Faszination und Abstoßung wie den elitären Flaneur baudelaireschen Typs heute jeden durch die Programme zappenden Fernsehzuschauer – und trägt sie nicht in einem ganz naiven Sinne, vor aller Medienkritik, zunächst einmal dazu bei, die moderne Welt für uns erträglich zu machen? Schon Walter Benjamin versucht, die Haltung des Flaneurs in der Metropole auf den Filmzuschauer im Kino zu übertragen, und setzt damit seine Umstülpung von Baudelaires Fotografiekritik fort. Und für die Entstehung des Radios wurde anhand der Ätherflaneure der weitreichende Zusammenhang von Medienwahrnehmung und Massenwirkung untersucht. Das Bindeglied zwischen dem Metropolenflaneur und der Medienrezeption von Film und Radio bis zu TV und Internet liefert das entscheidende Phänomen der Simultaneität: Eine Vielfalt von Eindrücken und Informationen überlagert sich sowohl im Stadtbild als auch im Massenmedium. Deshalb lässt sich Baudelaires Beschreibung aus heutiger Sicht so selbstverständlich auf den medialen Informationsstrom übertragen: «...heimisch zu werden, im Wogenden, in der Bewegung, im Flüchtigen und Unendlichen. Nicht zu Hause zu sein und sich überall zu Hause zu fühlen; die Welt zu sehen, im Mittelpunkt der Welt zu sein und der Welt verborgen zu bleiben.» In dieser Hinsicht gilt also: Was dem Flaneur die Masse ist, das sind der Masse die Medien.

Doch die Masse, von der hier die Rede ist, formiert sich erst durch die Massenmedien. Sie hat nichts mehr mit dem Strom von Menschen in den Straßen der Metropole zu tun, sondern wird erst durch die Distributionskapazität der technischen Medien erzeugt. Dass alle die gleichen Zeitungen lesen, Filme sehen, Schallplatten und Radiosender hören, ist die Grundlage einer von Ort und Raum unabhängigen Massenbildung. Der Begriff der Simultaneität erhält deshalb eine doppelte Bedeutung. Die simultane Rezeption macht dem Individuum eine gleichzeitige Vielfalt von Informationen verfügbar. Die komplementäre Ergänzung dazu bildet die simultane Distributionskapazität von Massenmedien, welche Grundlage ihrer industriellen Nutzung ist. Dass eine neue Struktur und Dimension von Masse durch die Medien entsteht, wird sich dabei nicht nur als Resultat des technischen Fortschritts und seiner industriellen Verbreitung erweisen. Denn umgekehrt gilt genauso: Die Entstehung der modernen Massengesellschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts provoziert und fordert die Entstehung der reproduktionstechnischen und audiovisuellen Massenmedien in der zweiten Hälfte des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts.

Darum ist die Französische Revolution der Moment, in dem sich erstmals eine Masse aus allen Schichten und Ständen unter dem Motto von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit formiert, zugleich die Geburtsstunde eines Bedürfnisses nach neuen Mitteln der Massenkommunikation. Nichts zeigt dies besser als der absurde Vorschlag der Kommission der Akademie der Schönen Künste von 1797, über verteilte Sprecher synchron dieselbe Rede verlesen zu lassen, damit eine bis dahin unbekannt Menge von 300000 Menschen gleichzeitig an den Feierlichkeiten teilnehmen könne. Schon hier zeichnet sich der Bedarf für ein Medium wie das Radio ab, der sich aber erst 120 Jahre später erfüllen sollte, als 1923 erstmals eine Million Menschen gleichzeitig die Stimme des amerikanischen Präsidenten hört. Doch es besteht ein entscheidender Unterschied zwischen der auf dem Marsfeld versammelten Menschenmenge und der verstreuten Hörschaft vor den Radioapparaten. Die Struktur der Massen, die sich durch die Massenmedien bilden, entspricht dem, was der amerikanische Soziologe David Riesmann 1950 «die einsame Masse» und dann der deutsche Philosoph Günther Anders den «Massen-Eremiten» und der französische Theoretiker des Situationismus Guy Debord ebenfalls eine «einsame Menge» nennt. Die selbstgewählte Einsamkeit des Flaneurs greift durch den medientechnischen Modus der Wahrnehmung in der nur noch von den Medien zusammengehaltenen Masse auf alle ihre einzelnen Teile über.

