

Achim Landwehr (Hrsg.)

# Diskursiver Wandel



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

1. Auflage 2010

Alle Rechte vorbehalten

© VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2010

Lektorat: Frank Engelhardt

VS Verlag für Sozialwissenschaften ist eine Marke von Springer Fachmedien.

Springer Fachmedien ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media.

[www.vs-verlag.de](http://www.vs-verlag.de)



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Umschlaggestaltung: KünkelLopka Medienentwicklung, Heidelberg

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Printed in Germany

ISBN 978-3-531-17579-9

# Inhaltsverzeichnis

## Einleitung

*Achim Landwehr*

Diskurs und Wandel

Wege der Historischen Diskursforschung ..... 11

## 1 Gefüge

*Peter-Paul Bänziger*

Konstellationen und Koalitionen im Sprechen über Aids in den 1980er Jahren ..... 31

*Sonja Palfner*

Gen-Werden – Gen-Wandel? ..... 53

*Reiner Keller*

Wandel von Diskursen – Wandel durch Diskurse

Das Beispiel der Umwelt- und Risikodiskurse seit den 1960er Jahren ..... 69

*Désirée Schauz*

Diskursiver Wandel am Beispiel der Disziplinarmacht

Geschichtstheoretische Implikationen der Dispositivanalyse ..... 89

## 2 Praktiken

*Hilmar Schäfer*

Eine Mikrophysik der Praxis – Instanzen diskursiver Stabilität

und Instabilität im Anschluss an Michel Foucault ..... 115

*Debora Gerstenberger*

Überwache und herrsche?

Polizei und diskursiver Wandel im luso-brasilianischen Reich (1808–1820) ..... 133

*Silke Kurth*

„Quod me mihi detrahis?“ oder das Antlitz der Agonie

Personalisierung des Mythos und künstlerische Transformation

des Körperdiskurses im frühneuzeitlichen Italien ..... 155

<i>Gesa Bluhm</i>	
Diskursiver Wandel und der Raum des Politischen .....	177

### 3 Erweiterungen

<i>Marian Füssel/Tim Neu</i>	
<i>Doing Discourse</i>	
Diskursiver Wandel aus praxeologischer Perspektive .....	213

<i>Tim Karis</i>	
Foucault, Luhmann und die Macht der Massenmedien	
Zur Bedeutung massenmedialer Eigenlogiken für den Wandel des Sagbaren .....	237

### 4 Infragestellungen

<i>Ulrike Klöppel</i>	
Foucaults Konzept der Problematisierungsweise und die Analyse diskursiver Transformationen .....	255

<i>Felix Krämer/Nina Mackert</i>	
Wenn Subjekte die Krise bekommen	
Hegemonie, Performanz und Wandel am Beispiel einer Geschichte moderner Männlichkeit .....	265

<i>Ute Lotz-Heumann</i>	
Wie kommt der Wandel in den Diskurs?	
Der Kurort und der Wandel der Landschaftswahrnehmung in der Sattelzeit .....	281

### 5 Medien

<i>Hendrik Pletz</i>	
Diskursiver Wandel und technische Praxis	
Differenzierende Wiederholung im medialen Dispositiv des Videorekorders .....	311

<i>Martin Wengeler/Alexander Ziem</i>	
„Wirtschaftskrisen“ im Wandel der Zeit	
Eine diskurslinguistische Pilotstudie zum Wandel von Argumentationsmustern und Metapherngebrauch .....	335

<i>Ruth Wodak</i>	
The Politics of Exclusion: The Haiderisation of Europe .....	355

---

**Fazit***Achim Landwehr*

Abschließende Betrachtungen: Kreuzungen, Wiederholungen, Irritationen, Konflikte .... 377

Zusammenfassung der Beiträge/English Abstracts ..... 385

Autorinnen und Autoren..... 397

## Diskursiver Wandel und technische Praxis

Differenzierende Wiederholung im medialen Dispositiv des Videorekorders

*Hendrik Pletz*

Einen wissenschaftlichen Artikel mit den Worten „einen wissenschaftlichen Artikel“ zu beginnen und sich dabei über die nicht geschriebenen Gesetze des Artikelschreibens selbst-reflexiv zu erheben, indem man einen wissenschaftlichen Artikel nämlich genau mit diesen Worten beginnt, obwohl man weiß, dass ein solches Vorgehen nicht jenen nicht geschriebenen Gesetzen des Artikelschreibens entspricht, verändert zwangsläufig jene Gesetze auf Grund ihrer performativen Natur und erzeugt damit diskursiven Wandel.

Dieser zugegeben etwas umständliche Satz gibt das Programm des folgenden Artikels wieder. Der Artikel behandelt das wechselseitige Verhältnis von Zeichensystem und Zeichenpraxis beziehungsweise historischem Diskurs und seinem nicht weniger historischem Code. Es wird im Folgenden um den Videorekorder gehen und sein Einwirken auf den ihn selbst betreffenden Diskurs. Es wird um das Sagbare gehen und sein vielschichtiges Verhältnis zu Differenz und Wiederholung.

### 1 Autorenkino

Ähnlich unpassend, wie mit einem Schachtelsatz zu beginnen, der darüber hinaus auch seine eigene Unkorrektheit zum Thema hat, ist es wohl, in einem Sammelband zum Stand der historischen Diskursanalyse mit der Figur des Autors zu beginnen. Und gerade für die Kunstform des Films ist immer wieder der Autor in Frage gestellt worden. Zu sehr scheinen Finanzierung, Kamera, Schnitt und die Schauspielzunft, um nur einige der möglichen Faktoren zu nennen, auf unterschiedlichste Art und Weise Einfluss auf das Werk zu nehmen, als dass sinnvoll noch von einem autarken Demiurgen des Zelluloids, einem Autoren gesprochen werden könnte. Bei aller Unbestreitbarkeit solcher Argumente ist gleichwohl festzustellen, dass trotz dieser so offensichtlichen Einwände die Idee eines kinematographischen Autoren nicht zu verschwinden scheint. Ganz im Gegenteil: So scheint das immer wieder aufbrandende Reden vom „Ende des Autorenkinos“, mehr durch das Meinen einen Qualitätsverlust des zeitgenössischen Films erkennen zu können, als durch die Erkenntnis der Unsinnigkeit solcher Label angespornt zu werden. Mit dem Hochhalten des Autors soll auch das Medium selbst vor dem Untergang bewahrt werden. Es soll an dieser Stelle dann auch nicht der Blick auf den Autor als eine Imagination des Genies und des autonomen Subjekts gerichtet werden, sondern auf den Autorendiskurs selbst. Schaut man sich nämlich zwei sehr prominente Vertreter jener Gruppe von „Filmautoren“ an, Fatih Akin und Quentin Tarantino, so fällt schnell auf, dass der sich um die beiden Personen rankende Mythos mit einer technischen wie filmwirtschaftlichen Innovation verbunden ist – dem Videorekorder und der Videothek.

So scheint es für einen jeden Feuilletonisten und Filmkritiker unmöglich zu sein, die Tarantinoschen Lehrjahre, ja sein gesamtes Œuvre zu beschreiben, ohne dabei seine Anstellung in einer Videothek in Manhattan Beach Mitte der 1980er Jahre zu erwähnen, in der er, so der Mythos, die gesamte Filmgeschichte, besonders aber die randständigen Genres des *Exploitation*-Films, des B-Movies und des asiatischen *Martial Arts* in sich aufgesogen haben soll (Nitsche 2000). An anderer Stelle arbeitet Akin in einem Interview direkt am Projekt des Selbst- wie Fremdbildes:

„Einer meiner Cousins hatte eine Videothek, das war eine der ersten Videotheken in Hamburg. Er hatte nicht nur türkische Filme, und so habe ich als Kind alles Mögliche gesehen: von Bruce Lee bis hin zu Italo-Western, das ganze 70er-Jahre-Kino. ‚Fünf Zombies im Kaufhaus‘ habe ich schon mit sieben gesehen; Splatter-Filme, Bud Spencer, Louis de Funès. Zwischen meinem achten und zehnten Lebensjahr habe ich die meisten Filme überhaupt konsumiert, jedenfalls kommt mir das so vor. Alles, was ich da an Bildern aufgesogen habe, kommt jetzt raus.“ (Akin 2004)

Das Interessante an diesen beiden Fällen ist, dass die Diskursivierung des Autors hier nicht mehr durch eine Rationalität des autonomen Subjekts gerahmt ist, sondern durch die eines vergesellschafteten Mediennutzers.<sup>1</sup> Dabei ist es auch gar nicht wichtig, inwieweit diese Relationen zwischen historischem Videokonsum und aktuellem Filmschaffen real überprüfbar sind. Anstatt den Videorekorder in diesem Kontext nur als ein weiteres Gerät des Filmkonsums zu sehen, ist er vielmehr als Ursache einer bestimmten Kompetenz, ja gar als Co-Autor der filmischen Produktion zu verstehen.

## 2 Diskursökonomie

Diese anekdotischen und stark ritualisierten (Selbst-)Beschreibungen der Herren Akin und Tarantino sind zu einer Kritik am Diskursbegriff umzuformulieren.

Ausgehend von der Annahme, dass auch Filme als diskursive Artefakte zu verstehen sind, dass also Diskurse quer zu allen Medien verlaufen und somit sich auch in Filmen reproduzieren,<sup>2</sup> bringt der Videorekorder eine Dunkelstelle in der historischen Diskursanalyse zu Tage. Wenn nämlich der Film als eine spezifische Variante diskursiver Aushandlungen verstanden wird, wie sind dann Filme zu interpretieren, die relativ lautstark ihre intertextuellen Bedingungen thematisieren beziehungsweise mit diesem ihnen zu Grunde liegenden Filmwissen kokettieren. Die Frage, die diese Filme aufwerfen, lautet dann, ob denn mit der Dimension der Macht auch wirklich das „Wesen“ des Diskurses hinreichend beschrieben ist

- 1 Will man dennoch den beiden besagten Personen ein spezifisches kreatives Talent attestieren, welches nicht nur im willkürlichen Produzieren von Kollagen besteht, so wäre bei Gabriel Tarde ein interessanter Zugang zu finden. Tardes Soziologie der Wiederholung entwickelt nämlich eine originelle Variante des Genies. Das Genie ist hier nicht mehr ein Schöpfer, der gleichsam aus dem Nichts agiert, sondern jene Person, die es auf besonders eigenwillige Weise vermag Wiederholungsstränge miteinander zu kombinieren (Borch/Stäheli 2009b: 16–17).
- 2 Die Geschichtswissenschaft hat bis heute ein eher schwieriges Verhältnis zum Medium Film (Riederer 2006). Eine konsequente Verwendung von Filmen als historische Quelle findet sich beispielsweise bei Massimo Perinelli (Perinelli 1999; Perinelli 2009).

oder ob darüber hinaus nicht auch eine Ebene analysiert werden muss, die im Hintergrund angesiedelt ist und das Sagbare auf zwar formeller, aber doch genauso historischer Ebene prägt. Schaut man sich das Theoriegebilde Judith Butlers an, so können die Stärken wie Schwächen eines „herkömmlich“ verwendeten Diskursbegriffes veranschaulicht werden. Butler ist es zu verdanken, dass das Sagbare – und damit befinden wir uns im Zentrum der Diskursanalyse – auf die Struktur des Zitats reduziert werden kann: Alles Sprechen im hegemonialen Diskurs ist ein Zitieren desselben. Über das Prinzip der Wiederholung, so ihre überzeugende These, erhält der Diskurs, welcher immer von einem plötzlichen Abreißen, sprich Ende, bedroht ist, erst seine Stabilität, die dann sogar in der Lage ist, eine Suggestion von Naturhaftigkeit zu erzeugen. Die Idee eines biologischen Geschlechts, um ein Beispiel aus Butlers Werk zu nehmen, erhält nur über die permanente Wiederholung eines entsprechenden Diskurses seine Evidenz und eben nicht aus einer vorausgehenden „Natur“. Die „Natürlichkeit“ ist nur ein Effekt des Wiederholungs- respektive Zitationsprozesses, der die Idee eines scheinbar biologischen Geschlechts unhintergebar macht (Butler 1991; Butler 1993). „Konstruktion ist weder ein Subjekt noch dessen Handlung, sondern ein Prozess ständigen Wiederholens, durch den sowohl ‚Subjekt‘ wie ‚Handlungen‘ überhaupt erst in Erscheinung treten. Es gibt da keine Macht, die handelt, sondern nur ein dauernd wiederholtes Handeln, das Macht in ihrer Beständigkeit und Instabilität ist.“ (Butler 1993: 32)

Die Schwäche dieses Modells, so die hier vertretene These, liegt jedoch weniger in dem fast schon rituellen Vorwurf, dass Butler die Materialität der Welt außen vor lassen, ja gar leugnen würde, sondern vielmehr in den Bedingungen, die dem Modell zu Grunde liegen. So ist es mehr als erstaunlich, dass der Akt des Zitierens selbst sehr unklar bleibt und als ein quasi-natürlicher Vorgang beschrieben wird. Das Zitieren wird zu einem scheinbar konfliktfreien Vorgang stilisiert, welcher widerstandslos in einem Foucaultschen Macht-Konzept aufgeht. Dass dieses Zitieren aber einer Medialität unterliegt, wird wohl hingenommen, aber kaum analytisch mit einbezogen. Konkret heißt das, zu überlegen, wie sowohl die technischen als auch semiotischen Bedingungen, die der Diskurszirkulation zu Grunde liegen, zu analysieren wären.

