Ralf Adelmann, Hilde Hoffmann, Rolf F. Nohr (Hg.)

● REC – Video als mediales Phänomen

Verlag und Datenbank
für Geisteswissenschaften

Weimar 2002

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

REC - Video als mediales Phänomen / Ralf Adelmann ... (Hg.). - Weimar : VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 2002
ISBN 3-89739-273-9

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2002

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Verfahren verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Verlag und Herausgeber haben sich bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung: Jasmin Adelmann
Druck: VDG, Weimar

Inhalt

RALF ADELMANN, HILDE HOFFMANN, ROLF F. NOHR
Phänomen Video 5

WOLFGANG ERNST
Gibt es eine spezifische Videozität? 14

MICHAEL ALBERT ISLINGER
Phänomene des Gegenwärtigens und Vergegenwärtigens.
Die Wahrnehmung von Videobildern im Film 30

CHRISTA BLÜMLINGER
Zonen der Transformation.
Video als ästhetische Frage des Dokumentarischen 44

JÖRG METELMANN
Der Terror der Bilder.
Michael Hanekes BENNY'S VIDEO in der Kaleidoskop-Welt 55

VINZENZ HEDIGER
Rituale des Wiedersehens:
Kinofilm im Zeitalter seiner Verfügbarkeit auf Video 72

RALF ADELMANN, ROLF F. NOHR
Almost Dead.
Magnetbandaufzeichnung, RAF und Videogeschichten,
die Geschichte(n) erzählen 94

STEFAN KRAMER
Identität aus dem Pappkarton.
Der postmoderne Wandel der Bilder und
die kulturelle Entmythisierung Chinas 118

YOMB MAY
Die Inszenierung von Kultur und Sprache.
Das Video im Unterricht Deutsch als Fremdsprache 133

DANIEL GETHMANN
Zwischen Optophonie und Phonovision.
Die technische und künstlerische Synthese von Ton- und Bildspeicherung als Vorgeschichte der Videotechnik 147

YUNJU KANG
Digitalisierung und virtuelle kooperative Filmproduktion 165

KARIN BRUNS
Stück-Werk: Zur ästhetischen Funktion von Video-Inserts in Film und Computerspiel 182

WINFRIED PAULEIT
Filmwissenschaft und Videoüberwachung.
Eine Analogie in vier Einstellungen 200

JÜRGEN MÜLLER
Laienfilme und textuelle Produktivität 213

RALF ADELMANN
Kommerzielle Hochzeitvideos oder das ›Menschenrecht‹ gefilmt zu werden 229

HILDE HOFFMANN
On the Road.
Erfahrung Urlaubsvideo 239

HERBERT SCHWAAB
Videoalltag und Subjektivität: For Daily Use 247

Autorinnen und Autoren 261

Ralf Adelmann, Hilde Hoffmann, Rolf F. Nohr

Phänomen Video

Video – das ›hässliche Entlein‹ der Medienwissenschaft – entpuppt sich bei näherer Betrachtung als ein überraschend vielfältiges mediales Phänomen. Zwar gehen wir alltäglich mit Videotechniken oder deren audiovisuellen Produkten um, in den gesellschaftlichen Debatten taucht Video jedoch nur mit wenigen Aspekten seiner reichhaltigen Erscheinungsformen auf. Gerade in der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung spielt es jenseits seiner ästhetisch-künstlerischen Belange im Rahmen der Medienkunst eigenartigerweise nur eine Nebenrolle als ein *spin-off* des Fernsehens, die Mattscheibe erhellend, wenn sie einmal nicht über Kabel oder Satellit mit Bild und Ton versorgt wird. Video scheint aus dieser Perspektive zur technischen und inhaltlichen Peripherie des Leitmediums Fernsehen zu gehören.

Diese Verkürzung im Verhältnis von Fernsehen und Video lässt vergessen, dass im frühen Fernsehen alle Sendungen live waren und dass erst mit der Entwicklung von Aufzeichnungsmaschinen – also ersten Videorecordern – vielfältige neue Produktionsmöglichkeiten und Programmformen im Fernsehen entstanden. Das mittlerweile antiquierte »MAZ ab!« der Moderatoren vor der Kamera an die Produktionstechniker war letztlich der Befehl, die Zeitmaschine Video in Gang zu setzen und live in Wiederholung und Zeitverrückung zu verwandeln. Demnach veränderte und beeinflusste Video als Zeitspeicher das Medium Fernsehen einschneidend, wie es sich am geringen Anteil von Live-Sendungen im heutigen Fernsehprogramm ablesen lässt.

