

Ist das Bauhaus jemals modern gewesen?

JEAN-CLAUDE SOULAGES

(aus dem Französischen übersetzt von SARAH CZERNEY)

Jedes Zeitalter entwirft seine eigenen Konzepte des Menschen, die stets das Imaginäre von Vorstellungen und Wahrheiten verkörpern. Diese Figuren zeugen von Identitätskonstruktionen und von der Flüchtigkeit »narrativer Identitäten«,¹ die stets die Geschichte der Menschheit begleiten. Wir nennen diese Akteure *Avatare*, denn trotz ihres pragmatischen und symbolischen Nutzens stellen sie ganz wie ihre virtuellen Entsprechungen lediglich einen *Ersatz*² des historischen Individuums dar, der letztendlich nur in von der Menschheit stetig hervorgebrachten Diskursen und Darstellungen erkennbar ist.

1. Ein Passierschein für die Moderne

Am Beginn des letzten Jahrhunderts stellt das Bauhaus einen entscheidenden ästhetischen Bruch innerhalb der Architektur- und Gestaltungstradition dar. Die verschiedenen Positionen und Stellungnahmen, die die berühmte Schule begleiten, sind vom Eindringen einer technischen Denkweise in das Feld der künstlerischen Produktion markiert. Vor allem bestätigt das Bauhaus jedoch einen neuen Status des Künstlers und seiner Arbeit durch die explizite und reflexive Formalisierung des Schaffensprozesses. Auf philosophischer Ebene krönt dieses einzigartige Ereignis eine gewisse Auffassung der Moderne, die nach dem Gebiet des Wissens nun auch das der Kunst erobert. Aus den Leitgedanken, die die Geschichte der Bauhausproduktion begleiten, können wir drei charakteristische Züge hervorheben, die von diesem Bruch zeugen.

1. Paul Ricoeur, *Temps et récit* 3, S. 442.

2. Deutsch im Original (Anmerk. des Übersetzers).

»Wir wollen kein Kunstwerk mehr,
das eine Geschichte erzählt«

Dieser erste Leitgedanke bejaht explizit die Abkehr von einer ganzen Wohnraumtradition und deren Dekor, die von den Anhängern der Moderne mit der Formel »no past« gefordert wird. Nicht nur werden die Form und der Umfang der Werke bedeutender als ihre dekorierende Funktion, sondern es sind vor allem ihr Inhalt und ihre patrimoniale Tradition, die verwischen. Dieses Begraben der Ursprünge drückt den radikalen Wunsch nach einem zeitlichen Bruch mit dem Bestehenden aus, der sich dezidiert im kreativen Akt manifestiert.

»Eine Maschine zum Bewohnen«

Dieser zweite sehr charakteristische Leitspruch betont, dass die Entwürfe des Bauhauses, die bemüht sind, den Menschen nicht nur aus seiner zeitlichen und historischen, sondern auch aus seiner lokalen Verankerung zu lösen, die vollkommene Unterwerfung der Umgebung des Menschen unter die Hegemonie der instrumentellen Vernunft veranschaulichen. Die Konzentration auf Form und Funktionen, die nunmehr den Wohnraum bestimmen, verwandelt folglich die erlebte Welt in einen Auswuchs und eine Verlängerung der industriellen Welt. Diese Machtübernahme der technischen Rationalität bringt ein neues, eigenes Gebiet hervor, innerhalb dessen Volumen und Räume nunmehr den taylorisierten Funktionen und Praktiken [des fonctions et pratiques taylorisées]³ des technologischen Universums unterworfen sind. Gleichob sich die erlebte Welt, um die es hier geht, nicht auf Produktionsbeziehungen reduzieren lässt – die Werkzeuge und Maschinen, die die Objekte der erlebten Welt hervorbringen, sind ihr vorgelagert. Deshalb bestimmt dennoch die Unterwerfung unter dieses Produktionssystem künftig die Gestaltung des alltäglich Erlebten, da es jedem Individuum eine Reihe von individualisierten Massenprodukten anbietet. Hinter den Kulissen dieses neuen Bühnenbildes bereitet sich der moderne Bürger, dieser *Avatar* der bürokratischen Moderne, im Sinne Max Webers auf seinen Auftritt vor. Diese Art des Produktionuniversalismus [universalisme de production] infiziert nach und nach die urbane Landschaft der ganzen Welt, um sie unbemerkt in eine Welt des modernen Lohnarbeiters und Konsumenten zu verwandeln. Die anonyme und massenhafte Produktion von Wohnräumen und ihren Objekten ermöglicht seitdem deren Deterritorialisierung und Emigration. In Weimar und Dessau, später in Paris und New York folgt nun eine unaufhaltsame Migration moderner Lebensräume.

Wie Anthony Giddens betont, liegt eine der Haupteklärungen des Dynamismus der Moderne in dieser Trennung selbst, in der Trennung der erlebten Welt der Individuen von Zeit und Raum, und in »deren Neuverbindung in Formen, die die Einteilung des sozialen Lebens in präzise Raum-Zeit-Zonen

3. »taylorisé« bezieht sich auf den Entwurf einer wissenschaftlichen Unternehmensführung (scientific management) von Frederick Winslow Taylor, dem strikte Rationalisierungsprozesse der einzelnen Produktionsschritte zugrunde liegen. (Anmerk. des Übersetzers).

gestatten«, was »den Ausschluss [disembedding] der sozialen Systeme« mit sich bringt.⁴

»Versöhnung von Kunst und Maschine«

Dieser letzte Leitsatz bringt sicherlich am besten das unvergängliche Kennzeichen der Moderne zum Ausdruck: das Primat technischer Rationalität, das sämtliche modernen Objekte durchdringt. Das empirische Ding wird so zum Produkt der Kontrolle der Wissenschaft. [L'objet empirique y est devenu le produit du contrôle de l'objet concret par l'objet scientifique]. Die Objekte verkörpern nun nicht mehr nicht-formelles Wissen aus Glauben und Traditionen, sondern Wissen, das auf Erkenntnis und auf instrumenteller Vernunft basiert. Der Wohnraum und seine Umgebung werden fortan von rationaler Intelligenz durchdrungen; Gegenstände werden zu intelligenten Dingen und veranschaulichen somit eine der stärksten Neigungen der Moderne, das Eindringen wissenschaftlichen und technischen Wissens in sämtliche Objekte⁵ und soziale Praktiken.

Diese drei Markenzeichen, die Entkopplung von Raum und Zeit, der Bruch mit Vergangenheit und Traditionen und das Eindringen technischer Rationalität in die erlebte Welt, stellen eine Art *Passierschein für die Moderne* dar. Nun kann dieser Prozess aber auch als Vorzeichen auf eine Entwicklung gesehen werden, von der das Bauhaus lediglich eine der Stationen darstellt. Neue Erschütterungen der Episteme und Identitäten tauchen auf, die die Autonomie und Unabhängigkeit ins Wanken bringen, die über mehrere Jahrhunderte hinweg für die Identität des modernen Menschen konstitutiv gewesen sind.

2. Aufteilung in zwei große Systeme

Es bietet sich an dieser Stelle an, daran zu erinnern, dass sich die Moderne im Abendland ausgehend von zwei großen zeitgenössischen Systemen herausgebildet hat: dem der Macht und der Politik, und dem des Wissens und der Wissenschaft.

Das erste große System ist das der Geburt des modernen Bürgers, den die Staatsnationen hervorgebracht haben. Dieser politische *Avatar* entspricht dem fälschlicherweise als allgemein bezeichneten Geschöpf, das im 19. Jahrhundert aus der Vermählung von Staat und Nation hervorgegangen ist. Diese ursprüngliche Verbindung hat den formalen Rahmen für die Neugestaltung der sozialen Verwaltung [gestion sociale]⁶ der Individuen geschaffen, der seit fast zwei Jahrhunderten unsere Gesellschaften bestimmt.

4. Anthony Giddens, *Konsequenzen der Moderne*, S. 28. Später erklärt Giddens, was er unter »Entbettung« versteht: »Unter Entbettung verstehe ich das »Herausheben« sozialer Beziehungen aus ortsgebundenen Interaktionszusammenhängen und ihre unbegrenzte Raum-Zeit-Spannen übergreifende Umstrukturierung.« Ebd., S. 33 (Anmerk. des Übersetzers).