Der Begriff des Diskurses ist damit auf zwei Ebenen zu differenzieren. Einmal auf der Ebene der Performanz, der Herstellungspraxis, der Bedeutung und Macht, von wo aus unser In-der-Welt-Sein auf nahezu allen denkbaren Bereichen bestimmt und organisiert wird. Und dann auf der Ebene der Zeichensysteme, der Semiotik, welche als formelle Grundlage der symbolischen Praxis fungiert, damit aber noch nicht als stabil und ahistorisch zu denken ist. Beide Ebenen sind weder radikal voneinander getrennt, noch wäre es richtig, eine hierarchisch-kausale Ordnung zwischen diesen zu postulieren. Hierfür ist die von Hartmut Winkler vertretene Medientheorie heranzuziehen. Das Interessante an Winklers Arbeiten ist, dass er zwar nicht an geschichtswissenschaftlichen Fragen interessiert ist, aber dennoch das Mediale in einem permanenten historischen Umbauprozess sieht. Diesen Prozess nennt er, nachdem er ihm in vielen Aufsätzen und auch schon in seiner Habilitationsschrift „Docuverse“ (Winkler 1997) nachgespürt ist, „Diskursökonomie“ (Winkler 2004).

Winkler schließt in seiner Theorie an die berühmte Zweiteilung der Sprache in *langue* und *parole* von Ferdinand de Saussure (Saussure 1967) an. Dabei nennt er die eine Seite das Sprachsystem beziehungsweise Sprache\_2 (*langue*) und die andere Seite den konkreten

Sprachakt beziehungsweise Sprache\_1 (*parole*).<sup>3</sup> Ist bei Saussure dieses Verhältnis allerdings sehr hierarchisch gedacht, indem das Sprachsystem den Sprechakt determiniert und dabei selbst frei von jedweder Wandlung zu sein scheint, ist bei Winkler diese Verbindung wesentlich offener. Zwar bildet auch hier das Sprachsystem mit seinen Regeln die Basis des Sprechens, das Sprechen wird dabei aber als ein Modus konzipiert, der sich in das System zurückschreibt. Ganz der poststrukturalistischen Philosophie folgend, wird auch hier die Wiederholung zum grundlegenden Motor. Ist bei Butler, aber auch bei Althusser und Saussure, die Wiederholung „lediglich“ etwas, was den ideologischen Apparat reproduziert, erhält sie bei Winkler eine viel weitreichendere Aufgabe: Sie wird zum alleinigen Mechanismus, dem sowohl Sprachsystem wie auch Sprachakt entspringen. „Insofern der Äußerungsakt Wiederholung ist [...] und Wiederholung in Konventionalisierung und somit in Kodifizierung mündet, ist es die Wiederholung selbst die den Code nährt“ (Winkler 2004: 228). Das Sprachsystem ist für Winkler also kein ahistorischer Status quo, sondern Effekt der Konventionalisierung vorausgehender Sprachakte: So wie sich Sprechen aus Regeln generiert, generiert beziehungsweise transformiert das Sprechen immer weiter die Regeln. Es geht um eine „dialektische Vorstellung, die Akt und Code, performative Einzeläußerung und Systembezug, im Sinne einer Wechselwirkung zyklisch aufeinander bezieht.“ (Winkler 2004: 228) Polemisiert Derrida noch gegen den Code, der als „geschlossenes System von Regeln“ (Derrida 2004b: 81) durch die Wiederholung zu ersetzen sei, so dreht Winkler nun die Argumentation zu Teilen um und entblößt ihn als einen notwendigen Effekt jener den Code angeblich überflüssig machenden Wiederholung.

„Der Begriff des Codes wäre nun zu spezifizieren. Grundhypothese wäre, dass der Komponentenabgleich die hauptsächliche Kraft ist, die auf den Code einwirkt. Jeder neue Kontext, in dem ein Wort auftritt, schreibt in den Code zurück und arbeitet am Code weiter; so dass jede neue Zeichenverwendung Macht – eine sehr begrenzte Macht – über den Code hat. In den Code allerdings wird nur eingehen, was nicht in einem einzelnen, sondern in sehr vielen Kontexten als eine Komponentenkonstellation sich vorfindet. Von Kontext zu Kontext also läuft ein Typisierungsprozess, der den Code von den Äußerungsereignissen (Type statt Token) signifikant unterscheidet.“ (Winkler 2004: 104)

Will man hier Winkler in einer sehr linearen Richtung lesen – und dies soll für die hiesige Ausführungen genügen – so ist die Geschichte der Zeichensysteme im Prozess des Komponentenabgleichs durch eine immer weitergehende Verdichtung und Konventionalisierung geprägt. Man könnte sagen, dass ein Zeichen im Springen durch die Kontexte immer weiter „zurechtgestutzt“ wird. Es wird auf der einen Seite immer präziser, indem es Schritt für Schritt randständige Bedeutungselemente verliert, auf der anderen Seite aber auch immer abstrakter, was dazu führt, dass Signifikant und Signifikat immer weiter auseinander rücken beziehungsweise die notwendige Differenz zwischen ihnen immer offensichtlicher wird.<sup>4</sup> Dieser

3 Es liegt bisher nur eine einzige konzise Zusammenfassung des Winklerschen Theoriegebäudes vor (Lauer 2004). Da es an dieser Stelle unmöglich ist, alle sich notwendig ergebende Fragen zu klären, wird empfohlen, diesen Aufsatz einleitend zu lesen.

4 Dieses Zu-Bewusstsein-Kommen der Arbitrarität der Zeichen führt laut Winkler notwendig in eine Krise der Zeichensysteme. Indem die Zeichen immer abstrakter werden, erkennen die Nutzer ihre Künstlichkeit und stellen die nur scheinbare Naturhaftigkeit des Kommunikationssystems in Frage. Dies sei dann schließlich

Zeichenprozess kann im Anschluss an Peirces Semiotik als Semiose beschrieben werden (Voll 2002: 30–33). Als Semiose wäre dann die unentwegte Umschrift des Zeichens im „Gleiten“ durch die Kontexte zu verstehen, die im Laufe dieses Prozesses eine Konventionalisierung des Zeichens hervorbringt. Aus dieser Perspektive ist der Begriff des Stereotyps aus seiner umgangssprachlich negativen Konnotation zu befreien und als historisches Produkt der Semiose zu konzipieren. Im Film ist das Stereotyp nicht mehr ein Ergebnis einer wie auch immer gearteten Unkreativität der Filmemacher und Filmemacherinnen, sondern ein Effekt der Filmgeschichte selbst beziehungsweise der Geschichte der filmischen Zeichensysteme (Winkler 1992). Es ist das Ergebnis der semiotischen Konventionalisierungsmaschine oder, wie Winkler sagen würde, der Diskursökonomie.<sup>5</sup>

Aber mehr noch: Das Stereotyp ist nicht an und für sich ein Stereotyp, sondern nur im Verhältnis zum Mediennutzer, der das Zeichen eben als ein Zeichen und damit schon als Stereotyp erkennt. Denn, und dies ist eine zentrale Eigenschaft von Medien, der mediale Prozess, also das Zirkulieren der mit dem Medium verbundenen Zeichensysteme, verläuft *unsichtbar* gegenüber seinen Nutzern (Winkler 2008: 299–312). Erkennt also ein Mediennutzer, und dies gilt ganz besonders für das Medium Film, die Zeichenhaftigkeit des medialen Prozesses, so ist dies als ein Quasi-Unfall zu beschreiben, der eine Art Ausnahmezustand des sonst unsichtbaren Mediums bildet. Dieser „Unfall“ ist jedoch keineswegs als ein rein äußerlicher Akt zu verstehen, der durch Unachtsamkeit des Mediums verursacht wurde, sondern muss direkt mit den Nutzern verschränkt werden. Denn so wie das Medium erst in der dialektischen Verknüpfung von Sprachsystem und Sprachakt hervorgebracht und immer weiter transformiert wird, es also mit der konkreten Nutzung verknüpft ist, muss auch konsistenterweise die Rezeption eine aktive Beteiligung am Medium sein. Das Erkennen eines Zeichens im Zeichenprozess und das damit verbundene Benennen dieses Zeichens als ein Stereotyp ist sowohl durch die semiotische Konventionalisierung bedingt, als auch durch die semantische Kompetenz des einzelnen Nutzers. „In jedem Fall“, so Winkler, „wird man zwei Ebenen unterscheiden müssen: Neben der Ebene der materiellen Texte ist eine zweite, nicht weniger materielle Ebene anzunehmen: die Ebene der semantischen Kompetenz, des Codes, lokalisiert im Gedächtnis der Sprachbenutzer, die an vergangenen Äußerungsereignissen teilgenommen haben.“ (Winkler 2004: 100) Das Gedächtnis nimmt in dieser Konzeption aber eine alles andere als statische Speicherfunktion ein. Es ist sowohl Ort wie Verfahren der Konventionalisierung. Nur durch die kreative Fähigkeit des Gedächtnisses können Zeichensysteme sich wandeln beziehungsweise Medien überhaupt erst prozessieren. Damit stehen System und Gedächtnis in einer unlösbaren Relation zueinander (Winkler 1997: 91–119).

Für die folgende Untersuchung sind drei Punkte von besonderer Relevanz:

1. Das Medium Film ist nicht nur von Seiten des Inhalts beziehungsweise der Diskurse historisch geformt, sondern auch von Seiten des filmischen Zeichensystems, welches

---

auch der Augenblick, in dem ein neues Medium gesellschaftlich hervorgebracht wird, das in der Lage ist, die Krise des alten Mediums zu überwinden ... bis auch dieses Medium im Laufe des Zeichenprozesses wieder an die Stelle kommt, wo die Arbitrarität der Zeichen an die Oberfläche tritt und wieder ein neues Medium von Nöten ist (Winkler 1997: 191–212).