Aber nicht nur der professionelle Bereich des Fernsehens wurde durch Video völlig neu gestaltet. Eine eigene Videokultur als Massenphänomen entstand aufgrund der Verbreitung von billigen Videosystemen. Der »Kinematograph des Amateurs«, wie Jean-Luc Godard Video einmal bezeichnete (Reichart 1992), hat sich in Produktion und Rezeption gleichermaßen in viele Teilbereiche von Gesellschaft und Kultur ausdifferenziert. Durch die Produktion von Kameras und Recordern für den Amateurbereich entwickelten sich neue Formen des Umgangs mit den bewegten Bildern. So zeichnet der »Amateurkinematograph« beispielsweise audiovisuell Bruchstücke von Biographien auf, die auf Papier nie der Nachwelt hinterlassen worden wären. Während sich die Gäste bei Familienfeiern als ein Programmpunkt zum Gruppenbild aufstellen und sich vom

Fotografen in Positur und somit in die auf das Medium abgestimmte Form bringen lassen, sollen sich die Festtagsgäste vor der Videokamera »ganz natürlich« verhalten, so als wäre sie gar nicht vorhanden. Der eine besondere Moment des Klickens des Auslösers löst sich beim Video in eine Kette unvorhergesehener Kontingenzen und Kontinuitäten auf, die erst beim Wiedersehen oder im Schnitt der Bänder als Kette von Ereignissen entdeckt wird. Die im Video oft vorhandene Tonspur trägt hierzu bei, ob nun in der Nachbearbeitung ein Musikteppich unterlegt wird oder die Anweisungen (»Seid ganz natürlich«) und Kommentare des Videokameramanns überlaut zu hören sind.

Die Zweitverwertung dieser audiovisuellen Geschichte des privaten Lebens in Fernsehformaten wie PLEITEN, PECH & PANNEN ist dabei nicht ausgeschlossen, wodurch Zeiten und Räume von Privatem und Öffentlichem wieder durcheinander gewirbelt werden. »Fernsehtauglich« ist demnach sowohl eine technische als auch eine inhaltliche Anforderung. Über private Missgeschicke dürfen wir alle lachen, das Zusammenschlagen von Rodney King durch Polizisten schockiert uns, das zusammenstürzende World Trade Center fasziniert usw. Die Videobilder aus Überwachungskameras dokumentieren symptomatisch die Vernetzung von Privatem und Öffentlichem wie z.B. im Zusammenhang mit der Rekonstruktion der letzten Minuten von Lady Diana im Pariser Hotel Ritz (Abb.1).

Abb.1

In den heimischen Videorecordern laufen nicht nur Eigenproduktionen, sondern auch aus dem Fernsehen Aufgenommenes, in den Medienabteilungen Gekauftes oder aus Videotheken Geliehenes.[1] Eine eigene Ökonomie des Videos ermöglicht die Zirkulation der schwarzen Plastikkassetten oder der silbernen DVD und errichtet ein neues komplexes System von Abhängigkeiten beim Handel mit Videos. Abgesehen vom Kauf und Verleih existiert ein Tauschhandel, der außerhalb der offiziellen Ökonomien stattfindet, in dem Rares und Verbotenes Verbreitung finden. Dass auch die DVD als Nachfolger der Videokassette sich in diese Ökonomie nahtlos einfügt, zeigt die Unabhängigkeit des Phänomens Video von Hard- und Software.

1 Auch im Zeitalter der DVD bleibt die Bezeichnung ›Videothek‹ erhalten.

Daneben entstanden die ganz eigenen Teilbereiche der Videokunst und der ›Semi-Professionellen‹, die in den 70er Jahren den potentiellen Massencharakter des Mediums als Möglichkeit zur Demokratisierung, Revolutionierung oder Emanzipierung des Mediengebrauchs gesellschaftlich und politisch zu nutzen versuchen. Deren visuelle Strategien wurden in den 80er Jahren zum Teil in die Musikvideos hinein getragen und zu einer eigenen Form weiterentwickelt. Der Bereich der Videokunst steht in diesen Sammelband nicht im Mittelpunkt des Interesses. Da sich jedoch gerade in der Videokunst theoretische Auseinandersetzungen des medialen Phänomens manifestieren, und diese Reflexionen im Medium selbst visualisiert werden, sind diese Interdependenzen punktuell sehr produktiv.