5. Vgl. Gilbert Simondon, *Du monde d'existence des objets techniques*.

6. Der Begriff »la gestion« bezeichnet im Französischen die Verwaltung, Füh-

Das zweite große System ist das des Wissens, oder um es analytischer auszudrücken, das des Blickes. Das individuelle, selbstbestimmte Bewusstsein, das den modernen Menschen charakterisiert, ist das Ergebnis eines langsamen Prozesses, der ab dem 16. Jahrhundert nach und nach in die europäische philosophische Tradition eingeht. Dieses neue Selbstbewusstsein des menschlichen Seins verortet die Wahrheit nicht in der Vergangenheit, in sozialen Beziehungen oder in der Natur, sondern in einer Geste der *tabula rasa*, die das Primat der dauerhaft im einzelnen Menschen situierten individuellen Vernunft als Fundament der Wahrheit errichtet. Diese Geste wird greifbar in der Aufklärung und in der gedanklichen Klarheit des »Ich denke, also bin ich«, das zur Losung der kartesischen Freiheit der Vernunft geworden war. Diese Losung behauptet zwar deren Freiheit, gründet sich jedoch auf einem subjektiven, durch die göttliche Ordnung gesicherten Grundsatz. Paradoxerweise stellt sich letztendlich dieser moderne *Avatar* des Menschen lediglich als das Adoptivkind eines Gottes heraus, der es nach seinem Bild geschaffen hat. Die *Raison*⁷ verkörpert die Vollendung dieser Heiligsprechung des menschlichen Bewusstseins, die vor allem in der Behauptung der Präexistenz eines Wesens vor dem Dasein⁸ und in der entschiedenen Trennung von Geist und Materie resultiert. Das individuelle Denken wird fortan abseits von Intersubjektivität und dem Sozialen gedacht, wenn nicht sogar im Gegensatz zu ihnen. Die Natur wiederum wird in ein Außen verdrängt, von dem sich die Geschöpfe wissentlich abgegrenzt haben, als sie das ursprüngliche *Eden* verließen. Die gesamte Biosphäre stellt sich von nun an als gewaltige Werkstatt, als träge Materie dar, die von dem Diktat der instrumentellen Vernunft regiert wird. Sie präsentiert sich dem modernen Menschen als weiträumiges Gebiet, als Schlachtfeld, das es zu erobern gilt. Ab diesem Augenblick erscheinen menschliche Wissenschaft und Technik als Maß aller Dinge. Die »Verfassung der Moderne«⁹ hat sich gegen die Natur und für das *cogito* entschieden, das die Vorherrschaft des auf Erkenntnis basierenden Wissens einleitet. Die Grenze ist gänzlich vorgezeichnet: auf einer Seite das von der Wissenschaft der Technik [la technoscience] verwaltete Bündnis aus Gesellschaft, Menschen und Objekten, auf der anderen die »nicht kontrollierbare« und dezidiert als fremd angesehene Natur.

Es soll nun darum gehen, zu beobachten, wie sich diese bedeutende Teilung schrittweise auflöst, und welche Gestalt der *Avatar*, den das Individuum der Moderne darstellt, durch den Kontakt mit neuen Platzverteilungen und

rung oder Lenkung. »Soziale Verwaltung« meint in diesem Kontext also die Art, wie Menschen in einer Gesellschaft durch die Verbindung von Staat und Nation sozialisiert und sozial gelenkt werden. (Anmerk. des Übersetzers).

7. Die deutsche Übersetzung »Vernunft« wäre an dieser Stelle ungenau, denn der feststehende Ausdruck »la Raison« bezieht sich auf die philosophische Tradition der Aufklärung, aus der »la Raison« als Symbol der Freiheit der Vernunft hervorgegangen ist. (Anmerk. des Übersetzers).

8. Vgl. François Flahault, »Be yourself«. *Au-delà de la conception occidentale de l'individu*.

9. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen*, S. 22ff. und S. 43ff.

-zuweisungen annimmt, die durch das Aufkommen neuer sozialer und medialer Netzwerke und symbolischer Schnittstellen ausgelöst werden. Schließlich implodiert dieser *Avatar* des modernen Menschen seinerseits, um neue Anordnungen und folglich neue *Avatare* hervorzubringen.

3. Das politische System

Die Entstehung des modernen Bürgers vollzog sich mühsam während ungefähr zwei Jahrhunderten unter dem Druck der Staatsnation in Gestalt von Gesetzen, Verwaltungen und Grenzen, aber auch getragen von einer Reihe medialer und kultureller Artefakte, die den diskursiven und symbolischen Austausch zwischen dem politisch-sozialen System und der erlebten Welt der Staatsbürger ermöglichten (z.B. Zeitungen, Romane, Gemälde etc.).¹⁰ Dieser Prozess kristallisierte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts in Europa heraus.

Frankreich gilt als idealtypisches Beispiel der Herausbildung einer Staatsnation. Die Verfassung der französischen Republik von 1793 umreißt diesen Vorgang auf exemplarische Weise in ihrem ersten Artikel: »Die Französische Republik ist einheitlich und unteilbar.«¹¹ Die Verfassung von 1958 fügt ergänzend hinzu: »Frankreich ist eine unteilbare, laizistische, demokratische und soziale Republik. Sie gewährleistet die Gleichheit aller Bürger vor dem Gesetz ohne Unterschied der Herkunft, Rasse oder Religion.«¹² Die Zugehörigkeit zur Republik setzt als Spieleinsatz die radikale Aufgabe all dessen durch, was die lokale, regionale und ethnische Identität ausmacht: individuelle Geschichte, regionale Zugehörigkeiten, Provinzen und Folklore; es handelt sich hier also auch um eine unumkehrbare Entkopplung von Zeit und Raum. Dies alles hat die Stärkung der Nation (im Sinne von *Heimat*¹³) zur wichtigsten Folge, ein Zusammenschmelzen aller französischen Staatsbürger im *Eidos* der Republik. Eben die Remanenz und die Wiederholung dieses imaginären Gerüsts der Staatsnation tragen zur Verinnerlichung der modernen Gesellschaftswerte bei und taufen den *Avatar* des politischen (französischen) Staatsbürgers im Taufbecken der Staatsnation. Diese vollkommene Gleichsetzung von Mensch und Staatsbürger führte dazu, dass ein transzendentes, politisches Subjekt an die Stelle des empirischen Subjekts trat, wobei von da an jegliche individuellen Unterschiede ausradiert wurden. Gleichzeitig überließ die Kopplung von Gütern an ihre gesellschaftliche Nützlichkeit der Staatsräson freie Hand und jegliche Macht. Im Guten wie im Schlechten erlebte diese politische Matrizierung sämtliche ihrer Auswirkungen im Lauf der letzten zwei Jahrhunderte.

Gegenwärtig befindet sich der moderne Staatsbürger in einer Krise. All-

10. Diesen Standpunkt vertritt Benedict Anderson, indem er argumentiert, der durch den Buchdruck hervorgebrachte Kapitalismus sei eine der ersten Antriebskräfte zur Bildung der Staatsnation gewesen. Vgl. Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation*, S. 44-54.

11. www.verfassungen.de/f/fverf93.htm (15.09.2008).

12. www.assemblee-nationale.fr/deutsch/8cb.asp (15.09.2008).

13. Deutsch im Original (Anmerk. des Übersetzers).

gemeine Umfragen zu einer neuen national-europäischen Identität gelten hierfür als deutliches Zeichen.¹⁴ Die Widersprüche, die in diesem Stabilisierungsprozess neuauftretender Identitäten am Werke sind, werden in den Wandlungen der kulturellen und medialen Dispositive sichtbar, die bisher dazu dienten, die Verinnerlichung und Stabilität der Identitäten sicherzustellen. Auf der Ebene der Produktion von kognitiven und symbolischen Ressourcen waren postindustrielle Gesellschaften gekennzeichnet durch eine voranschreitende Hegemonie der Massenmedien und der Kulturindustrie, die dabei zu tragenden Akteuren wurden. Diese Träger des Imaginären vollendeten die Rationalisierungs- und Taylorisierungsbewegung der Sozial- und Wohnerrfahrung, die das Bauhaus initiiert hatte, indem sie diesmal nicht die Wohnräume, sondern die kognitiven und sozialen Horizonte des Publikums besetzten. Ihre Überwachung des nationalen Territoriums mithilfe zentralisierender Diffusionsdispositive ermöglichte es ihnen, beinahe schmerzlos sämtliche peripheren Räume zu erobern. Diese »Funktion eines Interface« [*»rôle d'interface«*]¹⁵, die jene medialen Instanzen innehaben, brachte eine soziale Reflexivität hervor, deren Komplexität sehr weit von der dialogischen und argumentativen Rationalität entfernt ist, die die Habermas'sche Öffentlichkeit postuliert. Die voranschreitende Mediatisierung der Gesellschaften führte dazu, das Zeitalter der Massen zu verlassen, um in das individualisierter Gemeinschaften einzutreten, in dem das Publikum nunmehr wie eine heterogene und reflexive Gemeinschaft aus einzelnen Bürgern strukturiert ist. Die elektronischen Medien, das Radio und vor allem das Fernsehen, haben dazu beigetragen, diese Bewegung der Deterritorialisierung zu beschleunigen, indem sie schwer zu überbrückende Entfernungen abschafften und den lokalen sozialen Raum auflösten. Das allgemeine Wahlrecht hatte den politischen Staatsbürger hervorgebracht, einen juristischen und nationalen *Avatar*, Lebensraum und Industrie des Konsumenten; die Massenmedien brachten einen vernetzten *televisuellen Bürger* [*citoyen cathodique*]¹⁶ hervor, mit einem standardisierten Bewusstsein, durchdrungen von den Berichten einer glei-

14. Diese Konstruktion eines neuen politischen Bürgers ist umso komplexer, als sie mit kognitiven und sozialen Neuverteilungen unter dem Druck eines neuen Globalisierungszyklus in Zusammenhang steht.