Kann deshalb tatsächlich davon gesprochen werden, dass die Rezipienten gegenüber dem Medium die

Haltung eines Flaneurs einnehmen? Werden sie nicht zu passiven, vereinzelt, selbstverlorenen Gaffern statt zu selbstbewussten, aktiven Beobachtern? Dies lässt sich nicht pauschal beantworten, sondern hier entscheiden die Unterschiede in der Struktur der jeweiligen Medien sowie in ihrer individuellen Verwendung. Dies zeigt sich schon daran, wie die Masse sich gegenüber dem Medium formiert. Die Kinobesucher kommen zwar räumlich zusammen, ihre Wahrnehmung bleibt aber völlig voneinander getrennt, und der im Theater noch vorhandene kommunikative Raum zwischen Bühne und Publikum entfällt. Die Radiohörer und Fernsehzuschauer sind auch räumlich völlig voneinander getrennt, dafür haben sie aber die Option, ihre Wahrnehmung durch einen Wechsel des Programms zu verändern. Die Funkamateure und die Internetpioniere kommen der Situation des baudelairschen Flaneurs am nächsten: Sie bewegen sich weitgehend autonom durch den Informationsraum, in dem sie wahlweise Signale nur aufnehmen oder auch beantworten können. Dies wird noch genauer zu untersuchen sein.

Die weitreichendste Analogie zwischen der Haltung des Flaneurs und der Medienwahrnehmung liegt darin, dass es für Baudelaire zu den Privilegien des Flaneurs zählt, in der Masse «nicht zu Hause zu sein und sich überall zu Hause zu fühlen». Hingegen ist laut Guy Debord in der «einsamen Menge» der Massenmedien der Zuschauer in der Lage, «dass seine eigenen Gesten nicht mehr ihm gehören, sondern einem anderen, der sie ihm vorführt. Der Zuschauer fühlt sich daher nirgends zu Hause, denn das Spektakel ist überall.» Statt wie Benjamin aus der Umstülpung von Baudelaires Kritik der Fotografie ein positives gesellschaftliches Potenzial der Medien abzuleiten, zielt Debord auf ihre weitere Zuspitzung und Radikalisierung zur allgemeinen Medienkritik: Konnte der elitäre Dichterflaneur noch durch die Masse seine Imagination anregen lassen, so wird die Imagination der von den Medien geformten Masse einer Industrialisierung unterworfen, die noch weit über die von Baudelaire anlässlich der Fotografie befürchtete Verwechslung von Industrie und Kunst hinausgeht. Das Gegenstück zur medientechnisch erzeugten Ubiquität des Immergleichen ist die Heimatlosigkeit, doch auch dieses von ihr selbst erzeugte Defizit weiß die Medienindustrie in einen potenziellen Absatzmarkt zu verwandeln: «zuhouse@aol.com», lautet der Slogan eines Onlineproviders am Beginn des 21. Jahrhunderts.

Die gesamte Debatte über die Massenmedien wird bis ins 20. und 21. Jahrhundert von Grundpositionen geprägt, die sich in zweifacher Hinsicht auf die Modernität im Sinne Baudelaires zurückführen lassen: Erstens entwickelt sich die Linie der Kulturkritik, welche die Massenwirkung von Medien als Teil des technisch-industriellen Fortschritts untersucht – und damit Baudelaires Kritik der Massenwirkung der Fotografie auf die gesamten Nachfolgemedien bis zu Fernsehen und Internet erweitert. Sie gipfelt in einem Phänomen, das sich analog zu Baudelaire als Industrialisierung des Imaginären bezeichnen ließe. Der Terminus «Traumfabrik» für die Filmproduktion bringt dies zum Ausdruck; Adorno und Horkheimer haben es in den 1930er Jahren die «Kulturindustrie» genannt; für Günther Anders wird in den 1950er Jahren die Welt durch Radio und Fernsehen zu «Phantom und Matrise»; Guy Debord untersucht die Medienwirkung 1967 als «Die Gesellschaft des Spektakels»; Pierre Bourdieu kann 1996 seine vernichtende Kritik des Fernsehens sogar in zwei Fernsehsendungen formulieren.