Durch die Digitalisierung ändern sich einerseits die technischen Grundlagen, andererseits differenziert sich das Medium Video weiter aus. Es entsteht eine Reihe von neuer unterschiedlicher Hard- und Software, die eher auf eine Spezialisierung als auf die propagierte Vereinheitlichung schließen lassen. Hybridformen wie die Webcam oder kombinierte Foto-/Videokameras entstehen. Die Liste der Teilbereiche und Ausdifferenzierungen des Mediums Video ist nur ein kleiner Ausschnitt, der zeigt: Das mediale Phänomen Video ist mehr als eine Randnotiz der Mediengeschichte. Ganz im Gegenteil könnte Video in der aktuellen Diskussion um den Begriff Visuelle Kultur eine wichtige Materialquelle für den Bereich der audiovisuellen Medien sein.

Um die angesprochenen Perspektiven auf Video als mediales Phänomen in einigen Aspekten näher am Material zu erläutern, werden wir im Folgenden immer wieder auf einen Filmausschnitt aus einer möglichen ›prähistorischen‹ Phase des Videos zurückgreifen. Der Einsatz einer Amateurkamera in zwei Szenen des Spielfilms DIE FRAUEN von George Cukor (USA 1939) dient als Anschauungs- und Assoziationsmaterial.

Historische Perspektiven

Das *Phänomen Video* scheint historisch nicht so flüchtig wie allgemein angenommen zu sein. Schon der bei DIE FRAUEN thematisierte amateurhafte Gebrauch der 16mm Kamera im privaten Bereich benennt erste Elemente des medialen Phänomens. Eine weit gefasste medienhistorische Betrachtung verdeutlicht demnach eindrucksvoll die Vielfältigkeit von Video und seinen Vor- und Nachgängern. Videogeschichte ließe sich unproblematisch als Fernseh-, Technik-,

Industrie- oder Rezeptionsgeschichte, als Kultur-, Mentalitäts- oder Sozialgeschichte schreiben. Die Komplexität dieser historischen Bezüge spiegelt sich in den sehr heterogenen Einsatzgebieten des Mediums wider. Gemäß der These von Uricchio (1997, 12), dass technologische Fähigkeiten gleichermaßen vernetzt sind mit kultureller Vorstellungskraft, fehlt es bisher an Untersuchungen, die eine synchrone und diachrone Analyse von Video als einer kulturellen und hybriden Praxis anstellen. Die Geschichte der audiovisuellen Amateure beginnt – wie der Film DIE FRAUEN zeigt – längst vor der Durchsetzung der elektromagnetischen Aufzeichnung.

Auch am Beispiel der mäandernden Chronologie der aufkommenden Diskurse über Video lässt sich ein weiterer Faden heterogener Entwicklungen verfolgen: Vom Technikdiskurs hin zu Überlegungen im Kontext der audiovisuellen Dispositive Fernsehen und Kino sowie seit den sechziger Jahren die Entwürfe der künstlerischen Avantgarde entsteht ein Spannungsfeld, in dem sich Video immer wieder neu situieren muss.

Zudem entstehen die Erwartungen und Projekte einer Demokratisierung der Film- und Fernsehpraxis durch die Möglichkeit der kostengünstigen Produktion und Speicherung von audiovisuellen Material – Video als emanzipatorisches Medium wie Enzensberger, Godard oder Coppola[2] hofften. Und die gesellschaftliche Erscheinungen wie die ›Videobewegung‹ der 80er Jahre**,** unter Rückbezug auf theoretische Arbeiten von Tretjakov bis Negt/ Kluge, zu realisieren suchten. Bei der Arbeit an einer ›Gegenöffentlichkeit‹ stand das Forschen nach Methoden der Erfassung von ›Wirklichkeit‹ und der Intervention in Gesellschaft (einhergehend mit der Umgestaltung von medialen Distributions- und Rezeptionssituationen) im Zentrum. Seit Beginn des neuen Jahrtausends dezentralisiert sich diese Bewegung. Trotz zahlreicher *legal observer*[3] und dem Versuch