5 „Dieser Umschlag von Quantität in Struktur nun ist der Kern dessen, was ich hier ‚ökonomisch‘ nenne.“ (Winkler 2004: 257).

ebenso von einem historischen Werden geprägt ist. Denn „Lexika, Grammatiken und dergleichen [können nicht] mehr leisten, als den Prozess der Semiose für einen bestimmten Zeitraum pragmatisch zu stabilisieren.“ (Winkler 1992: 167)

2. Die semantische Kompetenz des Nutzers, welche durch vorausgehende mediale Teilnahme geformt wurde, entscheidet nicht nur darüber, ob der Sprachakt im weitesten Sinne überhaupt verstanden, sondern auch wie sehr die Bedingtheit des Mediums selbst durchschaut wird, also die semantische Kompetenz Selbstreflexivität ausbildet.
3. Ist das Sprachsystem zwar notwendig intersubjektiv, kann die Kompetenz sich in diesem Sprachsystem zu bewegen individuell differieren. Ein Cineast erkennt Stereotypen eher als eine Person, die wenige Filmkenntnisse besitzt. „Der Bilderstrom, der scheinbar keiner Dekodierung bedarf, wird dekodiert auf dem Hintergrund dieser kumulativ gewachsenen Medienkompetenz.“ (Winkler 2004: 151)

Mit Blick auf diese theoretischen Ausführungen ist eine Diskursgeschichte zweifach zu schreiben. Neben der Frage nach den Wissensordnungen im Sinne eines Foucaultschen Diskurs- respektive Machtbegriffs ist parallel dazu die historische Ordnung der Sprachsysteme in den Blick zu nehmen, die zwar im Hintergrund, aber doch unmittelbar am Diskurs beteiligt sind. Daraus ergibt sich dann für das Verhältnis von Diskurs- und Mediengeschichte eine neue Situation:<sup>6</sup> Wenn die Diskursproduktion immer auch den Rationalitäten des Medialen unterliegt und diese Bedingungen ebenso einem historischen Wandel unterworfen sind, dann ist jede Diskursgeschichte notwendigerweise auch eine Mediengeschichte, wie auch eine Mediengeschichte immer eine Diskursgeschichte impliziert. Dies gilt besonders, wenn man bedenkt, dass sowohl *Diskurse* wie auch *Medien* von einem bestimmten Grad an Unauffälligkeit zehren, der es ihnen erst ermöglicht Macht zu entfalten. So wie das Medium der suggestiven Kraft des „Natürlichen“ der hegemonialen Diskursformationen bedarf, so ist umgekehrt die Performativität des Diskurses darauf angewiesen in einem Medium artikuliert zu werden, ohne dass das Medium dabei selbst in Erscheinung tritt.<sup>7</sup> Die Glaubwürdigkeiten von Diskurs und Medium bedingen sich also gegenseitig.

Im Folgenden soll von dieser analytischen Differenzierung ausgehend der Videodiskurs der 1980er Jahre betrachtet werden. Er wird als ein Metadiskurs konzipiert, also als ein Diskurs, der sich um diskursive Artefakte, nämlich Videofilme dreht. Wird der Metadiskurs als das analysiert, was die Diskursanalyse auch gewöhnlich betrachtet, nämlich das Phänomen des Sagbaren und des Nichtsagbaren, so werden die Filme als Zeichensysteme verstanden, welche Irritationen im Metadiskurs hervorrufen und mittels ihrer technisch-medialen Verfasstheit Einfluss auf diesen nehmen können.<sup>8</sup> Es geht also nicht um die Interpretation von Filmen und

6 Dies betrifft natürlich auch Ansätze, die eine Diskursgeschichte der Medien im Visier haben. Besonders bei diesen ist es gerade zu bedauerlich, dass die Medien nur allzu selten als zentraler Teil der Diskursproduktion selbst erkannt und statt dessen ‚nur‘ als deren Effekt konzipiert werden (Kümmel et al. 2004, Schneider u. a. 2004).

7 An anderer Stelle habe ich versucht das Problem der Unsichtbarkeit im Zeitalter des Videorekorders zu thematisieren (Pletz 2010).

8 Eine ähnliche Differenzierung verwendet auch Roland Barthes (Barthes 2003: 93 f.). Bildet bei ihm die Objektsprache eine formelle Ordnung der Zeichen und entspricht in etwa dem, was zuvor als Sprachsystem beschrieben wurde, werden aus den Gegenständen erst durch die Metasprache die Mythen des Alltags. Der zentrale Unterschied zu Barthes wird klar: Ist die Objektsprache bei ihm im weitesten Sinne neutral und

die Frage, welche Position sie innerhalb einer bestimmten Diskursformation einnehmen, sondern um einen Metadiskurs über diese Filme und um die Frage, unter welchen Bedingungen die Filme wiederum auf den Diskurs Einfluss nehmen konnten.<sup>9</sup> Oder anders: Die im Film zirkulierenden Zeichen bleiben nicht dem Diskurs über diese Filme äußerlich, sondern treten in einen regen Austauschprozess mit dem im Videodiskurs herrschenden Zeichensystem des Sagbaren. Der Videorekorder wäre dann als ein Diskursmotor zu verstehen, der nicht nur Gegenstand eines Diskurses sein konnte, sondern auch Diskurse und damit immer auch Zeichen eines Zeichensystems akkumulieren und zirkulieren lassen beziehungsweise in neue Kontexte, in diesem Fall dem des Metadiskurses, integrieren konnte.

Winklers dialektische Verwebung von Sprachakt und Sprachsystem wird auf diese Weise historiographisch erweitert: Es geht um die Wechselwirkung von Zeichensystemen und Diskursen.

### 3 Differenz und Wiederholung

„Die Wiederholung ändert nichts am sich wiederholenden Objekt, sie ändert aber etwas im Geist, der sie betrachtet.“ (Deleuze 1992: 99)

Wie schon im vorausgegangenen Abschnitt nimmt die Wiederholung auch in diesem eine prominente Position ein. Hierfür schauen wir noch einmal auf die zuvor schon kurz skizzierten Grundprämissen Judith Butlers zurück: Auf Grund ihrer geringen Halbwertszeit bedarf die performative Produktion eines infiniten Wiederholungsaktes, der es ermöglicht, eine gewisse Stabilität zu suggerieren, und es dem Diskurs daraufhin erlaubt, als Quasi-Natur zu erscheinen. Das Erstaunliche ist hier, dass die Formel „Wiederholung = Stabilität“ zwar auf dem Aspekt des Kontexts fußt, dieser allerdings nur einseitig mit einbezogen wird. So bildet der Kontext in den poststrukturalistischen Debatten zumeist die argumentative Basis dafür, Konzepte wie beispielsweise das der Identität überhaupt erst infrage stellen zu können. Derridas zuvor erwähnte Polemik gegen den sprachlichen *Code* rührt daher, ebenso wie Butlers Auflösung der Sex/Gender-Relation. Grundlegende These dieser Überlegungen ist – und dem ist auch nichts kritisch hinzuzufügen –, dass der Kontext, in dem ein Zeichen auftritt, niemals abgeschlossen ist; dass also umgekehrt der Kontext notwendig durch Offenheit geprägt ist und damit „gleichzeitig die radikale Zerstörung eines jeden Kontextes als Protokoll des Codes“ (Derrida 2004b: 81) zu verzeichnen ist.

„Jedes Zeichen [*signe*], sprachlich oder nicht, gesprochen oder geschrieben [...] kann zitiert [...] werden; von dort aus kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sätigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen. Das heißt nicht, dass das Zeichen [*marque*] außerhalb eines Kontextes gilt, sondern ganz im Gegenteil, dass es nur Kontexte ohne absolutes

---

statisch und wird erst von Seiten der Metasprache historisch-ideologisch überformt, wird sie in den hier angenommenen Prämissen als ebenso historisch gedacht.

9 Dies ist selbstverständlich nur eine sehr formelle Differenzierung. Im letzten Abschnitt werden dementsprechend auch die Horrorfilme selbst thematisiert. Aber auch dort wird es darum gehen zu zeigen, dass die Analyse von Texten auch die Entwicklung des dem Text zu Grunde liegenden Zeichensystems mit einbeziehen muss.

Verankerungszentrum gibt. [...] Was wäre ein Zeichen [*marque*], das nicht zitiert werden könnte? Und dessen Ursprung<sup>10</sup> nicht unterwegs verloren gehen könnte?“ (Derrida 2004b: 89)

Die Nichtabschließbarkeit des Kontexts wird demnach als Bedingung der Kritik formuliert; als Hauptstrategie der Dekonstruktion. Damit scheint mir hier jedoch nur eine Seite der Medaille benannt. Denn im nicht abschließbaren Spiel der Differenzen, der *différance*, artikuliert sich nicht nur die Instabilität der natürlich scheinenden Machtverhältnisse, sondern umgekehrt: die Machtverhältnisse werden in diesem Spiel erst zu solchen. Was ist damit gemeint? Ausgang wie Endpunkt von Derridas Argumentation ist die Idee, dass die Unterschiedlichkeit der Kontexte, in denen ein Zeichen auftritt, die Identität des Zeichens grundsätzlich in Frage stellt. Zu fragen wäre dann aber umgekehrt auch, ob denn ein stabiler Kontext im Sinne hegemonialer Verhältnisse Erfolg versprechender ist – und dies scheint mehr als fraglich. So ist es wichtig, im Auge zu behalten, dass wenn die Wiederholung zu sehr dem Wiederholten ähnelt, wenn also der Kontext sich zu wenig ändert, das Ideal der Stabilität und der Naturhaftigkeit durch jede Wiederholung zu einem Stereotyp und einer Karikatur seiner selbst zu gerinnen droht.

Das konstitutive Verhältnis von Diskurs, Wiederholung und Stabilität wäre dann anders zu formulieren: Der Diskurs vermag nur dann Authentizität durch das Zitat zu imaginieren, wenn der Kontext, in dem das Zitat vollzogen wird, in einem ausreichend differenten performativen Rahmen stattfindet.<sup>11</sup> Aus dieser Perspektive erhält diskursiver Wandel dann eine neue Grundausrichtung. Er ist nicht mehr als ein Unfall zu konzipieren, der einen Bruch innerhalb der hegemonialen Ordnung erzeugt beziehungsweise als dessen Effekt wirkt, sondern als grundlegender Modus des Hegemonialen überhaupt. Er ist nicht Ausnahmezustand, sondern Regel und die Ausnahme bestätigt nicht nur die Regel, sondern ist deren Teil. Die Selbstregulierung der Macht basiert auf der permanenten Produktion von neuen Kontexten.

Und genau an dieser Stelle bringen Videorekorder und Videodiskurs eine interessante Konstellation hervor: So waren die Filme selbst, die mediale Apparatur, wie auch der spezifische Umgang mit beiden durch ein Dispositiv der Wiederholung organisiert, welches zwar eine hohe Zirkulationsrate, jedoch einen geringen Kontextwechsel beinhaltete. In diesem Sinne stellt Winkler hier der performativen die mechanische Wiederholung entgegen:

„Jeder, der einmal am Schneidetisch oder mit dem Videorecorder gearbeitet hat, [kennt] die Verblüffung, wie schnell eine filmische Bewegung, die eben noch als ‚Natur‘ erschien, zerfällt und erstarrt, sobald man sie kurz hintereinander mehrfach betrachtet; allein die mechanische Wiederholung reicht dazu aus, die Mechanizität, die Starrheit und den Schriftcharakter der technischen Bilder unabweisbar zu Bewusstsein zu bringen.“ (Klippel/Winkler 1994: 128)

Und dieses *Zu-Bewusstsein-Bringen* des Schriftcharakters im Filmischen ist, so die hier vertretene These, nicht nur als eine beliebige Erkenntnis zu verstehen, sondern als eine

10 Warum an dieser Stelle in solcher Art und Weise von „Ursprung“ gesprochen wird, ist unklar. So suggeriert dieser Satz, dass es so etwas wie einen Ursprung gäbe, dieser aber im Laufe des Zitationsprozesses verloren gehen könne. Dies widerspricht jedoch Derridas sonstiger Philosophie fundamental.