15. Eliséo Véron, »Interfaces. Sur la démocratie audiovisuelle avancée«, S. 114. Der Begriff des Interface ist hier im Sinne einer Schnittstelle zwischen dem politischen System der Staatsnation und der alltäglichen Welt der Menschen zu sehen. Massenmedien besetzten nach Ansicht des Autors genau diese Schnittstelle. (Anmerk. des Übersetzers).

16. »cathodique« bezeichnet im Französischen einen Zusammenhang mit dem Fernsehen, da die Leuchtröhre des Fernsehers als »cathode« bezeichnet wird. »Le citoyen cathodique« wäre demnach ein Bürger, der durch das Fernsehen geprägt oder erst hervorgebracht wird. Im Folgenden verwenden wir in der Übersetzung den Begriff »televisueller Bürger«, um den Zusammenhang mit dem Medium des Fernsehens zu kennzeichnen. (Anmerk. des Übersetzers).

chen Aktualität, *Avatar* des Auflösungsprozesses des Volkes zugunsten eines Publikums aus atomisierten Bürger-Individuen.¹⁷

Das Fernsehen als wichtigster Akteur in diesem Prozess ist somit heutzutage ironischerweise seiner eigenen Kreatur zum Opfer gefallen, denn dieses von ihm mühsam geformte Geschöpf kann von nun an frei wählen und allein voranschreiten. Der *televisuelle Bürger* verlässt den zentralisierenden, ursprünglichen Kanal, der ihn hervorgebracht hat, und übt seine Wahlmöglichkeiten nun auf anderen Bildschirmen aus. Zahlreiche Bewohner der Peripherie haben sich unbemerkt vom Zentrum gelöst, um dort ihre Eigenständigkeit zu erlangen.¹⁸ An diesem Punkt kann man erkennen, was mit diesem langsamen Prozess der Herausbildung und Individualisierung des Fernsehbürgers [télé-citoyen] und der Funktionsweise neuer Medien im Zusammenhang steht, die es sich nicht nur zum Ziel machen, Massen zu verbinden oder zu versammeln, sondern auch, die einzelnen Einheiten durch die Vervielfachung sozialer Bindungen zu vernetzen. Der *televisuelle Bürger* kann sich also nun von seinem *Mentor* freimachen und zur Tat schreiten, um zum Mörder des Fernsehens zu werden [en devenant télé-cide].¹⁹

4. Der vorprogrammierte Tod des televisuellen Bürgers

Die Spur dieser voranschreitenden Trennung des televisuellen Bürgers von den Massenmedien lässt sich in der Entwicklung der Fernsehprogramme, ihrer Themen, aber auch ihrer Nutzung nachzeichnen, angefangen beim wichtigsten unter ihnen, dem nationalen Nachrichtenjournal im Fernsehen [le journal télévisé national]. Dieses verdankt ihre Entstehung einem »transgenre«, ²⁰ das typisch für die Moderne ist, dem nationalen Informationsjournal [journal national d'information].²¹ Dieses wurde zuerst gedruckt, dann über das Radio

17. Vgl. Jean-Claude Soulages, *Les rhétoriques télévisuelles ou le formatage du regard*.

18. Es handelt sich hier um den Übergang von einem Kommunikationsmodell, das ein aktives Zentrum (Sender) der passiven Peripherie (Empfänger) gegenüberstellt, zu einem eher netzartigen Modell, in dem es kein Zentrum mehr gibt und die Teilnehmer gleichberechtigt über vielfache Kommunikationskanäle miteinander verbunden sind. (Anmerk. des Übersetzers).

19. »télé-cide« spielt auf den Begriff »régicide« an, der einen Königsmörder bezeichnet. »télé-cide« wäre demnach der Mörder des Fernsehens. (Anmerk. des Übersetzers).

20. Oscar Steimberg, »Des genres populaires à la télévision: étude d'une transposition«, S. 49.

21. In Frankreich gibt es im Abendprogramm des Fernsehens nur eine Nachrichtensendung. Den Begriff »journal télévisé national« mit »Tagesschau« zu übersetzen, wäre deshalb ungenau, da es in Deutschland neben der Tagesschau mehrere Nachrichtenmagazine gibt. Wir verwenden darum im Folgenden den etwas sperrigen Begriff »nationales Nachrichtenjournal« oder »die 20-Uhr-Nachrichten«, wobei die

gesendet, gefilmt und im Fernsehen gezeigt, und war historisch gesehen an die Verfassung angelehnt und nach ihr strukturiert; ein typisches Beispiel für das ideologische Gerüst der Staatsnationen, einer gleichen »vorgestellten Gemeinschaft«,²² um den Begriff Benedict Andersons aufzugreifen. Es handelt sich hier um ein vererbtes Format, in dem der Zuschauer des nationalen Nachrichtenjournals seit dessen Anfängen und noch immer gefangen ist.²³ Doch da dieses für das Medium des Fernsehens charakteristische Schema auf dem Modell der Staatsnation gründet – ein mächtiger Sender und schwacher Empfänger –, ist es heutzutage überholt.

Gewiss, zahlreich waren diejenigen, die die möglichen Neuarrangements der Informationslandschaft vorausgesehen hatten und auf die Schwächen der 20-Uhr-Nachrichten aufmerksam machten. Innerhalb des Fernsehprogramms lässt der zentrale Platz der *prime-time* nicht nur wenig Zeit für ein analytisches, sorgfältiges und detailliertes Entwickeln der Nachrichten, sondern er reduziert auch die Berichterstattung über die Bandbreite der Ereignisse auf eine Handvoll Themen, die im Einvernehmen mit der Nation erwartet werden.

Die zweite Schwäche des nationalen Nachrichtenjournals ergibt sich aus seiner strukturellen Funktionsweise. Im Wesentlichen stellt es eine Plattform zur Umverteilung des Informationsflusses oder ein einfaches Vernetzungsdispositiv [un simple dispositif de relais] dar. Durch ihre Trägheit und vor allem durch ihre sperrige Sichtbarkeit kann eine Redaktion der 20-Uhr-Nachrichten nur selten eine Exklusivmeldung oder eine tiefergehende Untersuchung leisten. Sie tut sich dagegen darin hervor, was man als vorprogrammierte Ereignisse [événements programmés] bezeichnen könnte: Pressekonferenzen, Einweihungen, Unterhaltung, öffentliche Ereignisse etc. Dieser mediologische Weg stellt sich als vollkommen kontraproduktiv heraus, da er sofort mit der Agenda der sozialen Akteure und *de facto* oft mit der der politischen Akteure der Staatsnation [l'agenda des acteurs sociaux et souvent *de facto* avec celui des acteurs politiques de l'État-nation]²⁴ übereinstimmt. Bei

quasi monopolartige Stellung dieser Sendung im französischen Fernsehen mitzubedenken ist. (Anmerk. des Übersetzers).

22. Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation*, v.a. S. 44-54.

23. Zahlreiche französische Fernsehzuschauer erinnern sich an den berühmten Ausspruch des Präsidenten der Französischen Republik Georges Pompidou, der die nationale Tagesschau in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts als »Stimme Frankreichs« [»voix de la France«] definierte.

24. Der Begriff »agenda« spielt auf das englische »agenda-setting« an, was die Programmgestaltung bzw. die Festlegung der Themenschwerpunkte im Fernsehen bezeichnet. Da das Nachrichtenjournal im Fernsehen bezüglich seiner Berichterstattung von politischen Interessen der Staatsnation gelenkt wird, beeinflusst seine Programmgestaltung zunehmend auch die »Agenda« sozialer Akteure. Ereignisse, so der Autor, werden im Nachrichtenjournal folglich in Übereinstimmung mit nationalen Interessen konstruiert und beeinflussen dadurch die gesellschaftliche Aktualität. »Agenda« meint also Dinge, Themen, die wichtig erscheinen, die Beachtung erfahren, diskutiert und getan werden. Eventuell trifft dies im Deutschen

genauer Beobachtung stellt sich die Fernsehaktualität so meist als eine systematisch vorprogrammierte, quasi vorhersagbare nationale Aktualität dar.