2 »Ich habe die große Hoffnung, dass durch diese kleinen 8mm Videokameras, die es jetzt gibt, Leute, die normalerweise keine Filme machen, plötzlich welche drehen – und dass ein kleines dickes Mädchen aus Ohio der neue Mozart sein wird und mit der kleinen Kamera ihres Vaters einen wunderschönen Film dreht. Und dann wäre endlich der so genannte Professionalismus beim Film für immer zerstört«, sagt Francis Ford Coppola in HEARTS OF DARKNESS: A FILMMAKERS APOCALYPSE (USA 1991, Eleneor Coppola).

3 Zivile AktivistInnen, die z.B.im Rahmen von Demonstrationen von der Videokamera Gebrauch machen, um hiermit angenommenen polizeiliche Übergriffe zu verhindern oder dokumentieren.

zurückliegende Diskussionen zu aktualisieren[4] hat zwanzig Jahre später eher der nicht-öffentliche Gebrauch von Video zugenommen.

Die Erwartungen an das Medium sind in die Reflexion über eine alltägliche Kulturtechnik der Erinnerungspraxis im Privaten, von Videotagebüchern, bis Hochzeits- oder Urlaubsvideos (wie in Cukors Film, Abb.2) übergegangen. Auch Video als Medium des kulturellen Gedächtnisses in das sich das Bild von Hanns Martin Schleyer als Gefangener der RAF, Rodney King oder Osama Bin Ladens eingeschrieben hat, ist Teil des Diskurses über Video. Aktuell dominieren Debatten zur Überwachung, Digitalität und Videoformaten im Internet. In der historischen Dimension von Video als medialem Phänomen seit Ende des 19. Jahrhunderts zeigt sich nicht zuletzt eine enorme philosophisch-politische Heterogenität, die sich als widersprüchliches Spannungsverhältnis zwischen Hegemonie und Autonomie perspektivieren lässt. Ebenso kann Video aber auch in eine archäologische Reihung von Aufschreibungspraktiken und ihren Diskursen gesetzt werden, die das VHS-Band als Praxis zwischen Palimpsest und Intertext verortet.

Abb.2: Projektion ›Urlaubsvideo‹

Perspektive Videoästhetik

Die Frage nach der Videoästhetik eröffnet ein weiteres herausragendes Untersuchungsfeld von Video als medialem Phänomen, da sie nicht nur nach dem technischen Medium, sondern nach seiner konkreten soziokulturellen Ausformung fragt. In Abwandlung einer Bemerkung Arthur C. Dantos zur Kunst ließe sich sagen, dass die ästhetischen Eigenschaften des Videos eine Funktion seiner eigenen historischen Identität – und wir würden hinzufügen Konstruktion – sind (Danto 1993, 173). An dem Beispiel von Cukors Film DIE FRAUEN werden Kategorien einer apparativen Ästhetik evident: Fragen nach der Einstellung, der Kameraführung, dem Ausschnitt, dem Ton, der Projektion, dem Licht, der Farbe und nicht zuletzt nach dem ›künstlerischen Anspruch‹. Die Betonung des historischen

4 Vgl. Projekte wie *hybrid video tracks* (www.hybridvideotracks.org).

und konstruktiven Charakters einer Videoästhetik wird in Verzahnung mit den technischen Grundlagen der Produktion und Rezeption deutlich. In einer Szene aus DIE FRAUEN wird im häuslichen Kontext ein Urlaubsfilm projiziert (Abb.2) und durch die ästhetisch-technische Materialität des 16mm Films, insbesondere beim ratternden Laufgeräusch von Kamera und Projektor wird dieser Charakter evident. Gleichzeitig eröffnet sich durch die zwei Praxisfelder Profi- und Amateurbereich eine Ästhetik der Mimikry (in Sinne einer formalen Adaption) wie sie in einer anderen Szene des Films die Anweisungen der Tochter als Amateurkamerafrau an die Mutter als Schauspielerin thematisieren: Mutter: »Pass' auf! Wir kommen ja ganz schräg aufs Bild« Tochter: »Das mache ich mit Absicht. Das ist künstlerisch« (Abb.3).