Zweitens ergibt sich die Linie der Medienutopie, die Benjamins Umstülpung von Baudelaires Ansatz folgt und die vor allem durch die auf die Medien übertragene Flaneurhaltung einen Freiraum für die Imagination in den Medien ausmacht. Dieser ist bei Baudelaire durch den Flaneur als «mit Bewusstsein begabtes Kaleidoskop» zumindest angedeutet. Darauf baut die Utopie, dass, würden die Medien aus der Macht des Kapitals befreit, dann gerade ihre Massenwirkung zu einer Überwindung von überkommenen Kunstbegriffen führen und Kunst mit direkter gesellschaftlicher Wirkung erzeugen könnte. Benjamin fasst dies in die Worte: «Die Masse ist eine Matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht.» Die Diskussion der 1920er Jahre über Film und Radio als Massenkunst bildet die Grundlage solcher Thesen, die fortwirken in dem politisch-künstlerischen Medienaktivismus der 1960/70er bis zu den Idealen der Internet-Community der frühen 1990er Jahre.

4. Kunst mit Medien oder Medienzukunft: Kommunikation statt Distribution?

Das Beispiel der Netzkunst

Seit Mitte der 1990er Jahre wird viel über das Ende der Ära des Broadcasting gesprochen und der Beginn einer kommunikativen statt bloß distributiven Medienzukunft durch das Internet propagiert. Dabei tauchen verwandte Utopien wieder auf, wie sie schon seit der Einführung der optischen Telegrafie im revolutionären Frankreich bis zum Radioboomb bekannt sind und als Versprechen einer globalen und für alle frei verfügbaren Information auch den Netboom begleiten. Bisher bleibt die Vernetzung noch resistent gegen eine so totale Kanalisierung zum Mainstream, wie sie das Radio in einem Jahrzehnt ereilt hat. Trotz einer wachsenden Tendenz des Internets in Richtung eines one-to-many herrscht bisher die breite Parallelstruktur der Many-to-many-Kommunikation. Der Gegensatz zwischen zentralistischem Mediensystem und individualistischem Kunstprojekt, der schon beim Kunstfilm der 1920er Jahre gegenüber der Filmindustrie bestand und der fast klischeehaft über die letzten drei Jahrzehnte alle Projekte mit Videokunst im Fernsehen begleitet, lässt sich deshalb so nicht mehr aufrechterhalten. Netzkunst braucht keine Sendepunkte und keine Abspielorte. Erstmals in der Geschichte der Medienkunst scheint das Problem der Distribution im Medium per se gelöst zu sein.

Dennoch bringt das Internet nicht die Einlösung der Massenkunst-Utopie des 20. Jahrhunderts. Stattdessen lässt sich eher Benjamins Diktum zur Fotografie auf das Internet übertragen: Sollte man nicht, statt die Kunsttauglichkeit des Internets zu diskutieren, sich zunächst die Frage stellen, ob die Vernetzung den Gesamtcharakter der Kunst verändert hat? Es wird zwar viel über Netzkunst und Netzliteratur gesprochen und geschrieben, doch statt einer netzspezifischen Fortführung bestehender Gattungen scheint sich eher abzuzeichnen, dass sich eine Tendenz zu einer Gattung jenseits der Gattungen, die alle medialen Kunstformen des 20. Jahrhunderts schon begleitet, nun fast unbemerkt durchsetzt. Deshalb bleiben die Begriffe «Kunst» oder «Literatur» hier spröde. Trotz der vom Mediensystem oder von der Industrie kaum eingeschränkten Autonomie und Individualität im Netz greifen diese Kategorien nicht mehr richtig, denn dem immer stärker auf den Kontext bezogenen modernen Kunstdiskurs steht das Potenzial der Vernetzung zur Dekontextualisierung entgegen.