11 Winkler entwickelt innerhalb eines Aufsatzes über das Problem der filmischen Serialität anhand von Bergson einen Begriff von „Leben“, welchem er das „Mechanische“ entgegenstellt. „Leben“ wäre in diesem Kontext das, was nach Butler ein gelungenes Zitat für die Stabilisierung hegemonialer Machtverhältnisse ist (Winkler 1994).

fundamentale Umschreibung der semantischen Kompetenz der jeweiligen Mediennutzer. Das Wiederholungsdispositiv, welches sich im und mit dem Videorekorder entfaltete, produzierte bei einer größeren Bevölkerungsgruppe eine Kompetenz über Filme, die von einer historisch neuartigen Qualität geprägt war. Die Videonutzung, so die These zugespitzt, führte nicht nur dazu, dass „einfach“ mehr Filme gekannt wurden, sondern dass der Film in seiner Zeichenhaftigkeit beziehungsweise in seinem Schriftcharakter erkannt wurde, dass also die *Realsaufzeichnung* (Friedrich A. Kittler) und der mit diesem technischen Verfahren einhergehende Mythos einer unmittelbaren Kommunikation durchschaut und entmachtet wurde.

#### 4 Videodiskurs – Analyse und Ökonomie

Die Einführung der Videotechnik auf dem bundesdeutschen Markt Ende der 1970er Jahre verlief sehr widersprüchlich. Auf der rein materiellen Ebene, das heißt der Ebene der Anschaffung und Markteroberung, war der Videorekorder (VCR) ein voller Erfolg. Verglichen mit anderen technischen Innovationen, wie etwa der Waschmaschine oder dem Kühlschrank, erschienen die Haushalte äußerst konsumwillig (Meyer/Schulze 1990). Und das obwohl es sich beim VCR um einen recht teuren und für die alltägliche Lebensfristung nicht notwendigen Konsumgegenstand handelte.<sup>12</sup> Dagegen war der Diskurs gegenüber dieser Technik alles andere als euphorisch. Dies lag zu nicht unerheblichem Teil an der so genannten Video-Software, also an den Filmen, die nun erstmals relativ problemlos via Videothek zugänglich waren. Besonders zentral war hier der so genannte Zombiefilm, wobei nicht selten alles, was dem Genre Horror im weitesten Sinne zuzuordnen wäre, als Zombiefilm kategorisiert wurde. Ohne an dieser Stelle *en détail* das Unbehagen gegenüber diesen Filmen darlegen zu können, aktualisierte sich mit Video einmal mehr eine fast schon traditionell zu nennende Debatte über die Medienwirkung. Hauptaugenmerk lag dabei auf dem Verhältnis von im Film inszenierter Gewalt und den möglichen Wirkungen auf das jugendliche Publikum. Dass auch Erwachsene solche Filme anschauen konnten und es auch taten, interessierte dabei kaum. Das jugendliche Publikum wurde in der bis heute geltenden Rationalität als besonders naiv und beeinflussbar angenommen, was nicht selten zu der Folgerung führte, dass im Film gezeigte Gewalt auch zu realer Gewalt führen müsse beziehungsweise zwischen fiktiver und realer Gewalt nicht mehr unterschieden werden könne. In ihrer Analyse zum Mediengewaltbegriff im Kontext von Computerspielen zeigt Isabell Otto, wie das Stichwort *Mediengewalt* als eine diskursive Kurzschlussformel fungiert, die die Grenze zwischen fiktionaler und realer Gewalt unterläuft und eine gewisse Kausalität zwischen diesen annimmt (Otto 2008). Diese Ergebnisse können, mit allem Respekt vor der historischen wie medialen Differenz, auch auf den Videodiskurs angewendet werden, genauer gesagt auf die erste Phase des Videodiskurses bis circa 1985. Danach, und damit sind wir beim diskursiven Wandel, unterlag das Sprechen anderen Reglements.

Für das Verständnis der Videodebatte und erst recht für ihren Wandel, der sich Mitte der Achtziger vollzog, ist es wichtig die Konsumpraxis zu betrachten. Denn es war keineswegs so, dass es keine reale Entsprechung zum Diskurs gab und der Horrorfilmkonsum von Jugendlichen

12 Der Durchschnittspreis für einen Videorekorder betrug Anfang der 1980er Jahre ca. 2.300,- DM.

eine Fiktion war. Innerhalb entsprechender *Peergroups* entwickelte sich nahezu unmittelbar mit der Einführung des VCRs ein ausgeprägter Videokonsum. Das elterliche Videogerät wurde zu einer Attraktion innerhalb der Freundeskreise und der (nicht selten heimliche) gemeinsame Konsum von Horrorfilmen eine gängige Praxis. Dabei dauerte es nicht sonderlich lange, dass Filme wie „Muttertage“ oder „Ein Zombie hing am Glockenseil“ – Filme, die heutzutage wohl zu recht in Vergessenheit geraten sind – aber auch Sam Raimis Splatterklassiker „Tanz der Teufel“ zu Kultfilmen stilisiert wurden, die einer Pflichtlektüre gleichkamen.

Es blieb dabei aber nicht notwendig bei einem einmaligen Konsum. Filme wurden mehrmals geschaut und Szenen, die besonders interessant schienen, wurden mit den technischen Funktionen des Spulens, der Zeitlupe und des Standbilds ausgiebig analysiert. Die starren Genrekonventionen, die gerade in den preiswert produzierten Horrorfilmen zu finden waren,<sup>13</sup> taten ihr Übriges, dass sich schon recht früh innerhalb der 1980er Jahre in bestimmten jugendlichen *Peergroups* eine stark ausgeprägte Kompetenz entwickelte, die den Konsum der Horrorfilme statt mit Affekt mit ironischer Distanz verband. Das Monster, die Kettensäge, ja, der in Zeitlupe sichtbar zu machende explodierende Kopf wurden zu Lehrstunden der filmischen Sprache beziehungsweise der filmischen Produktionsbedingungen. Das Wissen um die *Special Effects* und die Intertextualität der Filme wurde zu einem zentralen Kriterium des Filmkonsums selbst, und die filmische Gewalt zu einem augenzwinkernden Spiel mit dem technisch Möglichen.<sup>14</sup>

Dies alles wurde im Videodiskurs jedoch nicht verhandelt.

„Der Videokonsum wird in diesen Auseinandersetzungen oft zu einem seltsamen, fast schon extra-terrestrischen Wesen stilisiert. In der Regel besitzt der ‚Video-E.T.‘ wenig Intelligenz, ist süchtig nach der flimmernden Bilderwelt und – in psychopathologischen Kategorien betrachtet – pervers veranlagt und sexuell frustriert.“ (Eckert et al. 1991a: 17)

Anstatt die konkreten Praktiken und ihre Kontexte zu betrachten, die die einzelnen Nutzer mit dem Gerät hervorbrachten, wurden traditionelle Entfremdungsnarrative zum diskursstrukturierenden Merkmal. An einigen Stellen wird diese Nichtbeachtung sogar mutwillig als scheinbar zu irrelevant aus dem Text gestrichen – ergo aus dem Diskurs verbannt. So auch in einer Konjunktivkonstruktion zweier Pädagoginnen:

„Aufgrund von Gesprächen mit Jugendlichen über Gewaltvideos kamen wir zu der Annahme, daß ein Motiv jugendlichen Gewaltvideokonsums die Faszination mit dem technisch Machbaren

13 Die Fachzeitschrift „Videomarkt“ beschreibt den Film „Hellraiser“ (1987) folgendermaßen: „Die Story ist nicht neu, die Blut- und Metzel-Effekte sind vom Allerhärtesten. Oberste Pflicht für die Fans.“ (Videomarkt 1988: 64).

14 Wie sehr *Special Effects* das Interesse an Horrorfilmen schürten, zeigt sehr eindringlich ein Erfahrungsbericht eines Berliner Videoworkshops aus dem Jahr 1984. „Sie [die teilnehmenden Kinder] haben z. T. recht genaue Vorstellungen davon, wie ein ‚Horrorfilm‘ auszusehen hat und wie Effekte zu realisieren sind: Sie stellen eine lange Liste von benötigten Requisiten zusammen; alte, zerrissene Kleider; Gipsbinden für Masken; Schminke und Ketchup; Farbbeutel (mit roter Farbe gefüllte Luftballons); Wachs (fürs Gesichtsstyling); Nies- und Juckpulver; Plastikpistolen; Rauchbomben; ‚ängstliche‘ Musik. Nebel für die Auferstehung des Zombies wollen sie erzeugen, indem sie in einer Schüssel heißes Wasser und Eisstücke mischen.“ (F.I.P.P. 1984: 33).

sein könnte. [...] Wichtiger erscheint uns jedoch, dass die Videofilme quasi abrufbare Gefühle und Stimmungen ermöglichen, die man jederzeit an-, aber auch wieder abstellen kann.“ (Henningsen/Strohmeier 1985: 61)

Obwohl „68,8% der Vielseher und 58,3% der Wenigseher bestätigten, nach der Rezeption eines grausamen Horrorfilms über die Filmtricks zu reden“ (Henningsen/Strohmeier 1985: 96), verwarfen die beiden Autorinnen diese Erkenntnisse als uninteressant und widmeten diesem Phänomen innerhalb des Buches nur eine einzige Seite. In die Ergebnisse, sprich das Fazit der Arbeit, erhielten sie ebenso keinen Einzug.

Die Situation war also von dem zentralen Missverständnis geprägt, dass die Formen des Filmkonsums, der Filmwahrnehmung und der Filmwirkung bei allen Menschen gleich seien. Es wurden die Differenzen geleugnet, die aus den jeweiligen Medienerfahrungen beziehungsweise der Mediensozialisation der einzelnen Individuen entspringen (Winkler 2004: 121). Oder anders formuliert: Die Basis des Konfliktes bildete ein massives Kompetenzgefälle zwischen den sehr oft jugendlichen NutzerInnen auf der einen Seite und den diskursführenden ProtagonistInnen auf der anderen Seite, wobei besonders Massenmedien und die pädagogischen Disziplinen hier hervorzuheben sind (Winter/Eckert 1990: 135). Eine besondere Brisanz erhält diese Feststellung, wenn man bedenkt, dass in nahezu allen videokritischen Publikationen Neil Postmans Thesen diskutiert, wenn nicht sogar als argumentative Grundlage angenommen wurden. Zentrale Annahme Postmans ist, dass das Fernsehen, indem es Kinder und Erwachsene mit den gleichen Informationen versorgt, die für unsere Kultur angeblich konstitutiven Wissenshierarchien abbaut, welche zuvor noch in der Buchkultur und ihrer zu Grunde liegenden Lese- und Schreibfähigkeit gewährleistet waren (Postman 1983). Diese zutiefst kulturpessimistische Sichtweise ist von zwei grundlegenden Fehlern geprägt: Erstens ist kein Medium voraussetzungslos konsumierbar, ein jedes bedarf eines bestimmten Grades an Kompetenz, und zweitens, und darauf aufbauend, verursacht Mediennutzung keine „Gleichmachung“, sondern ganz im Gegenteil eine immer weiter fortschreitende gesellschaftliche Differenzierung (Winter/Eckert 1990: 13). Postmans Thesen, wie auch der mit diesen dicht verwobene Videodiskurs, verdreht demnach die historischen Verhältnisse um 180 Grad. Fernsehen und dessen Agent, der Videorekorder, hoben eben nicht die generationelle Trennung auf, sondern stärkten sie noch und zwar auf eine sehr spezielle Weise. Es war nicht mehr die Welt der Erwachsenen, die ein Medium kompetent beherrschte, sondern es waren die Kinder und Jugendlichen, die einen Wissensvorsprung besaßen. War die pädagogische Zunft noch völlig entrüstet von so viel ungeschönter Gewalt, die so realistisch aussah, dass sie auch reale Wirkungen haben müsse, beherrschten die ihnen traditionell unterworfenen Jugendlichen schon längst die Sprache dieser Filme und erkannten Effekte und Zitate und waren alles andere als so naiv, Realität und Fiktion zu verwechseln.