Populärkulturelle Vorstellungen über Film- und Fernsehproduktion – wie sie hier wiederum in einem Film entwickelt werden – generieren somit eine eigene ästhetische Praxis des so genannten laienhaften Umgangs mit der Kamera. Der »Kinematograph des Amateurs« hat sich in Produktion und Rezeption gleichermaßen in vie-le Teilbereiche von Gesellschaft und Kultur ausdifferenziert und schlägt ästhetisch auf den Profibereich zurück, so ist das Professionelle und das Amateurhafte nur in der situativen Abgrenzung gegen die jeweils andere Form zu bestimmen: der »Kinematograph des Amateurs« in DIE FRAUEN verweist auf die Professionalität von Hollywood und umgekehrt.

Abb.3: »Das ist künstlerisch«

Ein weiteres wichtiges ästhetisches Element liegt in der Möglichkeit der Aufzeichnung, die im Feld kultureller Praxen der Zeitmanipulationen eingebettet ist, die in dem schon angesprochenen Urlaubsfilm im Film eine mehrwöchige Reise zu den Bermudas auf wenige Filmminuten verkürzt. Dient diese Verkürzung in der Komposition des Films als narratives Verfahren der Rückblende, so lassen sich mit Entwicklung der Videotechnik eine Reihe von weiteren Verfahren feststellen. Die Videoaufzeichnung ermöglicht ästhetisch-technische Operationen wie Zeitlupe, Zeitraffer, Zeitverrückung, Wiederholung, digitale Effekte u.ä. Dabei stellen sich aus medienwissenschaftlicher Sicht ganz bestimmte Fragen: Wie werden diese

Verfahren in dokumentarischen und fiktionalen Formen eingesetzt? Wie wird über verwackelte Handkamera, Einblendung des »REC«-Zeichens, grobkörnige Bildqualität usw. aktuell Videoästhetik in Computerspielen oder Film- und Fernsehproduktionen konstruiert? Welche Geschichten der Videoästhetik ergeben sich aus den unterschiedlichen Praxen der Aneignung? Und nicht zuletzt: wie verändert die Videoästhetik auch wissenschaftliche und insbesondere medienwissenschaftliche Theorien und Methoden und somit auch wissenschaftliche Texte? Den angerissenen Fragen widmet sich dieser Sammelband.

Rezeption

In der Frage nach den Beschreibungsformen, die das Video als mediales Phänomen differenzieren, ist sicherlich im Kontext der vorherigen Ausführungen die Frage nach der Rezeption bzw. Formen differenter rezeptiver Haltungen, Praktiken und Gebräuche relevant. Das Beispiel DIE FRAUEN kann einen ersten Anstoß geben, Privatheit als einen möglichen Modus einer rezeptiven Haltung zu benennen. Privatheit lässt sich dabei vielleicht zunächst ad hoc trennen in eine Privatheit der Rezeptionssituation selbst, also das Betrachten, Kommentieren und Reagieren auf das Gezeigte und – viel wichtiger – in einen Einschreibungsmodus in das Material selbst. Video scheint dazu angehalten, ein Speichermedium des Privaten, Intimen, Nicht-Öffentlichen, und ihn Steigerung: des Geheimen und/oder Antihegemonialen zu sein, wobei hier die Privatheit in einen Diskurs über das Authentische eingebettet ist (hier am Beispiel eines »Beweis«-Films für den Vater über die Reitkünste der Tochter; Abb.4). Dieser ›Abdruck des Realen‹ als eine Strategie des Authentischen scheint diesem medialen Phänomen Video beigegeben zu sein – auch als ein Ausdruck des Miterlebens, eines Dabei-Seins in der Rezeption (Mutter zur Tochter: »Streng Dich an! Es muss echt aus-

Abb.4

sehen«.)[5] Der Fang eines großen Fisches auf der Urlaubsinsel wird somit nicht nur als ein privater Moment rezipiert, bei der Melancholie eines stillen Moments am Strand nicht alleine die Erlebnisqualität verhandelt. Die Anwesenheit des privat gebrauchten Mediums verändert sowohl das Erleben, wie es auch das Erleben vor allem einer Rezeption zu verändern scheint. Dem gegenüber steht natürlich eine andere Zuschreibung des Mediums, die diametral andere Erlebensqualitäten des Privaten anhängen – nämlich der Diskurs des Mediums Video als Überwachungstechnologie, als hegemonialer und repressiver Blick.