Aus der Ort- und Kontextlosigkeit des Netzes resultiert der von mehreren Netzkünstlern genutzte Effekt, dass ein Fake oder eine Fiktion so schwer von einer «echten» Website zu unterscheiden ist. Deshalb können künstlerische Interventionen im Netz, ebenso wie Chris Burdens TV-Arbeiten, die Grenze zwischen dem Symbolischen und dem Realen ausloten. Beispielsweise gewinnt die Künstlergruppe «etoy» in dem spektakulären, über das Internet geführten «toywar» gegen den Spielzeugkonzern eToys, der ihr 1999 ihre angestammte Adresse «etoy.com» streitig macht. Bezeichnenderweise besteht «etoys» Strategie darin, sich dezidiert nicht als Künstler, sondern als Firma zu bezeichnen. Denn ebenso wenig wie das Fernsehen durch Chris Burdens «Promo» wird das Internet durch solche Interventionen ein Kunstmedium. Die faszinierendsten künstlerischen Netzprojekte sind eben gerade jene, die sich dem Kunstkontext entziehen, weil sie weit über ihn hinauswirken.

Aus dem Kunstkontext sind jedoch Pionierprojekte hervorgegangen, die als Antizipation für die individuelle und kulturelle Funktion des Internets gelten können. Schon bevor Bill Clinton und Al Gore 1993 in einer Regierungserklärung den «information highway» zur Staatsaufgabe machen, arbeiten Künstler als «professionelle Amateure» an der Theorie und Praxis der globalen Vernetzung. Ab 1991 geht «The Thing» in New York online, dem bald Ableger in Berlin, Frankfurt/M., Hamburg, Düsseldorf, Köln, London, Stockholm und Wien folgen. Die Liste globaler Metropolen, wie sie die Poesie der Simultaneität am Beginn des drahtlosen Zeitalters in ihre Gedichte einschreibt, wird nun für eine aus der Kunst kommende Initiative zur technisch autonom realisierbaren Medienwirklichkeit. Noch ganz außerhalb der offiziellen Netze und des Internets entsteht mit «The Thing» das funktionierende Modell einer internationalen Net-Community. Die von den Hackern übernommene BBS-Technologie wird hier erstmals im internationalen Maßstab für ein kulturelles, themenorientiertes Diskussionsforum genutzt, das über die technisch versierten Insiderkreise hinauswirkt. Doch mit dem Netboom wird dann ein Projekt wie «The Thing» von der technischen Entwicklung eingeholt und letztlich überflüssig.



»The Thing«, New York ab 1991, künstlerisches Netzprojekt, Interface für das BBS-System