## 5 Diskursiver Wandel

Den Videodebatten, die auf Grund dieses Missverhältnisses aufbrandeten, ging es aber keineswegs darum, die jugendlichen Konsumenten von ihrem „falschen“ Handeln durch ein wie auch immer geartetes Zureden abzubringen. Vielmehr lag die Strategie darin, die

öffentlichen Institutionen – die da wären Familie, Schule und Justiz – von einer Handlungsnotwendigkeit zu überzeugen. So fanden im ganzen Bundesgebiet Aufklärungsabende statt, welche sich sowohl an Eltern als auch an Pädagogen richteten. In diesen wurde zumeist zum Einstieg des Abends ein Zusammenschnitt der vermeintlich schlimmsten Szenen der Besorgnis erregenden Filme präsentiert. Ein kalkuliertes Entsetzen beziehungsweise eine kalkulierte Übelkeit sollte beim Publikum die richtige Stimmung erzeugen und zu weiterem Handeln, sei es nun in Richtung Zensur oder Kontrolle, motivieren. Für diese Zwecke hielten Jugendämter, Stadtbildstellen, die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften und andere Institutionen Demonstrationsbänder mit besagtem Zusammenschnitt bereit.<sup>15</sup> Wie sehr solche Demonstrationsbänder auch in die Praxis Einzug hielten, zeigt ihre Thematisierung in pädagogischen Schriften (Henningesen/Strohmeier 1985: 28) wie auch in der äußerst einflussreichen Fernsehdokumentation „Mama, Papa, Zombie“, die das ZDF im Jahr 1984 ausstrahlte. So werden in der Dokumentation nicht nur Ausschnitte aus den verwerflichen Filmen gezeigt, sondern ein Elternabend bildet auch ihren narrativen Rahmen: Eine besorgte Lehrerin tritt vor die Elternschaft und zeigt einen Zusammenschnitt des Films „Ein Zombie hing am Glockenseil“. Das mediale Verfahren der Aufklärung ist hier relativ offensichtlich – wir alle sind die Eltern der kommenden Generation. Und so wird das Fernsehpublikum zum aktiven Teilnehmer des Elternabends und schaut mit den Personen im Klassenzimmer die fürchterlichen Videobilder. Neben diesen *face-to-face* Aufklärungsversuchen, in denen PädagogInnen vor die Eltern treten und das Beweismittel „Video“ live präsentieren, entwickelten sich noch mögliche Variationen. So vertrieb beispielsweise die Bundeszentrale für politische Bildung das Video „Prädikat: besonders grausam“, in dem Ausschnitte aus den „besonders grausamen“ Filmen gezeigt wurden.

Was sich innerhalb dieses Aufklärungsprozesses aber nun ereignete, so die hier vertretene These, war weniger eine Sensibilisierung als vielmehr eine Selbsttherapierung gegenüber diesen Filmen. Durch die Verdichtung der Filme auf ihre *Special-Effects*, also genau auf die Szenen, welche auch innerhalb der Videocliquen als Kultszenen gehandelt und durch Spulen, Standbild und Zeitlupe analysiert wurden, verringerte sich jenes Kompetenzgefälle, welches für den Grundkonflikt ausschlaggebend war. Die Strategie der Wiederholung, welche im medialen Dispositiv des Videorekorders eingeschrieben ist und hier als Verdichtung auftritt, unterlief damit den hegemonialen Diskurs entgegen seiner eigentlichen Zielrichtung. Der Videorekorder, seine über ihn vermarkteten Filme und die Rationalität des diesbezüglichen Diskurses produzierten im Laufe der 1980er Jahre schließlich eine gesamtgesellschaftliche semantisch-mediale Kompetenz, die den Diskurs im Sinne des Sagbaren wandelten.

15 Einen beispielhaften Einblick in den Aufbau solcher Elternabende bietet die vom „jugendfilmclub köln e. V.“ herausgegebene Arbeitsmappe „Herausforderung Video“. Im Heft sind „Bausteine für den Aufbau von Informationsveranstaltungen zum Thema ‚Video und Gewalt‘“ abgedruckt, die „der jugendfilmclub in den Jahren 1983 und 1984 in zahlreichen Informationsveranstaltungen für Eltern, Lehrer, Sozialpädagogen und Erzieher erprobt hat.“ (jugendfilmclub 1984: 19) Gleich der erste Baustein bildet hier die Vorführung eines Demonstrationsbandes mit Ausschnitten jener stigmatisierten Filme (jugendfilmclub 1984: 19–21). Weitere Verbreitung fand dieses Konzept durch das Kultusministerium NRW. In dem von ihm herausgegebenen Heft „Machtlos gegen Videogewalt?“ wurden diese Bausteine – mit dem Verweis „Es hat sich in der Praxis bewährt“ (Kultusminister NRW 1984: 9) – identisch abgedruckt.

Dies lässt sich auf den Feldern des allgemeinen Sprachgebrauchs, der Pädagogik und auch des Filmischen zeigen. Dass diese Felder nicht hermetisch voneinander zu trennen sind, versteht sich – gerade aus einer diskursanalytischen Perspektive – von selbst.

Ein guter Einstieg zu diesem empirisch schwierig zu fassenden Gegenstand bildet die erste fundierte qualitative Studie zum Horrorfilmkonsum aus dem Jahr 1990 (Eckert u. a. 1991a). Allein die Existenz dieser Studie zeigt, dass es einen Wandel innerhalb des Diskurses gegeben haben muss. Videokonsum wurde nicht mehr als ein passiver Akt verstanden, den man in einem kulturkritischen Gestus interpretierte, sondern der Videonutzer selbst wurde in seinen sehr unterschiedlichen Interessenslagen und Konsumpraktiken analysiert und ernst genommen. So sammelte sich (erst) ab circa 1988 um den Trierer Soziologen Roland Eckert eine Forschungsgruppe, die sich in unterschiedlichen Publikationen den Medienaneignungen durch die Nutzer widmete (Winter/Eckert 1990; Eckert et al. 1991a; Eckert et al. 1991b; Vogelgesang 1991).<sup>16</sup> Aber auch inhaltlich bringt diese Studie etwas zu Tage, was auf die gesellschaftliche Ausbreitung einer Kompetenz bezüglich des Horrorgenres und seiner Semantiken hinweist. Die Studie entwickelt eine Topologie der Videonutzer, die sich am quantitativen Konsum von Horrorvideos orientiert. Das Erstaunliche ist hier, dass die Gruppe der so genannten „Touristen“, also jene Gruppe von Konsumenten, die nur der Neugier halber einen entsprechenden Film schaute, mehr Kenntnisse über das Genre besaß, als der eigentliche Konsum vermuten lassen würde.

„Trotz seines vergleichsweise geringen Spezialisierungsgrades verfügt der Tourist aber schon über relativ genaue Grundkenntnisse. Dieser Zusammenhang ist vor allem auch in dem hohen Bekanntheitsgrad des Horrorgenres begründet, denn der Horrorfilm ist ein wichtiger Bestandteil der populären Kultur. Auch Filmrezipienten, die – wie der Tourist – erst ansatzweise spezialisiert sind, können das Genre grob klassifizieren oder kennen Regisseure, Schauspieler und Filmtitel.“ (Eckert u. a. 1991a: 74)

War mit der Einführung der beinahe allgegenwärtigen Verfügbarkeit von Horrorfilmen Anfang der 1980er Jahre die Gesellschaft noch von einem großen Unwissen über dieses Genre geprägt, so hatte sich zehn Jahre später die Lage geändert. Horrorfilme und ihre eigentümliche Ikonographie sind vom speziellen ins kollektive Wissensarchiv übergegangen. Darauf weist sowohl der Zombie-Topos hin, der zum wichtigen Bestandteil der Kulturkritik geworden war (Eckert u. a. 1991a: 50–51), also eines Diskurssegments, welches sich sonst gegen Video und seine Folgen wandte, als auch der populäre Film.<sup>17</sup> Die deutsche Komödie „Die Einsteiger“ (1985) kann man in dieser Perspektive dann als eine selbstreflexive Bruch- und Schnittstelle

16 Interessanterweise war ein wichtiger, da finanzieller Auslöser für die Forschung ein Auftrag des Bundesinnenministeriums. Das 1988 eingereichte Gutachten trägt den vielsagenden Untertitel, „Ein Beitrag zur Rationalisierung der gegenwärtigen Diskussion“; Winter/Eckert 1990 ist die erweiterte und überarbeitete Fassung des Gutachtens.

17 Ein Weiteres mögliches Beispiel ist die erwähnte Fernsehdokumentation „Mama, Papa, Zombie“. Hier beginnt die Lehrerin ihren Elternabend mit der schockierenden Information, dass viele ihrer Schülerinnen und Schüler wissen würden, was Zombies seien, nämlich lebende Tote, die sich vom menschlichen Fleisch ernähren würden, wobei das gebissene Opfer selbst zum Zombie werden würde. In einer zweifachen Verdopplung dieses Wissens entstand nun eine paradoxe Situation. Nicht nur wurden die Eltern darüber aufgeklärt, dass ihre Kinder solche Dinge wissen würden, sondern auch die Eltern selbst kamen nun in den

beschreiben, die die Horrörästhetik der Videofilme mit dem populären *Mainstream*-Film verbindet: Die beiden Springinsfelde Tommy und Mike bauen eine Maschine, mit welcher der Einstieg in Videofilme ermöglicht wird und sie dort, also „im“ Film, mit zombieähnlichen Gestalten konfrontiert werden. Nimmt man das Jahr 1985 als den Wende- und Scheitelpunkt des Videodiskurses an,<sup>18</sup> so ist der Film „Die Einsteiger“ als ein produktiver Teil dieser diskursiven Umbauphase zu verstehen: Video wird hier nicht nur zu einem elementaren Gerät, das im Wohnalltag angekommen ist, sondern auch zu einem, das die Zeichensysteme zirkulieren und somit auch prozessieren lässt und die Ordnungen des Diskurses zu überarbeiten vermag.

„Es war indes nicht so,“ so Vinzenz Hediger etwas allgemeiner, „dass von der Videothek eine nachhaltige Revolution des Wissens ausging. Unzweifelhaft aber ist, dass sich mit der Ausbreitung des Videorecorders ein Wandel des populären Wissens über Film vollzogen hat und dass sich Sedimente dieses Wissens im offiziellen Wissen über Film wieder finden, wie es von Leitmedien [...] festgeschrieben und von den Promotionsabteilungen der Studios mit produziert wird.“ (Hediger 2002: 79)

Was Hediger hier beschreibt, ist die filmwirtschaftliche Seite der diskursanalytischen Kritik an Konzepten wie dem des Autors. So sind Produktion und Rezeption beziehungsweise Konsumtion nicht zwei getrennte Ebenen, die nur durch die Dimension der Distribution verbunden werden, sondern beide basieren auf einem weitestgehend gemeinsamen Grad von Medienkompetenz, die „ein System gesellschaftlich-symbolischer Topoi [bildet], das Produzenten wie Rezipienten teilen“ (Winkler 2004: 126). Der Videorekorder sorgte also nicht nur für Irritationen innerhalb der hegemonialen Zeichensysteme, sondern auch dafür, dass diese Irritationen nicht verworfen beziehungsweise diskursiv ausgeschlossen wurden, sondern selbst zu einem Teil des hegemonialen Diskurses avancierten.

Das diskursive Feld der Pädagogik ist im Hinblick auf die Entwicklung der Soziologie schon angedeutet worden. Ähnlich wie in der Arbeit der Trierer Forschergruppe begann auch die Pädagogik ab circa Mitte der 1980er Jahre mehr und mehr das Handeln ihrer „Schutzbefohlenen“ in den Blick zu nehmen. Beispielhaft kann dies an zwei großen Projekten aus dem den Jahren 1987 und 1988 gezeigt werden. Zum einen am BLK-Modellversuch „Jugendgefährdende Videokassetten, Teilprojekt Lehrerfortbildung/Teilprojekt Medienerziehung“ und zum anderen am vom Freistaat Bayern und dem Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft geförderte Modellversuch „Gefährdung durch Video – Pädagogische Handlungsmöglichkeiten“. Schaut man sich die Publikation zum letzteren Projekt an, so fällt auf, dass es in den meisten der hier veröffentlichten zahlreichen Aufsätze um eine breit angelegte Aufklärung über das Wesen der Medien geht. Quer durch alle Schulformen sollten

---

Besitz dieses Wissens – und noch mehr: die ganze „Fernsehnation“ war nun darüber aufgeklärt, was denn nun ein Zombie so sei.