Eine Frage nach dem Gebrauch des medialen Phänomens Video ist aber auch ganz rudimentär eine Frage nach den spezifischen funktionalen und apparativen Setzungen, die ein Aufschreibesystem mit sich führt. Die Praxis Video lässt sich umreißen mit vor allem der zeitversetzenden Funktion des Verbundes. Ob es nun die Neustrukturierung des *flow* im Fernsehen ist, die analytische Re-Lektüre dezidierter Medientexte, das Abspielen von Leihmedien oder eben das Wieder- und Miterleben von Ferien – die *time shift*-Funktion des Videos scheint auch einer seiner Gebrauchsfunktionen darzustellen (und ist als Phänomenfeld weiter gespannt als eine schlicht apparative *time axis manipulation*).

Wenn wir vom Gebrauch des medialen Systems an sich ausgehen, so fällt ebenso die Qualität des Speicherns ins Augenmerk, also einer Möglichkeit mit dem Phänomen Video Zugriff auf eine audiovisuelle Aufzeichnungsmöglichkeit zu haben, die zum Moment des Sammelns und Archivierens, des Zusammentragens und Katalogisierens führen kann. Das Anlegen einer eigenen Videothek steht dabei oftmals in dem schon von Benjamin thematisierten Zusammenhang der Dekontextualisierung: das Aufgenommene oder Erworbene erstarrt »in einem letzten Schauer des Erworbenwerdens« (1983, H1a) und verharrt als Objekt vornehmlich in Beziehung zu anderen Objekten der Sammlung.

Quer hierzu liegen wiederum Konzepte von medialen Identitäten und deren Gewinnung aus Video: Fragen nach gender-spezifischen Umgang mit Video, Fragen nach ethnischer, religiöser oder subkultureller Identitätsgewinnung über Video usw. Die Brücke, die das Video beispielsweise zwischen dem Heimatland und dem exiliert Lebenden schlägt, ist so verstanden auch eine theoretische Brücke

5 Im Spannungsverhältnis von Realitätsabdruck und Privatheit lässt sich auch der – für das Phänomen Video sicherlich evidente – Bereich des Pornografischen anführen.

hin zum Nexus des Lokalen und des Globalen. Vom Gebrauch des Videos zu reden ist also nicht zuletzt ein Reden über eine soziale Praxis, die sich weit über die Bedienung eines Gerätes und die Rezeption technischer Bilder hinaus bewegt. Im Sinne dieser Fragestellungen sowie die vorher entwickelten zur Geschichte und zur Ästhetik möchte dieser Sammelband einige Antworten vorschlagen und zur Suche nach weiteren Fragen und Antworten zum medialen Phänomen Video auffordern.

Die in diesem Sammelband vorliegenden Aufsätze wurden im Oktober 2001 auf einer Tagung mit dem Titel »Video als mediales Phänomen« am Institut für Film- und Fernsehwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum erprobt. Für die Hilfe bei der Organisation der Tagung und die inhaltlichen Anregungen möchten wir neben allen Kolleginnen und Kollegen insbesondere Tanja Horstmann herzlich danken. Ohne die finanzielle Unterstützung der Ruhr-Universität und des Instituts für Film- und Fernsehwissenschaft wäre die Tagung und somit auch dieser Sammelband nicht möglich gewesen. Ebenso gilt unser Dank für gute Zusammenarbeit den Organisatoren des Internationalen Bochumer Video-Festivals. Die langen und lebhaften Diskussionen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Tagung und die überaus anregende Atmosphäre haben uns den Schwung gegeben mit diesem Sammelband die gemeinsamen Interessen weiter zutragen.

Benjamin, Walter (1983) Aufzeichnungen und Materialien zum Passagenwerk. In: Ders.: *Das Passagenwerk*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt/M.

Danto, Arthur C. (1984) *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/M.

Reichart, Wilfried (1992) »Interview mit Jean-Luc Godard«. In: Zielinski, Siegfried (Hg.) *Video – Apparat/Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader*. Frankfurt/M. u.a., S. 197-209

Uricchio, William (1997) *Media, Simultaneity, Convergence: Culture and Technology in an Age of Intermediality*. Utrecht