In der Boomphase eines Mediums komprimieren sich komplexe Entwicklungen auf kurze Zeiträume. «Einem Jahr im Netz entsprechen fünf Jahre im echten Leben», sagt Joachim Blank, der sich heute als «Netzkunst-Senior» bezeichnet. Die von ihm 1993 mitbegründete Kunst-Netz-Aktivisten-Gruppe «Handshake» lebt noch ganz von dem Amateurethos und der Begeisterung für die autonome Machbarkeit von Kommunikation als Versprechen ihrer Freiheit. Die daraus hervorgegangene «Internationale Stadt Berlin» wird als Teil der ab 1994 von Amsterdam ausgehenden Bewegung der «Digitalen Städte» schnell zur professionellen Webplattform. Der absichtlich widersprüchliche Name «Internationale Stadt» steht für das Programm des lokalen Schwerpunkts mit globaler Anbindung. Vernetzung wird gleichermaßen als technischer, sozialer und kultureller Prozess begriffen. Die sich rasch vergrößernde Zahl der «Einwohner» entwickelt eine gemeinsame Identität und bewegt sich entsprechend der Stadtmetapher als Datenflaneur durch deren virtuellen Raum. Was als Kunstprojekt begann, wird aufgrund der steigenden Nachfrage zum Serviceunternehmen, das sich jedoch schon bald im Konflikt zwischen der Erhaltung eines selbstbestimmten Freiraums alternativ-künstlerischer Medienarbeit und den kommerziellen Verlockungen des Netbooms wiederfindet. So wird die «Internationale Stadt Berlin» 1997 sozusagen Opfer ihres Erfolgs durch die Verwirklichung ihrer eigenen Antizipationen und löst sich auf. Nur ein bis zwei Jahre später hätte ein solches Pionierunternehmen mit einem festen User-Stamm und etablierter Akzeptanz in der «new economy» an der Börse ein millionenschwerer Startup werden können. Das klassische Avantgarde-Schicksal einer Entwicklung von revolutionärer Begeisterung zu kommerzieller Dekadenz wurde zwar nicht ganz vollendet, wiederholt sich hier aber wie im Zeitraffer.

In den netzbasierten Pionierprojekten der Medienkunst aus den frühen 1990er Jahren wird im 20. Jahrhundert das letzte Mal die Synthese von technischem Fortschritt und künstlerischer Innovation versucht. Diese Unternehmungen folgen alle einem vergleichbaren Schema: Sie beginnen mit einer Antizipation medialer Kommunikationsformen und enden, indem sie vom technischen Fortschritt erfüllt und damit überholt werden.



Van Gogh TV »Piazza Virtuale«, interaktives Fernsehen, 1992 zur Documenta 9 realisiert, Interface für Touchtone-Einwahl

Die Medienkunst versucht ein Paradox zu lösen: Reaktion auf und Antizipation von Medienwirkungen in

eine künstlerische Produktion mit Medienapparaten zu überführen. Dabei verfolgt sie jedoch ein nicht weniger paradoxes Ziel: die künstlerische Autonomie mittels ebenjener Medien, deren Massenwirkung sie bedroht, zu verteidigen und ihre Utopie mit ebenjenen Mitteln zu realisieren, von deren industrieller Verbreitung sie marginalisiert wird.

Dass heute Medienkunst im Kunstkontext etabliert und die Verwendung elektronischer Medien selbstverständlich geworden ist, dass sogar eigene Institutionen gegründet werden, die sich der Aufgabe widmen, Künstler von ihrem mühseligen Dasein als Medienamateure zu erlösen und ihnen professionelle Produktionsmöglichkeiten zu bieten, dass schließlich Studiengänge namens «Medienkunst» an Kunsthochschulen eingerichtet werden, dass die Medienkunst sogar den Kunstmarkt erobert – all dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihre ursprüngliche Utopie nicht in Erfüllung gegangen ist. Die autonome künstlerische Arbeit mit Medien kann nicht «die Kunst und das Volk wieder miteinander versöhnen», wie es Apollinaire schon zur Zeit des Kubismus als Desiderat formuliert hatte. Sie hat nicht automatisch teil an der Massenwirkung von Medien, und sogar wenn sie in den Massenmedien einen Platz findet, bleibt sie esoterisch und marginal. Obwohl ihre Utopie uneingelöst bleibt, erweist diese sich jedoch im Laufe des 20. Jahrhunderts als ein wesentlicher Grund für die Arbeit von Künstlern mit technischen Medien, wie Selbstzeugnisse von Ruttman bis zu «Van Gogh TV» belegen. Und sie wirkt noch bis in die politische Willensbildung für die Gründung eines öffentlich geförderten «Zentrums für Kunst und Medientechnologie», dessen programmatisches Ziel ganz im Sinne Apollinaires darin besteht, den «ästhetischen Ausdruckswillen» des Menschen «mit der Technik [zu] versöhnen» und dadurch Kunst wieder zum Teil der Alltagskultur zu machen.