18 Wirsching zeigt darüber hinaus für denselben Zeitpunkt noch auf anderen Feldern einen (Stimmungs-)Umbruch (Wirsching 2006: 434, 449, 455, 458). So absurd es wäre, die hier skizzierten Bedingungen des Wandels als allgemeingültig zu postulieren und monokausal auf alle Bereiche anzuwenden, so falsch wäre es aber auch, die von Wirsching ausgemachten Wandlungsmodalitäten für den hiesigen Bereich eins zu eins zu adaptieren. Vielmehr machen beide Untersuchungen einen affirmativen Kern aus, der den Kulturpessimismus und dessen entsprechende Untergangsszenarien, die nicht nur von den Neuen Sozialen Bewegungen getragen wurden, ablöste. Eine Untersuchung, die diesen Bruch in einem größeren Forschungskontext betrachtet, steht bisher aus.

die Schülerinnen und Schüler die Fähigkeit einer kritischen Filmrezeption erlernen. Sowohl theoretisch wie auch praktisch galt es den Jugendlichen ein Wissen über die Macht von Tricks und Effekten zu vermitteln (Hell 1988). Dieser Gedanke lag auch dem BLK-Projekt zu Grunde. Ähnlich wie schon in einer Sofortmaßnahme aus dem Jahr 1984,<sup>19</sup> wurden ab 1987 über das FWU Filme zu dem Thema „Gewaltvideos“ vertrieben.<sup>20</sup> Darunter waren unter anderem mehrere Dokumentationen, die einen Blick hinter die Kulissen boten, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf die *Special-Effects* (nicht nur) des Horrorfilms gelegt wurde.<sup>21</sup> Damit verfolgten die pädagogischen Institutionen Strategien, die auf die Herstellung von Medienkompetenz angelegt waren. Eine paradoxe Situation entstand. Die sich qua Amt allwissend gebenden Erzieher und Erzieherinnen insistierten entgegen dem eigentlichen Kompetenzgefälle auf ihre traditionelle Deutungshoheit und begannen die „Sprache des Films“ zu lehren. Sprach zu Beginn der Videodebatte der pädagogische Apparat zu allererst die Eltern an, mit der Intention die Gefährlichkeit der Filme zu veranschaulichen, tendierten sie im Folgenden immer mehr dazu, den Jugendlichen klarzumachen, dass es nur Ketchup war und kein Blut – eine Erkenntnis, die den Empfängern dieser Information nicht unbekannt gewesen sein dürfte. Und noch mehr schien in der gewandelten Variante des Videodiskurses plötzlich sagbar zu sein: Inszenierte filmische Gewalt kann und darf sogar Spaß machen. So zum Beispiel der 1986 vom FWU produzierte Film „Gewalt auf dem Bildschirm“.<sup>22</sup> Schon die in der Begleitinformation erwähnten Lernziele klingen gänzlich anders als noch zwei Jahre zuvor. Es gehe darum, zu erkennen, dass „Freude an fiktiver und Ablehnung wirklicher Gewalt einander nicht zu widersprechen brauchen“. Waren am Anfang die Horrorfans noch krankhafte Gestalten, denen im Diskurs unzensiert eine Stimme zu verleihen einem Verbrechen gleichgekommen wäre, nehmen sie in „Gewalt auf dem Bildschirm“ eine zentrale Position ein, die dem Publikum als Identifikationsfiguren angeboten werden. Im Film begleitet man in regelmäßigen Abständen eine Gruppe von Horrorfans, die mit großer Liebe zum Detail selbst einen Horrorfilm dreht. Das Neue und Erstaunliche war hier, dass Kunstblut und Mordwaffen als Mittel einer sinnvollen Freizeitbeschäftigung anerkannt wurden, was gleichzeitig im Umkehrschluss auch hieß, die im Film dargebotene Gewalt in ihrer Zeichenhaftigkeit zu durchschauen. Der Film „Aktive Videoarbeit: Gewaltfaszination“ dokumentierte darüber hinaus sogar einen pädagogisch betreuten Videoworkshop, in dem ein Filmdreh in seinem kreativen Endstehungsprozess dargestellt wurde.<sup>23</sup> Zwar ging es auch hier noch um eine kritische Auseinandersetzung mit Gewalt und Medien, allerdings wurde gerade in den Szenen, die den Filmdreh und die entsprechende Nachbearbeitung dokumentieren, ein tiefer Bruch zum vorausgehenden Umgang mit Video und Gewalt deutlich: Der Film endet

19 Auf den Beschluss der Kultusministerkonferenz zur „Verbreitung jugendgefährdender Videokassetten“ vom 24./25.11.1983 wurde angeordnet, „geeignete Produktionen der ARD, des ZDF und des FWU zum Thema Medienerziehung zusammenzustellen und in Form einer Sonderreihe“ (Theuring 1988: 293) allen Bildstellen zur Verfügung zu stellen. Im Gegensatz zu der 1987 durchgeführten Maßnahme wurden drei Jahre zuvor also keine Filme gesondert produziert, sondern lediglich schon existierendes Material systematisch zusammengestellt.

20 Eine Liste aller in diesem Kontext veröffentlichten Filme bei Hell 1988: 287–298.

21 Vgl.: Mit Filmblut und Pappmaché, FWU-Nr. 4200661; Der brennende Daumen: Spezialeffekte im Film, FWU-Nr. 4200526; „Tigerkrallen“ schlägt zu. Kung-Fu-Filme und wie sie gemacht werden, FWU-Nr. 4200527.

22 Gewalt auf dem Bildschirm, FWU-Nr. 4200662.

23 Aktive Videoarbeit: Gewaltfaszination, FWU-Nr. 4200673.

mit einer Sequenz, in der die WorkshopteilnehmerInnen am Schnittplatz sitzen und sich auf dem Kontrollmonitor anschauen, wie einer ihrer Kollegen blutüberströmt in die Kamera schaut. Was nun folgt, ist allerdings nicht die kapitulierende Erklärung der Teilnehmer, dass filmische Gewalt abstoßend und verwerflich sei, sondern ein gemeinschaftliches Lachen über die „Blutbrocken, die er da ausspuckt“. Daraufhin folgt eine Teilnehmerin, die ihre Hand krallenartig versteift und witzelnd ihre Horrorfilmkompetenz ausspielt: „Zombie kommt aus dem Boden!“ Und wie schon im Fall von „Die Einsteiger“ ist auch dieser Film durch sein selbstreflexives Moment interessant. Denn neben der plötzlichen Sag- beziehungsweise Zeigarbeit von Spaß an filmischer Gewalt, ist die Rolle der Videotechnik für das Narrativ von hoher Bedeutung. Bevor die Jugendlichen nämlich in ein gemeinschaftliches Lachen über die von ihnen inszenierte Gewalt einstimmen, wird das große Finale des gedrehten Films gezeigt: Blutüberströmt robbt sich mit letzter Kraft das Opfer zu seiner Haustür, plötzlich stoppt jedoch das Bild und der Film wird zurückgespult. Was wir, die Zuschauer von „Aktive Videoarbeit: Gewaltfaszination“ sahen, war nämlich nicht der Film selbst, sondern nur der Kontrollmonitor des Schnittplatzes. Die Kamera fährt zurück und wir sehen nun auch die gesamte technische Apparatur, die das Spulen ermöglichte, während in diesem Augenblick auch das Lachen der WorkshopteilnehmerInnen aus dem *Off* einsetzt. Die Kontrollierbarkeit des Films, in diesem Fall die Möglichkeit zum Vor- und Rückspulen, übernimmt auch hier im Modus der Wiederholung, genauer gesagt der mechanischen Wiederholung, die Funktion, ein Lachen über die Semantik des Films zu ermöglichen.

Die Pointe, die der Film für eine historiographische Untersuchung setzt, ist demnach nicht nur die, dass über Gewalt gelacht wird, sondern ganz besonders eben auch, dass der Film die Bedingung dieses Lachens benennt – nämlich die Videotechnik. Und noch mehr: Der Diskurs ist nicht nur dahingehend selbstreflexiv, dass er die Bedingungen von medialer Kompetenz und ironischer Distanz beschreibt, sondern eben gerade auch die Bedingungen seines eigenen Wandels. Die zuvor im Diskurs verpönte Videotechnik wirkt auf den „eigenen“ Diskurs dahingehend ein, dass er sich sowohl zu „seinen“ Gunsten wandelt als auch die „eigene Rolle“ in diesem Wandel thematisiert.

Als Letztes ist der filmische Wandel selbst zu beschreiben. Im Gegensatz aber zu „Die Einsteiger“ oder den erwähnten FWU-Filmen wird es in diesem Abschnitt nicht um die Präsenz der Videotechnik in Filmen gehen, also nicht um die unterschiedlichen Strategien der diskursiven Aushandlungen, sondern um filminhärente Rationalitäten. Oders anders: Es geht um die anfangs eingeführte Differenz von Sprachakt und Sprachsystem. Diese Differenz, so viel sei noch einmal rekapituliert, ist nicht, wie etwa bei Saussures Unterscheidung von *langue* und *parole*, in einem statischen Verhältnis zu denken, sondern in dem eines zyklischen beziehungsweise dialektischen Prozessierens. Das dem Sprachakt zugrunde liegende Sprachsystem wird durch die jeweiligen Sprachakte transformiert. Dabei unterliegt diese permanente Transformation aber nicht einer beliebigen Richtung, sondern ist einer Tendenz zur Abstraktion unterworfen. Die semantische Kompetenz der Mediennutzer ist in diesem Komplex sowohl dafür verantwortlich, in welcher Form ein Sprachakt verstanden wird, als auch inwiefern das Zeichen als ein solches erkannt wird.

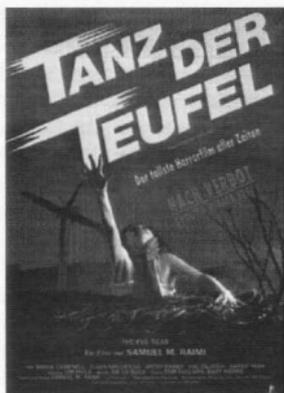
Dies wurde bis zu diesem Punkt versucht zu beschreiben. Dabei lag der Fokus der Untersuchung aber weniger auf der Entwicklung der Dimension des Zeichensystems, als vielmehr auf der Entwicklung der Kompetenz der Nutzer diese Zeichensysteme zu durchschauen.

Eine naheliegende Kritik wäre dann zu behaupten, das vertretene Argument baue auf einem Modell auf, welches auf einen gänzlich anderen Gegenstand ausgerichtet ist, nämlich der historischen Entwicklung von Zeichensystemen und nicht der der Mediennutzerkompetenz. Und tatsächlich, schaut man sich die Arbeiten Hartmut Winklers an, so fällt auf, dass zwar in regelmäßigen Abständen von der Notwendigkeit einer solchen Kompetenz gesprochen wird, diese aber nie detaillierter ausgeführt wird.<sup>24</sup> Und dennoch ist die semantische Kompetenz unmittelbar mit diesem Modell verschränkt. Denn die Kompetenz ist keineswegs nur ein theoretisches Konstrukt, das benötigt wird, um zu beschreiben wie Sprachakte – und damit auch Filme – verstanden beziehungsweise durchschaut werden, sondern sie hat eine sehr konkrete Funktion, gerade wenn es darum geht, selbst Sprachakte zu vollziehen.