Jedoch sind mittlerweile andere Praktiken aufgekommen, die diesem System Konkurrenz machen. Bereits Nachrichtensender wie CNN, Euronews und auch Arte trugen dazu bei, das Modell des unveränderlichen nationalen Rendezvous um 20 Uhr aufzubrechen. Indem diese Sender dem nationalen Nachrichtenjournal beständig die Hoheit über das Ereignis und oft auch über seinen Kommentar entwendeten [en opérant un *hold-up* permanent sur l'événement et souvent sur son commentaire],²⁵ störten sie die heilige Messe der 20-Uhr-Nachrichten [la grande messe du 20 heures]²⁶ und brachten zunehmend nomadenhafte Praktiken und Öffentlichkeiten hervor. Einige unter ihnen haben überdies dazu beigetragen, das nationale Nachrichtenjournal stark zu provinzialisieren [provincialiser].²⁷

Des Weiteren arbeitet auf mittlere Sicht auch die Konkurrenz des Internets daran, dieses Modell dauerhaft zu erschüttern. Zunächst tut sie dies durch den Trumpf ihrer Vielfalt, denn im Netz können jegliche Formate, Themen und Quellen miteinander verbunden werden. Die Zusammenstellung der Informationen kennt hier keine »apriorischen Bedingungen« [»conditions à priori«], die von der Logik und der nationalen Agenda des Fernsehens aufgestellt werden. Darüber hinaus kann das Internet auf der Ebene der Formate Informationen in Rohform, Reportagen, Analysen, selbst Enzyklopädien verbreiten. Dieser quer durch alle Formate verlaufende, manchmal direkte und quasi synoptische Standpunkt, den die Navigation im Internet bietet, steht voll und ganz im Gegensatz zum institutionellen, stets pyramidenförmigen Modell, das das nationale Nachrichtenjournal im Fernsehen bedient. An Stelle der verpflichtenden Agenda der Staatsnation setzt das Internet vom Zufall gesteuerte und pluriphone Agenden der Bürger.

All diese Elemente haben schließlich dazu beigetragen, das Nachrichtenjournal im Fernsehen – als Muster der Moderne und Schaufenster der hochentwickelten Gesellschaften seit den 60er Jahren – in beachtlicher Weise zu schwächen. Doch was im Zusammenhang mit dieser Entwicklung zweifels-

am besten die Übersetzung des lateinischen *agenda*: was zu tun ist. (Anmerk. des Übersetzers).

25. Wie bei einem *hold-up*, einem bewaffneten Banküberfall, rauben die Nachrichtensender den 20-Uhr-Nachrichten die Exklusivmeldungen und deren Analyse, indem sie über Stunden in Endlosschleifen von den Ereignissen berichten können. (Anmerk. des Übersetzers).

26. Der Begriff »la grande messe du 20 heures« ist in Frankreich ein feststehender Begriff und wurde lange Zeit benutzt, um den zeremoniellen und fast religiösen Charakter des täglichen Nachrichtenjournals zu unterstreichen. (Anmerk. des Übersetzers).

27. Der Ausdruck »provincialiser« spielt auf die Trennung von Zentrum (Paris) und Provinz in Frankreich an und meint folglich, dass das Aufkommen reiner Nachrichtensender dazu beigetragen hat, die 20-Uhr-Nachrichten in ihrer monopolartigen, zentralen Stellung zu schwächen und sozusagen aus dem Zentrum in die Provinz zu verdrängen. (Anmerk. des Übersetzers).

ohne entscheidend war, ist, was sich für die Öffentlichkeit sowohl auf der Ebene neuer angebotener Interaktionsmöglichkeiten als auch auf der Ebene aufkommender Identitäten abgespielt hat, die sich vor aller Augen offenbart haben. Die positivistische und monolithische Konzeption einer vorgestellten Gemeinschaft der nationalen Moderne, die die 60er Jahre hervorgebracht hatten, hat den Erschütterungen gegen Ende des Jahrhunderts nicht standgehalten; die gesamte Medien- und Kulturlandschaft wurde von der Globalisierung und der Vervielfachung nomadischer Technologien erfasst und verändert, was mit dem Aufsprengen sozialer, sexueller und kultureller Identitäten einhergeht. Das Individuum wird nicht mehr länger als abstraktes, politisches Subjekt gedacht, sondern es tritt heutzutage vor allem als Privatperson aus Fleisch und Blut auf, die nicht mehr einer allgemeinen, allumfassenden Agenda, sondern der eines individuellen Repertoires von empirisch erfahrbaren Wünschen und Bedürfnissen unterworfen ist. Offensichtlich widersprechen all diese Elemente dem Mechanismus des nationalen Nachrichtenjournal, der seit seinen Anfängen dazu diente, einen eindeutigen, nationalen Konsens herzustellen. Angesichts einer netzartigen, medialen Demokratie und der vielseitigen Neuordnung individueller Identitäten erweist sich seine zentralisierende und monolokutionäre Agenda [agenda monolocutif] als unfähig, derlei Umwandlungen zu integrieren, da diese vor allem lokal, heterogen, minoritär und oft divergent sind.

Vom marktwirtschaftlichen Standpunkt her betrachtet, scheint das Internet die effektive Nachfrage der Nutzer für sich zu beanspruchen, indem es auf Interaktivität und Gemeinschaft setzt, während das Fernsehen auf einer einseitigen Logik des Angebots entstanden war. Dem Modell des »umgekehrten Panoptikums« [»panoptique inverse«],²⁸ welches das Medium des Fernsehens charakterisiert, scheint das des Netzes überlegen zu sein und die peripheren Räume haben gegenwärtig wohl endgültig das Zentrum übertroffen.²⁹ Die Errichtung eines Netzes von globalen Medien trägt tagtäglich mehr dazu bei, die individuellen Wege des Publikums von ihrem lokalen Gebiet zu lösen und den televisuell-nationalen Staatsbürger dauerhaft zu povizialisieren. Während die Politik (noch) im Rahmen der Staatsnationen agiert, sind die Alltagswelt und die Umgebung der Individuen bereits offen für eine globale Gesellschaft und für die Errichtung einer planetarischen und kosmopolitischen Gemeinschaft. Diese Deterritorialisierung der kognitiven Umgebung des Individuums impliziert, dass das imaginäre Gebiet, das die Staatsnationen mühsam aufgebaut haben, gegenwärtig zunehmend durchlässig wird. Die Maschen des Netzes, mit dem die einzelnen Individuen verbunden sind, sind ebenso wie die Grenzen der neuen Territorien und Identitäten zunehmend disparat.

28. Étienne Allemand, *Pouvoir et télévision, Les machines d'organisation*, S. 47.

29. Vgl. hierzu Fußnote 18.

5. Ein neues System des Wissens

Diese transzendente Silhouette des modernen Individuums, das die von den Planern des Bauhauses vorbereiteten Wohnräume durchquert, wird sich schrittweise auflösen und Mensch werden. Auf der Ebene des politischen und auf der des kognitiven Subjekts hat sich jeder dieser *Avatare* nach einer Phase der Abstraktion und der ideellen Planung, die ihre jeweilige Hervorbringung begleitete, neu ausgerichtet und dabei zugleich das patrimoniale Wissen, das durch die Staatsnation vererbt wird, und die positivistischen Sicherheiten der Wissenschaft der Technik [technoscience] verworfen. Was sich nunmehr durchsetzt, ist das Primat der individuellen Erfahrung und des gesellschaftlichen Ausdrucks. Diese füllen den von der Moderne hervorgebrachten und nun vom reinen Bewusstsein entleerten *Avatar* mit ihren Inhalten. Die private Sphäre der individuellen Wünsche und Bedürfnisse ist lautstark in die Öffentlichkeit eingedrungen, denn der Mensch wie die Gesellschaft lassen sich nicht auf leere Wesen oder Formen reduzieren, sondern sie sind das Produkt von komplexen und nicht sichtbaren Prozessen; sie resultieren aus einem feinen Netz sozialer, kultureller und kognitiver Voraussetzungen. Die Öffentlichkeit ist nicht mehr länger eine körperlose Sphäre, die von abstrakten Identitäten beherrscht wird, sondern eine lebendige Landschaft, die von wirklichen Personen bewohnt wird: Privatmenschen, Frauen, Ureinwohnern, Devianzen etc. An Stelle des rationalen Mechanismus des abstrakten Subjekts der Staatsnation, das die Moderne hervorgebracht hatte, tritt allmählich die Dynamik der »Subjektivierung der Individuen« [»subjectivisation des individus«], wie sie Alain Touraine in Betracht gezogen hat.³⁰ Der *Avatar* des Menschen, der vom modernen Zeitalter in Form eines eigenbestimmten und allwissenden, aber entleerten Selbstbewusstseins hervorgebracht wurde, ist heutzutage in seinem Wesen und besonders in den Bestandteilen seiner Identität und seinen imaginären Territorien selbst bedroht.

Dieser unvermeidbare Prozess lebte von der Reflexivität der modernen Gesellschaften, die kontinuierlich von der Integration neuer Arten des Zusammenlebens gespeist wurde, und gleichzeitig vom Opportunismus der massenmedialen Produktionen, die ihre eigene Version des Realen konstruierten und ausgedehnte Räume für individuelle und soziale Ausdrucksmöglichkeiten schufen: eine unregelmäßige Masse aus Gegenargumentationen, alternativen Vorschlägen und minoritären Meinungen.