Die Medienkunst ist das Reservat und Refugium, im dem im Doppelsinne des Wortes das aufgehoben ist, was den Anstoß zur Entstehung der elektronischen Massenmedien gab. Die Sphäre der Kunst hebt die in die Realität hineinwirkende evokatorische Wirkung der ästhetischen Motive auf – und zugleich wird ihre Erfahrbarkeit hier aufbewahrt.

Medienkunst kann im Medium einen Blick auf dessen mögliche Zukunft öffnen, und ebenso erinnert sie im Rückblick an die uneingelösten Utopien, welche die Entstehung und Formierung des Mediums begleiteten. Als Vorhut im wörtlichen Sinne von Avantgarde liefert sie Antizipationen der Wahrnehmungsformen, denen die Massenmedien dann zur Breitenwirkung verhelfen, die damit aber zugleich allen utopischen Charakter verlieren. Als Nachhut bildet sie den Ort, an dem diejenigen verschütteten ästhetischen Motive noch erhalten und erfahrbar bleiben, die in einer autonomen Konstruktion und Rezeption von Medien liegen.

Damit erfüllt die Medienkunst – und ebenso die Kunst über Medien – gegenüber der durch die Aufmerksamkeitsökonomie ständig steigenden Informationsflut und der Beschleunigung des technischen Fortschritts die ursprünglichste künstlerische Aufgabe der Modernität, wie sie schon Baudelaire formuliert hat: «...das Ewige aus dem Transitorischen hervorzubringen». Nur dass die Ewigkeit heute nicht mehr zu den legitimen Zielen der Kunst gehört, aber dies steht auf einem anderen Blatt.

5. Epilog: „Poesie und Fortschritt“

Moderne, Medien, Medienkunst

Die beiden Begriffe «Moderne» und «Medien» bilden ein Pendant. Seine heutige Bedeutung erhält der Ausdruck «Medien» erst in den 1960er Jahren aus einer Verkürzung und Verallgemeinerung des Begriffs «Massenmedien», der sich mit dem Fernsehen verbreitet. Bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts bezeichnete «Medien» im allgemeinen Sprachgebrauch dagegen noch Personen, in denen sich unter spiritistischen Praktiken übernatürliche Phänomene manifestieren. Noch Benjamin verwendet den Begriff «Medien» nicht in seiner heutigen, technisch-gesellschaftlichen Bedeutung, vielmehr umschreibt er ihn als «Apparat», doch es ist deutlich zu spüren, dass ihm ein adäquater Terminus fehlt. Der heutige Medienbegriff entsteht ziemlich genau ein Jahrhundert nach Baudelaires Begriff der «modernité». Er umfasst eine vergleichbare Bedeutungsbreite, die ihn ebenso zum Kennzeichen seiner Epoche macht. Als

«Medienzeitalter» und «Mediengesellschaft» beansprucht er universelle Geltung, als «Medienwirtschaft», «Medienindustrie» und «Medienpolitik» prägt er die faktischen Machtverhältnisse, als «Multimedia» verbindet er all das, was zuvor Text, Musik, Malerei, Foto, Film hieß und nun retrospektiv gleichfalls zum «Medium» avanciert.

Das hier von mir mangels eines besseren Terminus verwendete ambivalente Begriffskonstrukt «Medienkunst» kommt erst in den 1990er Jahren auf. Diese Prägung ist letztlich auf die Konvergenz der elektronischen Einzelmedien Video, Audio, Simulation, Animation etc. im Digitalen zurückzuführen. Die Definitionsmacht dieser Begriffsprägung geht also von der Technik, nicht von der Kunst aus, ganz so wie Baudelaire es befürchtete, als er anlässlich der ersten Ausstellung von Fotografien im Kunstkontext 1859 schrieb: «Die Poesie und der Fortschritt sind beide so ehrgeizig, dass sie ein instinktiver Hass gegeneinander erfüllt und dass notwendig die eine Größe die andere sich dienstbar macht, wenn sie aufeinander treffen.»