Warum noch einmal dieser etwas mühsame Theorieexkurs? Es geht darum, in einem letzten Schritt aufzuzeigen (und vielleicht auch nur anzudeuten), dass der Wandel des Horrorfilmdiskurses nicht nur einseitig durch die Videotechnik beeinflusst wurde, sondern dass dieser Wandel auch die Horrorfilme selbst ergriffen hat beziehungsweise dass Horrorfilmdiskurs und Horrorfilme durch den identischen Modus transformiert wurden. Ein Blick auf den Film „Tanz der Teufel“ (1981) und seinen Nachfolger „Tanz der Teufel 2 – Jetzt wird noch mehr getanzt“ (1987) veranschaulicht dies. Wie schon erwähnt, avancierte „Tanz der Teufel“ recht schnell zu einer Schnittstelle im Videodiskurs. Wurde er auf der einen Seite als Kultfilm gefeiert, der in unzähligen Raubkopien auf Schulhöfen und in anderen öffentlichen wie privaten Räumen getauscht wurde, wurde er auf der anderen Seite zum Quell des öffentlichen Ärgernisses (Riepe 2005: 176 f.). Was nun die beiden Filme voneinander trennt ist nicht das fragwürdige Schicksal eines Fortsetzungsfilms, sondern vielmehr ihre ganze Machart. War der erste Teil noch ein (recht) ernsthafter *Splatter*-Film, der das Schicksal einer Gruppe von Jugendlichen erzählt, die in einer einsamen Hütte zufällig einen Dämonen zum Leben erwecken und daraufhin zu dessen Opfer werden, ist Teil 2 ein weitestgehend selbstironischer Horrorfilm mit komödienhaften Elementen.<sup>25</sup> Schaut man sich die Filmplakate an, wird dies offensichtlich (siehe Abbildungen): Während der erste Teil noch durch eine klassische Horrorkonographie geprägt ist, einer Hand, die, aus dem Boden ragend, eine Frau zu sich hinunterzieht, hat der zweite Teil dieses atmosphärisch sehr dichte Bildnarrativ überwunden. Vor schwarzem Hintergrund präsentiert sich ein schelmisch grinsender Totenkopf, wobei die deutsche Version des Plakats darüber hinaus noch den Satz „Die schrecklichste Horrorkomödie aller Zeiten“ hinzufügt. Um diesen Wandel erklären zu können, muss der Blick noch einmal zurück auf das zu Anfang erwähnte Problem der Diskursstabilität geworfen werden. Mit Butler wurde das Prinzip der Wiederholung betont und gesagt, dass es nicht nur die Wiederholung ist, die die Stabilität hegemonialer Verhältnisse sichert, sondern mindestens ebenso die Verschiebung der Wiederholung innerhalb der Kontexte, in der sie vollzogen wird. Diskursiver Wandel wurde damit als ein notwendiger Wesenszug des Hegemonialen ausgemacht. Das Mediale unterliegt für sich genommen einem identischen Problem. Hartmut Winkler macht dies fest

24 Diese scheinbare Leerstelle ist durch Winklers Schwerpunkt auf die Theorie zu begründen. Durch sein Auslassen konkreter empirischer Analysen gibt es für ihn auch keinen Bedarf, das Konzept der semantischen Kompetenz zu konkretisieren. Stattdessen bietet er sehr dichte Überlegungen zum Begriff des Gedächtnisses an und stellt dieses in ein unmittelbares Verhältnis zum Sprachsystem (Winkler 1997: 81–130).

25 Die Tatsache, dass auch der erste Teil nicht selten slapstickartig wirkt, kann nicht darüber hinweg täuschen, dass in der Fortsetzung der Schwerpunkt vom Schock zur Ironie übergegangen ist.



am Phänomen der Serialität. Das Strukturmerkmal der Wiederholung, welches das Prinzip der Serie beziehungsweise der Serialität ist, droht unaufhaltsam das einzelne serielle Produkt erstarren zu lassen und dessen Identität grundsätzlich in Frage zu stellen.

„Fernsehserien oder periodische Sendeformate [oder Genrefilme im Allgemeinen oder deren Filmserien im Speziellen] operieren mit einem Kalkül aus Konstanz und Variation. Indem sie konstante Settings innerhalb bestimmter Grenzen variieren, einzelne Elemente zu Variablen machen und andere als Momente der Beharrung bewusst konstant halten, umspielen sie den Ort, den die tatsächliche [gemeint ist die mechanische] Wiederholung einnehmen würde; diese tatsächliche Wiederholung stellt die objektive Grenze dar, der das Spiel sich annähern, die es aber nie berühren darf.“ (Winkler 1994: 44)

Die Technik des Videorekorders, die quantitative Menge der nahezu gleichzeitig auf den Markt kommenden Filme und ihre qualitative Ähnlichkeit machten jedoch diesen von Winkler postulierten Regeln des Seriellen einen Strich durch die Rechnung. In „hektischen Innovationsschüben“ (Winkler 1994: 39) geriet die Filmbranche nun in eine Logik, die ich als Überbietungslogik beschreiben möchte. Die sukzessiv sich forcierende Kompetenz der Videonutzer verlangte von den Filmen immer neue Effekte und damit gleichzeitig auch das immer weitere Verschieben der Tabugrenzen, mit dem Ziel auch weiterhin die affektive Authentizität zu gewährleisten. Doch das war schwierig. So gibt Fred, 27 Jahre, in einem Interview zu wissen: „Die Spannung und dass man so aufgewühlt ist, das ist jetzt nicht mehr so. Man wird irgendwie cooler, abgebrühter und findet dann auch vieles langweilig, weil man es schon mal gesehen hat oder den Trick halt kennt.“ (Eckert et al. 1991a: 77) Ähnlich geht es Rudi, 30 Jahre. Er entwickelte jedoch aus diesem Problem ein spezifisches Interesse: „Ein Grund, weshalb mich die Splatter-Filme interessieren ist folgender: Wenn ich von einem besonders harten Splatter-Film höre, dann versuch' ich mir den von irgendwo zu besorgen, weil es mich wirklich interessiert, wie weit man jetzt mal wieder gegangen ist.“ (Eckert et al. 1991a: 92) Wie diese Interviewstellen andeuten, war die Überbietungslogik durch ein not-

wendiges Scheitern geprägt. Ist einmal ein Grad an Kompetenz erreicht, kann dieser weder rückgängig noch dauerhaft durch immer neue Grenzverschiebungen irrelevant gemacht werden.

Ein ganz anderer Punkt ist hier aber mindestens genauso wichtig. Die Probleme der kulturindustriellen Produktion sind nämlich noch lange nicht hinreichend durch eine wie auch immer geartete „Krise“ des Absatzmarktes beziehungsweise des Endkonsumenten beschrieben. Die Kulturindustrie selbst wurde von dieser „Krise“ geprägt, oder besser: Die Dimensionen der Konsumtion und der Produktion waren und sind Seiten ein und derselben Medaille, was dazu führt/e, dass der Begriff der Krise höchstens metaphorischen Sinn hat. Denn es war keineswegs so, dass Produkt und Konsument sich auseinander bewegten, wie auch immer eine solche Bewegung konkret vorzustellen sei, sondern dass das Produkt parallel zum Konsumenten eine ironische Distanz zu sich selbst entwickelte. Dies lag zum einen an denselben Wissenseffekten, die auch die Filmkonsumenten ereilte, so dass das Phänomen der Ironie nicht eine rein äußerliche Interpretationsleistung war, sondern sich selbst als Diskurs in das Produkt mit einschrieb. Dies lag aber auch, und damit sind wir wieder bei Winkler, an den Bedingungen des Medialen. Das dichte Gefüge von schnell steigender Kompetenz und filmischer Überbietungslogik führte das Medium an einen Punkt, an dem das Sprachsystem eine solch hohe Qualität der Abstraktion erreicht hatte, dass jeder Sprachakt, das heißt jeder Film, der sich aus diesem System notwendig speiste, nur als eine Konstellation höchst artifizierlicher Stereotypen erschien, dass also alles Sagbare in diesem Genre nur noch als eine selbstironische Grotteske erscheinen konnte.<sup>26</sup> „Auch die Wundästhetik kippt am Ende einer Überbietungslogik von Gewalt in eine Ästhetik des Fantastischen und in die hyperbolische Komik des Grotesken um.“ (Köhne et al. 2005b: 15) „Den Gipfel einer Ästhetik des Grotesken und das absolute Finale der sich schnell abzeichnenden Überbietungslogik in der Zeigbarkeit von blutiger Gewalt und Wundästhetik im Splatterfilm erreicht 1991 Peter Jacksons ‚Braindead‘“ (Meteling 2005: 51). Jacksons ‚Braindead‘, so könnte man Meteling weiterführen, war dann auch bis zu einem gewissen Grad der *Gehirntod* des Genres: Die in den *Gedächtnissen* der Sprachnutzer zu verortende semantische Kompetenz war kaum noch in dem Sinne steigerungsfähig, als der filmische Code, mit dem die semantische Kompetenz verschränkt ist, nicht mehr weiter verdichtet werden konnte und die Semiose an ein Ende geführt wurde.

## 6 ... to be continued ...

Abschließend sollen noch einige weitergehende Überlegungen skizziert werden, die womöglich aus dem bis hierher Beschriebenen gewonnen werden können; sowohl für die Diskursgeschichte im Allgemeinen, wie auch für die Geschichte der 1980er Jahre im Speziellen.

26 Folgt man Lorenz Engells Medien- und Geschichtsphilosophie, so erreicht jedes Medium im Laufe seiner Entwicklung einen Punkt, an dem es selbstreflexiv wird (Engell 2001: 52–55). Wie sehr das Horrorgenre hier Teil einer größeren, das gesamte Medium Film betreffenden Entwicklung ist, kann an dieser Stelle nicht ausgeführt werden. Grundsätzlich gilt für das Verhältnis von Film zu Videotechnik selbstverständlich das gleiche wie für das Beispiel des Horrorfilms. Auf Grund der recht klaren Genrekonventionen, den besonderen Konsumpraktiken wie ihrer gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ist die Entwicklung des Horrorgenres schließlich aber als ein Sonderfall zu betrachten. Dennoch kann man auch die Phänomene der *Überbietungslogik* im Porno (Eitler 2008: 270) wie der *Ironisierung* im Actionfilm ausmachen (Bassett 1998: 110 f.).

Die zu Anfang formulierte Kritik am Theoriesetting der Diskursanalyse muss hierfür ein wenig pragmatisch präzisiert werden. So scheint die von mir vorgeschlagene beziehungsweise von Winkler übernommene Differenzierung von Sprachakt und Sprachsystem zwar grundsätzlich richtig zu sein, eine Relevanz mit Sicherheit jedoch nur in bestimmten Fällen zu haben. Denn auch wenn es richtig ist, dass eine Diskursgeschichte immer auch eine Mediengeschichte sein muss, weil eben jeglicher Diskurs immer auch eines Mediums bedarf, ist es dadurch doch noch lange nicht sinnvoll, der Medialität des Diskurses eine entsprechend prominente Position in jedem Forschungsvorhaben einzuräumen. Es scheint deshalb ratsam, die Medialität zwar immer mit im Blick zu behalten, nicht aber das eigentliche Forschungsinteresse dadurch unnötig zu versperren (um damit auch die Lesbarkeit des Textes zu gewährleisten). Ganz anders aber liegt die Sache für das explizite Gebiet der Mediengeschichte. Allein die Tatsache, dass jedes Medium unmittelbar an der (technischen) Produktion von Diskursen beteiligt ist – und das auf sehr spezifische Weise (ein Fernseher ist kein Computer, ist kein Radio, ist kein Videorekorder ...) – macht diese Forderung geradezu selbstevident. Eine Diskursgeschichte des Fernsehers kann deshalb unmöglich allein auf Diskurse reduziert werden, die anderen Medien als dem untersuchten entstammen. So wichtig Familienratgeber, Parlamentsdebatten oder Zeitungsartikel zum Thema Fernsehen sind, so muss doch ebenso notwendig auch das mit einbezogen werden, was man gemeinhin das Fernsehprogramm nennt. Zwei Probleme sind damit verbunden. Erstens, und dies gilt im Besonderen für das Fernsehen, aber auch für die noch zu schreibende Geschichte des Internets, sind nur bedingt die Programme so rekonstruierbar, dass man sie wirklich analysieren kann. Zweitens ist man dadurch notgedrungen mit einem theoretisch unendlich großen Quellenkorpus konfrontiert. Schaut man sich sonst nur Quellen an, die in einem mehr oder minder direkten Verhältnis zum Forschungsgegenstand stehen, ist das Korpus für die Programmanalyse schwierig zu differenzieren; „Tatort“, „Sesamstraße“ und die „Sportschau“ – alle Sendungen sind auf Grund des gemeinsamen Mediums gleichberechtigt. Es ist nämlich keinesfalls so, dass der Wandel des Fernsehprogramms von einer ästhetischen Beliebigkeit geprägt ist und unabhängig zu den Fernsehdiskursen verläuft. Beide sind dicht miteinander verschränkt: Diskurse über das Medium wie auch das Medium selbst wandeln sich. Und genau für diese etwas diffuse Ausgangssituation, in der immer die Gefahr besteht, Äpfel mit Birnen vergleichen zu müssen, ist es ratsam, den Diskursbegriff medientheoretisch zu differenzieren. Nimmt man zusätzlich noch das Zusammenspiel zwischen Nutzerkompetenz auf der einen Seite und beispielsweise Film auf der anderen Seite ernst, so lässt sich daraus vorsichtig ein Gefüge beschreiben, dass der mehrfachen Relationalität des Diskurses (etwas mehr) gerecht wird. Und noch mehr: Wenn nicht nur der Film einseitig auf die Nutzerkompetenz, sondern auch umgekehrt, der Grad an Kompetenz auf den Film wirkt, so lassen sich durch eine Filmanalyse – wie diese im Detail beschaffen sein muss, müsste noch geklärt werden – auch Schlüsse über den Grad der beim Publikum vorliegenden Kompetenz schließen. „Die Sprache eines Volkes bildet ihr Vokabular, und ihr Vokabular ist eine ziemlich treue Bibel aller Erkenntnisse dieses Volkes.“ (Foucault 1974: 125)<sup>27</sup> Und so wird dann wieder aus jeder Diskursgeschichte eine Mediengeschichte und aus jedem Fürstenspiegel nicht nur ein Teil eines Herrschaftsdiskurses,