Der *Avatar* des modernen Menschen sieht sich somit der unerwarteten Rückkehr des subjektiv Erlebten, der Tradition und der Natur gegenüber. Jeden Tag erfährt er auf seine Kosten, dass das Erkenntniswissen, dass er als gegeben betrachtet hat, keine ewigen Wahrheiten vermittelt, sondern sich oftmals als überholte Dogmen herausstellt, die von der Staatsnation oder von Unterprodukten der Wissenschaft der Technik herausgebildet wurden und die fest an technische und industrielle Netzwerke gekoppelt sind. Heutzutage ringen die Instanzen der Wissenschaft der Technik mit dem Sozialen und der Natur und stoßen nicht mehr auf die angenehme Einmütigkeit und Legitimi-

30. Alain Touraine, *Critique de la modernité*, S. 264.

tät, die ihnen einst gewiss war. Die Wege des Erkenntniswissens folgen nicht mehr einer geraden Linie, sondern gewundenen Pfaden, die durch die Interaktion und Reflexivität der sozialen Akteure hindurchführen. Diese werden durch ein beständiges *feed-back* begleitet, das durch Risikoantizipation und die umfassende Präsenz der Umwelt entsteht.³¹ Der *homo faber* hat endgültig seinen Status des »Herren und Besitzers der Natur« verlassen und indem er *Tabula rasa* macht, entdeckt er sich selbst neu als Geschöpf der natürlichen Ordnung. An Stelle des kartesischen Ich tritt ein kosmisches Ich, ein holistisches Ich, ein natürliches Wir. Die kanonische Sichtweise einer Rationalisierung der Welt wird nunmehr zu Gunsten einer Art Verbindung und Osmose abgelehnt und zurückgedrängt, die vor unseren Augen zwischen der menschlichen *Praxis*, dem durch Erfahrung Erlebten und der Natur entsteht.

Diese Wandlungen verschmelzen größtenteils mit einer Figur der Wiedergutmachung [*figure de réparation*],³² die auf einige Aussagen Bruno Latours anspielt, wenn er behauptet, dass der moderne Geist, der lange Zeit von der Ideologie des Szientismus gestärkt wurde, stets bemüht war, den Menschen und das Soziale von der Natur zu trennen.³³ Dieser Umbruch bestätigt folglich, was Latour als Überlagerung dieser beiden Bereiche definiert, die die uns nunmehr umgebende »Sozial-Natur« [*socio-nature*] hervorbringt. Diese Verschiebung offenbart gleichzeitig eine Haltung des Widerspruchs, wenn nicht gar der Ablehnung gegenüber einer Wissensform, die lange Zeit mit unserer Welt in Zusammenhang gesehen wurde. Dabei ist es unvermeidbar, dass diese Annäherung an die Natur mit der Herabsetzung des objektivierenden und entäußerlichen Blickes der instrumentellen Vernunft einhergeht, der durch eine neue emphatische und zusammenführende Art des Sehens überholt und ersetzt wird. Innerhalb der Aufteilung des Wissens hat sich die Grenze verschoben, das Erkenntniswissen muss sich von nun ab dem Bündnis aus Gesellschaften, Menschen und der Natur stellen.

Die Moderne hat der Fähigkeit sogenannter »Medienkulturen« zur Kombination und Durchmischung, ihrer Neigung zur Durchlässigkeit sowie der Globalisierung nicht widerstanden. Was die Grundlagen Letzterer untergraben hat, ist größtenteils die Vermehrung sämtlicher unterschiedlicher Phänomene der Abweichung und der Hybridität durch die Möglichkeit ihrer freien Zirkulation. Das Bauhaus hatte diese Bewegung der Deterritorialisierung initiiert, blieb aber eingeschlossen innerhalb der engen Mauern der modernistischen Ideologie. Wenn es ihm gelang, diese neuartige Kulisse aufzubauen, so sind es heutzutage die Bewohner der vom Bauhaus entworfenen Wohnräume, die sie mit globalisierten Materialien der weltumfassenden menschlichen Erfahrung füllen. Und einmal mehr schreibt sich dieser neue Blick vollkommen zeitgemäß tief in die Kunstproduktionen ein. Still enthüllen uns die Fotografien des Künstlers Arthus Bertrand durch ihre Komposition den Blick

31. Vgl. Ulrich Beck, *Risikogesellschaft*.

32. Es geht bei dieser Wiedergutmachung darum, die lange Zeit als fremd und unberechenbar abgelehnte Natur wieder in das Bewusstsein und Selbstverständnis des Menschen zu integrieren. (Anmerk. des Übersetzers).

33. Vgl. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen*, S. 139ff.

eines menschlichen *Avatars*, des stillen Zeugen dieses Neugestaltungs- und Globalisierungsprozesses der menschlichen Erfahrung; ein Blick, der sich außerhalb der Erde, quasi in der Galaxis situiert und die ichbezogene Kantische Universalität in Vergessenheit geraten lässt. Wie zum Beweis erfasst diese Eingliederung des Planeten selbst und somit auch der Natur nunmehr sämtliche Diskurse über Wohnräume, die Umwelt und alle vom Menschen geschaffenen Objekte (dieses oder jenes Objekt = $x \text{ Kilo CO}^2$).³⁴

Wenn es hier um ein Phänomen der Deterritorialisierung und des Verschwindens des imaginären Territoriums der Staatsnation und ihres kognitiv-politischen *Avatars* geht, so ist die Entstehung eines planetaren und universellen Subjekts ebenso problematisch. Dieses Subjekt ist nicht mehr in einem geopolitischen Raum verankert – dem politischen und ideologischen Raum der Staatsnation –, sondern in den Zwischenräumen einer netzartigen und planetaren Mediasphäre. Wie es das Bauhaus für seine Wohnräume vorhergesehen hatte, so ist der neomodern Mensch nun ein deterritorialisiertes Geschöpf, das nicht mehr von einer einseitigen und allumfassenden Ordnung aus Vorschriften abhängt, sondern das heutzutage mehr einer Verschachtelung von *Avataren* gleicht, ähnlich einer Matroschka, bestehend aus verschiedenen Schichten der Kreolisierung, die aus vollkommen disparatem Imaginärem schöpfen. Möglicherweise war die Moderne lediglich eine politisch und kognitiv notwendige Utopie von langer Dauer, ein Tagtraum, der allmählich durch den Kontakt mit der Realität verweht. Der *Avatar* des modernen Menschen verkörpert und erklärt die Moderne und verschwindet »wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«,³⁵ wie Michel Foucault es vorausgesehen hat. Nach dem Verschwinden dieses *Avatars* stehen eine neue Wissensaufteilung und eine neue Haltung des Menschen gegenüber dem Universum bereit. Ein neuer *Avatar* entsteht, ein sozial-natürliches Geschöpf, das nunmehr an neu zusammengefügte Erkenntniswissen gebunden ist, diesmal jedoch an nützliche Mechanismen der Reflexivität und Verantwortung.³⁶ Dennoch ist auch dieser neomodern *Avatar* lediglich ein imaginäres und ephemeres Geschöpf, das in den Windungen kommender neuer Diskurse und Imaginärem verschwinden und sich auflösen wird.

34. Seit drei oder vier Jahren werden in Frankreich Gegenstände der technischen Welt, wie Autos, Zug- und Flugreisen etc., mehr und mehr in Zusammenhang mit ihrer Kohlenstoffemission erfasst. Der Autor sieht darin ein zunehmendes Eindringen der Natur in sämtliche technischen Gebiete, die vormals strikt von ihr getrennt waren. (Anmerk. des Übersetzers).

35. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 462.