27 Foucault zitiert hier Diderot. Möge ich mit diesem halben Foucaultzitat der Schuldigkeit nachgekommen sein, nun auch den großen *Meisterezähler* und *Autoren* der historischen Diskursanalyse in mein Literatur-

sondern auch ein Sprachakt, der über den Grad an Sprachkompetenz zu einem konkreten historischem Zeitpunkt informiert.

Und genau dieser Grad an Kompetenz ist für die 1980er Jahre markant. Diese Kompetenz brachte einen historisch neuartigen Umgang mit dem Register des Visuellen hervor: Filme – und dies galt notgedrungen keinesfalls nur für den Horrorfilm – wurden nicht nur vom Publikum mehr und mehr in ihrer semiotischen wie technischen Verfasstheit durchschaut, sondern wurden selbst auch selbstreflexiv. Das Spiel mit den Zeichen war nicht alleinig auf der Seite der Konsumenten, sondern war auch in den Filmen selbst anzutreffen. Das Zitat war nicht mehr nur ein zwangsläufiges Strukturmerkmal von Sprache beziehungsweise Diskursen, sondern war nun auch an die Oberfläche gedrungen und zum Teil des „offiziellen Inhalts“ geworden. War das Sagbare nach Butler immer schon ein Zitat, wurde das Zitat nun zum Sagbaren.

Und an diesem Punkt muss eine ernsthafte Historisierung der Postmoderne ansetzen.<sup>28</sup>

„Die Postmoderne ist nicht nur eine Option oder eine Stilrichtung oder eine bestimmte Einstellung. Sie ist die Luft, die wir atmen, die klebrige Substanz unserer inneren Organe.“ (Shaviro 1997: 23 f.)

## Literatur

- Adelmann, Ralf/Hoffmann, Hilde/Nohr, Rolf F. (Hg.)(2002): REC – Video als mediales Phänomen. Weimar
- Akin, Fatih (2004): Ich zelebriere so ein Seemannsleben. Interviewt von Frank Junghänel und Anke Westphal, in: Berliner Zeitung 13.3.2004. URL: <https://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/bin/dump.fcgi/2004/03/13/magazin/0002/index.html> (zuletzt eingesehen: 20.8.2009)
- Barthes, Roland (2003 [1957]): Mythen des Alltags. Frankfurt a. M.
- Bassett, Drew (1998): Muskelmänner. Stallone, Schwarzenegger und die Entwürfe des Maskulinen, in: Felix (1998): 93–114
- Borch, Christian/Stäheli, Urs (Hg.)(2009a): Soziologie der Nachahmung und des Begehrens. Materialien zu Gabriel Tarde. Frankfurt a. M.
- Borch, Christian/Stäheli, Urs (2009b): Einleitung. Tardes Soziologie der Nachahmung und des Begehrens, in: Borch/Stäheli 2009a: 7–38
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M.
- Butler, Judith (1993): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt a. M.
- Deleuze, Gilles (1992): Differenz und Wiederholung. München
- Derrida, Jacques (2004a): Die *différance*. Ausgewählte Texte. Stuttgart
- Derrida, Jacques (2004b): Signatur Ereignis Kontext, in: Derrida (2004a): 68–109
- Eckert, Roland et al. (1991a): Grauen und Lust – die Inszenierung der Affekte. Eine Studie zum abweichenden Videokonsum. Pfaffenweiler
- Eckert, Roland et al. (1991b): Auf digitalen Pfaden. Die Kulturen von Hacker, Programmierern, Crackern und Spielern. Opladen
- Eitler, Pascal (2008): Die Produktivität der Pornographie. Visualisierung und Therapeutisierung der Sexualität nach 1968, in: Pethes/Schicklitz (2008): 255–273
- Engell, Lorenz (2001): Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien, in: Engell/Vogl 2001: 33–56
- Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (Hg.)(2001): Mediale Historiographien. Weimar
- Felix, Jürgen (Hg.)(1998): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. St. Augustin
- F. I. P. P. (1984): Projekte gegen Gewalt. Informationen, Ideen, Projekte zum Thema Horrorvideos. Berlin

---

verzeichnis aufnehmen zu können und dürfen. Damit sei dann auch dieses Kriterium und Qualitätssiegel für eine *echte* und *authentische* Diskursanalyse erfüllt.

28 In meiner Dissertation wird dies ausführlich diskutiert werden.

- Foucault, Michel (1974 [1966]): Die Ordnung der Dinge. Frankfurt a. M.
- Giesenfeld, Günter (Hg.) (1994): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim
- Hediger, Vinzenz (2002): Rituale des Wiedersehens. Der Kinofilm im Zeitalter seiner Verfügbarkeit auf Video, in: Adelman/Hoffmann/Nohr (2002): 72–93
- Hell, Peter-Wilhelm (Hg.) (1988): Gefährdung durch Video. Pädagogische Handlungsmöglichkeiten. München
- Henningsen, Dagmar/Strohmeier, Astrid (1985): Gewaltdarstellungen auf Video-Cassetten: Ausmaß und Motive jugendlichen Gewaltvideokonsums. Bochum
- Hickethier, Knut (Hg.) (1994): Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle. Münster/Hamburg
- jugendfilmclub köln – medieninformationszentrum (1984): Herausforderung Video. Eine Arbeitsmappe zum Thema Videokonsum und Gewalt. Orientierungshilfe und Bausteine für Pädagogik, Öffentlichkeitsarbeit und Jugendschutz. Heft 4. Köln
- Klippel, Heike/Winkler, Hartmut (1994): „Gesund ist, was sich wiederholt“. Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen, in: Hickethier (1994): 121–136
- Köhne, Julia/Kuschke, Ralph/Meteling, Arno (Hg.) (2005a): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm. Berlin
- Köhne, Julia/Kuschke, Ralph/Meteling, Arno (2005b): Einleitung, in: Köhne/Kuschke/Meteling (2005a): 9–16
- Kümmel, Albert et al. (Hg.) (2004): Einführung in die Geschichte der Medien. München
- Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen (Hg.) (1984): Machtlos gegen Videogewalt? Eine Arbeitshilfe zur Videoaufklärung in den Schulen. Düsseldorf
- Lagaay, Alice/Lauer, David (Hg.) (2004): Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Frankfurt a. M./New York
- Lauer, David (2004): Hartmut Winkler – Die Dialektik der Medien, in: Lagaay/Lauer (2004): 225–247
- Meteling, Arno (2005): Endspiele. Erhabene Groteske in „Braindead“, „Koroshiya 1“ und „House of 1000 Corpses“, in: Köhne/Kuschke/Meteling (2005a): 47–62
- Meyer, Sibylle/Schulze, Eva (1990): Fernsehen contra Waschmaschine. Wie das Geschlechterverhältnis auf Technik wirkt, in: Orland (1990): 103–108
- Nitsche, Lutz (2000): „May the Hype be with you“. Quentin Tarantino als Star-Regisseur im amerikanischen independent cinema der 90er Jahre, in: montage/av 9/2: 127–153
- Orland, Barbara (Hg.) (1990): Haushalts(T)räume. Ein Jahrhundert Technisierung und Rationalisierung im Haushalt. Königstein im Taunus
- Otto, Isabell (2008): Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt. Bielefeld
- Paul, Gerhard (Hg.) (2006): Visual History. Ein Studienbuch. Göttingen
- Perinelli, Massimo (1999): Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit. Eine Analyse des Films „Liebe 47“. Hamburg
- Perinelli, Massimo (2009): Fluchtlinien des Neorealismus. Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit 1943–1949. Bielefeld
- Pethes, Nicolas/Schicktan, Silke (Hg.) (2008): Sexualität als Experiment. Identität, Lust und Reproduktion zwischen Science und Fiction. Frankfurt a. M./New York.
- Pletz, Hendrik (2010): Die Materialisierung des Imaginären. Die Neuen Medien der 1980er Jahre, in: Gesellschaft für Ethnographie e. V. (GfE) (Hg.): Die Sprache der Dinge – kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur. Münster (in Vorbereitung)
- Postman, Neil (1983): Das Verschwinden der Kindheit. Frankfurt a. M.
- Riederer, Günter (2006): Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, in: Paul (2006): 96–113
- Riepe, Manfred (2005): Maßnahmen gegen die Gewalt. Das Tanz der Teufel und die Würde des Menschen. Aspekte der Gewaltdebatte mit Sam Raimis „The Evil Dead“, in: Köhne/Kuschke/Meteling (2005a): 167–186
- Saussure, Ferdinand de (1967): Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin
- Schneider, Irmela/Bartz, Christina/Otto, Isabell (Hg.) (2004): Medienkultur der 70er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Band 3. Göttingen
- Shaviro, Steven (1997): Doom Patrols. Streifzüge durch die Postmoderne. Mannheim
- Theuring, Wolf (1988): Videokassetten „Medienerziehung“ – Auswahl 1984, in: Hell (1988): 293–298
- Videomarkt (1988). Heft 18/19
- Vogelgesang, Waldemar (1991): Jugendliche Video-Cliquen. Action- und Horrorvideos als Kristallisationspunkte einer neuen Fankultur. Opladen
- Volli, Ugo (2002): Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. Tübingen/Basel
- Winkler, Hartmut (1992): Bilder, Stereotype und Zeichen. Versuch, zwischen zwei sehr unterschiedlichen Theoretischen Traditionen eine Brücke zu schlagen, in: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 41: 142–169
- Winkler, Hartmut (1994): Technische Reproduktion und Serialität, in: Giesenfeld (1994): 38–45

- Winkler, Hartmut (1997): Docuverse. Zur Medientheorie der Computer. München
- Winkler, Hartmut (2004): Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien. Frankfurt a. M.
- Winkler, Hartmut (2008): Basiswissen Medien. Frankfurt a. M.
- Winter, Rainer/Eckert, Roland (1990): Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung. Zur Entstehung und Funktion von Wahlachbarschaften. Opladen
- Wirsching, Andreas (2006): Abschied vom Provisorium. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 1982–1990. München