36. Vgl. Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*.

Bibliografie

- Allemand, Étienne, *Pouvoir et télévision. Les machines d'organisation*. Paris: éditions Anthropos 1980
- Anderson, Benedict, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt a.M.: Campus 1988 [1983]
- Beck, Ulrich, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996 [1986]
- Flahault, François, *«Be yourself». Au-delà de la conception occidentale de l'individu*. Paris: Mille et une nuits 2006
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974 (1966)
- Giddens, Anthony, *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997 (1990)
- Jonas, Hans, *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984
- Latour, Bruno, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin: Akademie Verlag 1995
- Ricoeur, Paul *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil 1985
- Simondon, Gilbert, *Du monde d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier Philosophie 1958
- Soulages, Jean-Claude, *Les rhétoriques télévisuelles ou le formatage du regard*. Brüssel: De Boeck Université 2007
- Steimberg, Oscar, »Des genres populaires à la télévision: étude d'une transposition«, in: *Réseaux*, 81, S. 47-61. Paris: CNET 1997
- Touraine, Alain, *Critique de la modernité*. Paris: biblio essays 1992
- Véron, Eliséo, »Interfaces. Sur la démocratie audiovisuelle avancée«, in: *Hermès 4. Le nouvel espace public*, S. 113-126. Paris: éditions du CNRS 1989

Zur Modernität der Avantgarde. Medialer und ästhetischer Wandel im Kontext der Weimarer Republik: Béla Balázs

WOLFGANG MÜLLER-FUNK

1. Häuslichkeit in Bewegung

1924 hat kein Symposium stattgefunden, in dem Ernst Cassirer, der (spätere) Philosoph der symbolischen Formen, der Maler Paul Klee, der Fotograf Man Ray und der Kunsthistoriker Aby Warburg in Weimar sich miteinander über die Thesen des »Sichtbaren Menschen« ausgetauscht hätten. Für einen Augenblick mag man sich überlegen, Heidegger hätte *Sein und Zeit* oder seine Überlegungen zum Bauen und Wohnen in Replik auf intensive Wahrnehmungen des neuen Mediums Films verfasst. Über den ungarischen Filmtheoretiker, Drehbuchautor und Filmemacher hinaus lässt sich füglich behaupten, dass das ästhetisch, theoretisch, philosophisch und künstlerisch Neue anno 1924 nicht miteinander vernetzt gewesen ist, sondern aus Parallelaktionen bestand, die nebeneinander her liefen. Vermutlich hängt das damit zusammen, dass seinerzeit elitärer Modernismus und neue Popularkultur, das Pathos des Hauses und jenes der absoluten Beweglichkeit als inkompatibel erscheinen mussten. Das wird noch lange so bleiben, bis sich neben den Hauptströmungen des Films eine nachhaltige Avantgardebildung und anspruchsvolle Filmtheorie etabliert – in Deutschland und Österreich nicht vor den 70er Jahren, als man die exilierten Avantgarden in allen Bereichen wieder entdeckte, das Bauhaus wie den frühen deutschen Film. Damals konnte ein Buch wie das von Siegfried Kracauer, das heute aufgrund seiner Inhaltsästhetik und seiner reduktionistischen Sozialpsychologie als überholt erscheint (exemplarisches Beispiel ist hierfür wohl seine berühmte Interpretation des *Caligari*), nicht nur als kanonisiertes Buch der Weimarer Filmgeschichte, sondern auch als ambitioniertes filmtheoretisches Werk im Windschatten der Kritischen Theorie gelten.¹

1. Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 67-83, 578-582.

Der vorliegende Band, der das Bauhaus als ein repräsentatives Projekt der Moderne versteht, in das auf paradoxe Weise der Gegensatz von Haus und Raumschiff, von Ruhe und Bewegung stellt, lässt sich als ein solches Symposion begreifen, in dem die widersprechenden Tendenzen im Modernismus der 1920er Jahre vor dem gegenwärtigen Kontext neu verhandelt werden. Ganz zweifelsohne gehören die bewegten Bilder, deren kollektive Einprägsamkeit Balázs und Musil beschrieben haben, in diesen Zusammenhang. Mit Blick auf die heute vollzogene Digitalisierung kommt zum Abschluss, was man als fliegende Bilder bezeichnen könnte. Sie sind beweglich in ihrer Binnenstruktur, weil die Zeitlichkeit in sie eingeschrieben ist (das wäre ihr »futuristisches« Moment), und sie sind beweglich, weil sie für den Transport geschaffen sind, der sie an alle Enden und Ecken der Welt befördert.

Aber sie sind deswegen nicht vollständig nomadisch und unbehaust, sie bedürfen einer kontextuellen Verortung und sie haben einen festen Platz in den Häusern dieser Welt. Schon das Fernsehen und erst recht die digitale Multimaschinerie ist im Gegensatz zum traditionellen Kino, das heute ein tertiäres Medium² geworden ist, fester Bestandteil des Hauses, das sich nicht nur architektonisch, sondern – nicht zuletzt wegen der medialen Revolution, die Hand in Hand mit den modernistischen Strömungen etwa in der Architektur gingen, funktional gewandelt hat. Fest gemauert in der Erde ist es zugleich ein mediales Raumschiff. Man sitzt gemütlich und geruhsam als »Heimarbeiter« zu Hause und empfängt im Schutz des Hauses die bedrohlichen Bilder und Geschichten aus der weiten Welt.³

2. Die Rückkehr der Bilder

Was kann es vor diesem Hintergrund besehen für einen Sinn haben, sich mit Medientheorien der 20er und 30er Jahre auseinanderzusetzen, die auf doppelte Weise überholt erscheinen müssen? Sie erscheinen zweifach überkommen, einmal weil ihr jeweiliger »Gegenstand«, die Medien, sich seither stürmisch und sichtbar verändert hat, zum anderen, weil sie zudem diskursanalytisch betrachtet mittlerweile in den Status der Vorgängerschaft eingerückt sind, obschon etwa die Theorie eines Siegfried Kracauer weit über die 70er Jahre als ein kanonisches Werk zur Weimarer Filmkultur gegolten hat.⁴

Über das Moment einer ganz spezifischen Reflexion hinaus, wie sie durch den historischen Rückgriff möglich wird, möchte ich die Vermutung riskieren, ob nicht – im Sinn einer auf Hegel zurückgehenden, von Marshall McLuhan wieder aufgegriffenen Denkfigur – in die gegenwärtigen Medientheorien Momente der alten eingeschrieben sind: in die jeweils prononcierteren Medien wären demnach die alten Medien und ihre Verfahrensweisen eingelassen, »aufgehoben«. Diese »aufgehobenen« Momente etwa in Balázs' Filmtheorie, insbesondere in seinem Erstlingswerk »Der sichtbare Mensch«,

2. Vgl. hierzu Wolfgang Bock, *Medienpassagen*, S. 13-22.

3. Günter Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, S. 101.

4. Vgl. Thomas Elsässers Studie über das Weimarer Kino.

sind aufeinander bezogen und bilden letztendlich einen zusammengehörigen theoretischen Komplex, der das Narrativ »Die Rückkehr der Bilder« in sich trägt.⁵ Die dazugehörigen Strukturelemente sind:

- die gesellschaftspolitisch revolutionär insinuierte Formulierung von der Filmkultur als einer neuen strukturell progressiven Populärkultur;
- die These von der Substitution von Medien und den ihn zugrunde liegenden Zeichensystemen durch die jeweils nachfolgende Mediengeneration;
- die ästhetische Verschränkung von Avantgardismus und technisch-medialen Wandel;
- die Verkündung einer neuen Kultur, die tendenziell nur mehr visuell sein wird und die zu den Anfängen menschlicher Kultur zurückführt;
- die Verabschiedung von Schrift- und Buchkultur und der ihr zugrunde liegenden strukturellen Logik.

Unverkennbar ist in dieses Programm das Pathos der Bewegungsmoderne eingeschrieben, mit Menschen, die in Bewegung gesetzt sind, nicht zuletzt dank der bewegten Bilder. Die Statik des Buches, die zumindest auf den ersten Blick wohl mit der des traditionellen Hauses Hand in Hand geht, wird dabei pathetisch und kulturevolutionär verabschiedet.

Das Werk besteht aus zwei Teilen: einer programmatisch-theoretischen und einer angewandten Poetik und Poetologie. An dieser Stelle interessiert nur das Programm, das freilich niemals identisch ist mit der kulturellen Praxis. Balázs' sprachlich brillantes Erstlingsbuch, das, wie bei so vielen avantgardistischen Manifesten, in seinem innovativen Schwung viel mehr besticht als in seiner Analytik, beginnt mit einer fulminanten rhetorischen Volte in Gestalt einer dreifachen Anrede. Angesprochen werden nämlich nacheinander die Kunst- und Kulturtheoretiker, die ästhetischen Akteure, Filmregisseure und Drehbuchautoren, sowie das Publikum.

»Wir bitten um Einlass!« lautet die Anrede an die professionelle Ästhetik, Kunst- und Kulturtheorie. Der Film als moderne Kunstform, die »Volkskunst unseres Jahrhunderts«, ⁶ die 1924 pro Tag in einer Stadt wie Wien dreihunderttausend Menschen erreicht, ist dem Autor zufolge negativ dadurch bestimmt, dass sie aus der Hochkultur und damit auch aus der symbolischen Welt der Wissenschaft ausgeschlossen bleibt. »Wie der entrechtete und verachtete Pöbel vor einem hohen Herrenhaus steht der Film vor eurem ästhetischen Parlament und fordert Einlass in die heiligen Hallen der Theorie.«⁷ Indem Balázs das Verhältnis zwischen dem Film und den anerkannten Künsten mit sozialen Herrschaftsverhältnissen vergleicht, schlägt hier jenes soziale Moment durch, dass Pierre Bourdieu als die Produktion der feinen Unterschiede bezeichnet hat.⁸ Der Film ist sozial wie ästhetisch nicht fein (genug). Und andererseits gilt auch, dass in den Bereichen der Künste, und gerade in der

5. Wolfgang Müller-Funk, *Die Rückkehr der Bilder*.

6. Béla Balázs, *Der unsichtbare Mensch*, S. 10.

7. Ebd., S. 9f.

8. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 47ff.

neuen Kunst des Filmes, ein unausgesprochenes Theorieverbot gilt. Darunter leiden beide, wie Balázs hellsichtig bemerkt, der Film und die Theorie.

Bei dieser Missachtung des Films seitens des ästhetischen Herrenhauses spielt aber, und das gibt Balázs unumwunden zu, eine gewisse Ängstlichkeit der Regisseure eine Rolle, die einerseits auf das Publikum schielen und sich andererseits nicht von dem vermeintlichen Vorläufer des Kinos, dem Theater, lösen können, jenes Vorläufers, das das Kino in der Architektur seiner Vorführsäle ebenso wenig verleugnen kann wie in diversen Namensgebungen: die frühe, heute schon anachronistische Bezeichnung »Lichtspieltheater« bringt dies exakt auf den Punkt. Damit wird aber ein medientheoretischer Befund unübersehbar: dass nämlich im medialen Wandel, ungeachtet schwungvoller und inflationärer Verkündigungen, ein retardierendes, »häusliches« Moment im Spiel ist. Das neue Medium, das ganz andere Potenziale in sich birgt als das vorhergegangene, wird zunächst im Hinblick auf ältere Formate, nach deren Logik benutzt.

Medientheoretisch von Belang scheint zu sein, dass sich in fast allen frühen Filmtheorien das Theater beim Vergleich in den Vordergrund drängt, obschon, von allem Anfang an, die Nähe zum modernen Roman doch schlagender ist. Im Sinne Bachtins ließe sich die These riskieren, dass beide, der Film wie der Roman, »heterogene« Kunstformen darstellen: denn auch der Film enthält lyrische, epische und theatralische Momente.⁹ Wenn also das Lichtspieltheater als Nachfolger des herkömmlichen Theaters gilt, dann auch deswegen, weil es um eine ganz andere Ähnlichkeit geht: etwa um den öffentlichen Vorgang, die Bedeutung der Performanz, die Liminalität von Zeit und Raum, die der Film nicht nur mit dem Theater, sondern auch mit dem Ballett, mit Kleinkunst, Kabarett und Zirkus teilt, mit jenen Formen der Unterhaltung, die Autoren wie Horvath, Lampe, Kästner, Fallada oder Keun nachhaltig beeinflussen und die K. Ludwig Pfeiffer mit dem Terminus der ästhetisch-expressiven Medien belegt hat.¹⁰

Bei der im Sinne Bourdieus distinguierten, klassenspezifischen Ablehnung der neuen Massenkultur spielt – und darauf wird auch Musils höchst eigenständiger Kommentar zu Balázs' Buch verweisen – noch ein anderes Moment eine maßgebliche Rolle: Genuss und Unterhaltung. An diesem Punkt ist sich der von Expressionismus und Symbolismus beeinflusste Balázs mit dem neusachlichen Epiker Brecht, mit dem er später wegen des Drehbuchs zur *Dreigroschenoper* übers Kreuz geraten wird, einig: Die unterhaltsame, schon früh sexualisierte Filmkunst stellt eine Provokation für eine Ästhetik dar, die den Genuss und die Begierde unter Dauerverdacht gestellt hat. Eine solche Ästhetik klingt in der programmatischen Formel vom »interesselosen Wohlgefallen« bei Kant und in Anschluss daran bei Schiller an. Dieser ist einem asketischen Rationalismus verpflichtet: Das Kunstwerk, das an Emotionen und Begierden appelliert, unterläuft den Anspruch, durch und mit Kunst aufzuklären. Genuss und Unterhaltsamkeit, so lautet das unwiderspro-

9. Michail Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, S. 156.

10. K. Ludwig Pfeiffer, *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, S. 43ff. und 89ff.

chene Dogma, unterminieren die kritischen Intentionen der Kunst, vor allem die Reflexion. Brecht ist in dieser Hinsicht nicht ganz konsequent, hat er doch mit dem Epischen Theater ein ästhetisches Medium sekundärer Aufklärung geschaffen, bei dem das Publikum durch den Schlagabtausch der Argumente überzeugt und nicht durch die Identifikationen mit Personen verführt werden soll, zugleich aber ist seine Begeisterung für ein Massenspektakel wie den Sport, etwa das Boxen, das affektiv und agonal besetzt ist, unübersehbar. Brechts Lob des Sportpublikums, das er für viel kompetenter hält als den bürgerlichen Theaterbesucher, korrespondiert mit der Idee vom schöpferischen Genuss, den Balázs beim Kenner einer sportlichen Veranstaltung (Rennen) ebenso am Werk sieht wie beim Weingourmet. Was bei der Volkskunst Film überwiege, sei – so Balázs – der Rezeptionsaspekt:

»Der Film ist, mehr als jede andere, eine soziale Kunst, die gewissermaßen vom Publikum geschaffen wird. Jede andere Kunst ist doch im wesentlichen durch den Geschmack, durch das Talent der Künstler bedingt. Beim Film werden aber der Geschmack und das Talent des Publikums entscheiden.«¹¹

Rein formal besehen ist der Film, hierin der Bauhaus-Moderne vergleichbar, eine demokratische Kunst, eine Kunst, die zudem kein besonderes Vorwissen, keine Hochkultur-Bildung voraussetzt, die proletarische Kunst schlechthin, die Kunst, die vom und für das Volk gemacht ist. Aber ein Haken bleibt bei aller Emphase: dass, ähnlich wie bei der Architektur, die Partizipation des Publikums über die Logik des kapitalistischen Marktes vermittelt ist und dass, ökonomisch betrachtet, die Produktion von Filmen ungleich kostspieliger ist als jene Filme im Kopf, die dem gedruckten Buch zugrunde liegen. So wird der wahre Triumph der neuen Kultur auf die sozialistische Transformation angewiesen sein, in der das Publikum der eigentliche Produzent ist, ohne doch von den verräterischen Logiken der kapitalistischen Ökonomie abhängig zu sein. In diese Richtung gehen die Hoffnungen eines Brecht, eines Benjamin, eines Balázs'. Hinter der ungebrochenen Begeisterung für die neue Volkskultur lauert die Frage nach der Autonomie der Kunst, jene Autonomie, die Literatur und auch Theater seit dem 19. Jahrhundert – um noch einmal Bourdieu zu bemühen – unter der Parole der »reinen Kunst« proklamiert.¹² Das ist ein Dauerkonflikt für jedweden Modernismus und Avantgardismus der 20er Jahre, der ästhetisch avanciert und zugleich sozialrevolutionär sein will. In die neue Volkskultur Film ist nämlich, drastischer als in fast jeder anderen vorhergegangenen Kunstübung, Volkstheater, Zirkus und Operette vielleicht ausgenommen, die Logik des Kapitals eingeschrieben.

11. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 15.

12. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 102.

3. Die Sichtbarkeit der Welt

Der programmatische erste Teil von Balázcs *Der sichtbare Mensch* folgt der Logik der Verkündung, der guten ästhetischen Botschaft. Auch hier ist eine gewisse Antinomie unübersehbar, steht doch die von Balázs proklamierte visuelle Revolution, die »Rückkehr der Bilder«, »the visual turn«, in einem unüberbrückbaren Widerspruch zum Logozentrismus etwa des Marxschen Sozialismus, dessen Logik sich durch und durch der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts und der Logik eben jenes Mediums verdankt, dessen Ende Balázs prophezeit:

»Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat mit der Zeit das Gesicht des Menschen unleserlich gemacht. [...] So wurde aus dem sichtbaren Geist ein lesbarer Geist und aus der visuellen Kultur eine begriffliche. Dass diese Wandlung das Gesicht des Lebens im allgemeinen sehr verändert hat, ist allbekannt. Doch weniger denkt man daran, wie sich dabei das Gesicht des einzelnen Menschen, seine Stirne, seine Augen, sein Mund verändern mussten.«¹³

Mit dem Kinematografen ist nun eine symbolische Maschine am Werk, die der Kultur »eine neue Wendung zum Visuellen« geben wird. Vor diesem Hintergrund wird die Möglichkeit einer analphabetischen, ja sogar sprachlosen Kultur denkbar, die den modernen Menschen von der Abstraktion der Schrift befreit. Balázs hält die Substitution des Buches durch den Film für prinzipiell denkbar und kulturgeschichtlich möglich:

»Das Bild der Welt im Wort ergibt ein lückenloses und sinnvolles System, in dem die Dinge, die es nicht enthält, nicht etwa *fehlen*, wie auch die Farben in der Musik *nicht fehlen*, obgleich sie nicht vorhanden sind. Gerade solch ein vollständiges, lückenloses System ergibt das Bild des Menschen und der Welt in der unmittelbaren Ausdrucksbewegung.«¹⁴

Gestik und Mimik, Körper»sprache«, sind die Bedingungen der Möglichkeit einer visuell formatierten Welt. Balázs steigert sich zu der Apotheose:

»Die menschliche Kultur wäre ohne Sprache denkbar. Sie würde freilich ganz anders aussehen, sie müsste aber nicht minderwertiger sein. Sie wäre jedenfalls weniger abstrakt und dem unmittelbaren Sein des Menschen und der Dinge weniger entfremdet.«¹⁵

In dieser kulturevolutionären Optik antizipiert der Film jener Zeit, der Stummfilm, avantgardistisch die kulturelle Entwicklung der Menschheit. Er ist eine Einübung in die hohe Schule eines modernen Analphabetismus. Im Rahmen einer Geschichte der vergangenen Zukünfte handelt es sich bei

13. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 16.

14. Ebd., S. 20.

15. Ebd.

dieser analphabetischen Revolution um die Idee einer globalen Taubstummekultur. Der Stummfilm funktioniert dabei wie ein Lehrmeister, der uns, dem Publikum, aber auch den Theoretikern, eine globale Gebärdensprache beizubringen trachtet. Aber damit diese Substitution gelingt, müssen Mimik und Gestik als relative objektive Codes verstanden werden. So beruft sich Balázs im Geist der Zeit auf die Physiognomie, die den wahren Menschen zum Ausdruck bringt, ihn sichtbar macht, mit eben der Hilfe des neuen Mediums Film.

Was wird der Sprache vorgeworfen? Zunächst einmal und vor allem die Ursünde der Abstraktion. Die Sprache scheint das »unmittelbare Sein des Menschen« zu verfehlen. Sie entkörperlicht den Menschen und die Dinge, die ihn umgeben. Mehr noch: Sie entfremdet ihn von sich und der Welt. In gewisser Weise wird der gesellschaftliche Entfremdungsbefund, wie er aus dem marxistischen Diskurs geläufig ist, von der Gesellschaft auf die Sprache übertragen: »Das Wort scheint den Menschen vergewaltigt zu haben.« Mit dem narrativen Komplex vom Turmbau zu Babel kommt indes noch ein weiteres zentrales Element hinzu: die Sprache stiftet – auf der Ebene des Einzelnen wie auf jener der Kollektive, der Völker, Missverständnis, Unfrieden, Uneinigkeit. Schlussendlich gibt es »viele Dinge zu sagen, die mit Worten nicht zu sagen sind«.¹⁶

Mit dem Unbehagen an und in der Sprache befinden wir uns abermals in einem imaginären Symposium, bei dem etwa Hofmannsthal beklagen würde, wie dem modernen Schriftsteller die Worte ausrinnen und die Wirklichkeit zerfällt, oder Benjamin sich nach einer göttlichen Sprache sehnt, in der alles, anders als in der menschlichen, nach-babylonischen, bürgerlich-konventionellen Sprache, d.h. der Sprache der äußeren und willkürlichen Zuschreibungen im Sinne Saussures, seinen wahren Namen hat. Es ließe sich auch an den jungen Wittgenstein denken, der noch nicht an und in Sprachspielen denkt und am Ende des »Tractatus« verkündet, wenn alles, was der Fall ist, gesagt sei, dann sei eben das Entscheidende, das »Mystische«, noch gar nicht gesagt.

Aus heutiger Perspektive handelt es sich um ein Unbehagen an der Medialität des menschlichen Seins. Die Sprache errichtet eine unsichtbare Mauer zwischen Menschen und Dingen und erzeugt somit einigermaßen unvermeidlich Sehnsucht nach Unmittelbarkeit und Evidenz, jenseits aller Willkür und Setzung. Sie scheint die Welt und den Menschen systematisch zu verfehlen, das Medium der Schrift entfremdet ihn systematisch von seiner Körperlichkeit.

Interessanterweise tritt das Unbehagen in der Sprache zum gleichen Zeitpunkt auf, zu dem das neue Medium des Kinematografen in der modernen Kultur debütiert, das dem Autor zufolge ein »Lexikon der Gebärden« ausarbeiten wird. Zwar konzidiert er die unbestimmte Bedeutung von Gebärden und Mienenspiel, aber er vertritt zugleich die überaus optimistische Ansicht, dass die Filmkunst selbst dazu beitragen wird, eine verbindliche objektive Körpersprache hervorzubringen, in der der Geist von dieser geschaffen werden wird

16. Ebd., S. 18.

und nicht umgekehrt die Sprache vom Geist. Wenn die durch den Film bewirkte Globalisierung nur lange genug währt, dann werden sich die national-kulturellen Unterschiede verschleifen, und aus einer Synthese von verschiedenen Rassen und Kulturen wird ein universaler, weißer Durchschnittsmensch entstehen, der sich und alle anderen dank einer Gebärdensprache, »die von San Francisco bis Smyrna in jeder Nuance gemeinverständlich ist«, versteht. Die »Sprache« des Films ist ein körpernahes Esperanto, das sich der Logik des ästhetischen Mediums Film, aber auch der Entstehung einer objektiven neuen Sprache verdankt. Die Filmemacher sollen also nicht so sehr im Theater in die Lehre gehen, sondern bei den Meistern des Ausdruckstanzes, der Mimik und der Bewegung, *The Medium is the message*. Der Universalismus erhält hier gleichsam eine positive rassisch-kulturelle Unterlage. Der Film wird zum Produzenten einer universalen hybriden Menschheit.

Die »Körperwerdung des Geistes« – ein Ausdruck, der beinahe an Rudolf Steiners Eurhythmie denken lässt – wird vom Film auf die kulturelle Tagesordnung gestellt. Unübersehbar aus heutiger Sicht, dass hier Filmästhetik mit physiognomischen Diskursen verschmolzen wird, die wiederum mit biologischen Rassebefunden einhergehen, wonach Mienen und Gebärden das Wesen des Menschen, einzelner Individuen und ganzer Völker, objektiv zum Ausdruck bringen.

Diese Sprache wird also wieder einen realen Körper, ein universales »Haus des Seins«, haben. Im Film materialisiert sich das unbewusste Wissen »zur Kultur des Körpers«. Und prophetisch heißt es am Ende des programmatischen Abschnittes: Die »Filmkunst« verspricht eine »Erlösung vom babelschen Fluch«. Denn auf der Leinwand der Kinos aller Länder entwickelt sich jetzt die erste internationale Sprache: die der Mienen und Gebärden.¹⁷ Überflüssig zu erwähnen, dass diese Phänomene den Stummfilm der frühen 20er und noch die frühen Tonfilme beherrschen und im ethnografischen Film – und dazu gehören auch Filme, die die Alpen, die eigene Wildnis in Europa, Landschaft, Berge und Menschen ins Bild setzen (so wie der von Riefenstahl und Balázs ins Werk gesetzte Film »Das blaue Licht«) – ihren programmatischen Ausdruck finden. Diese wilden Peripherien werden als symbolische Orte imaginiert, in denen die Semiose der Gebärden- und Mienensprache (noch) objektiv, das heißt ohne Irritationen und Brüche, funktioniert. Es ist der (totalitäre) Traum von der radikalen Transparenz des Menschen mittels seines vom Film in Szene gesetzten Körpers.

Auffällig ist an dieser Stelle, wie sehr ein unbestimmtes, vorkritisches und umgangssprachliches Verständnis von »Sprache«, das diese auf abstrakte Kommunikation reduziert, sich mit einem proto-semiotischen Verständnis des visuellen Zeichensystems der bewegten Bilder verbindet. Die Argumentationslinie verläuft in etwa folgendermaßen: Im Stummfilm können die Menschen nicht sprechen. Was sie zu sagen haben, das können sie nur vermittels ihrer Bewegungen und der Dinge, die sie umgeben. Der Film macht nicht nur den Menschen, sondern auch die Dinge sichtbar. Aber damit gibt er den Dingen, ganz im Sinne des frühen Roland Barthes, eine sekundäre, konnotative,

17. Ebd., S. 22.

»mythische« Bedeutung.¹⁸ Die Dinge bringen das undarstellbare menschliche Innere zum Ausdruck, und sie werden auch auf den Menschen bezogen. Diese Doppelbewegung bezeichnet Balázs mit Verweis auf Wienes Caligari-Film als »naturalistischen Expressionismus«; damit ist gemeint, dass der Film nicht so sehr mimetisch als vielmehr verfremdend ist. Er gibt eine Realität wieder, die zuvor nicht sichtbar war: Die Dinge außerhalb des Films tragen, so heißt es im Text poetisch-metaphorisch, »wie schamhafte Frauen, einen Schleier vor dem Gesicht«.¹⁹ Diesen Schleier nimmt der Expressionismus der Filmkunst den Dingen ab: Expressionismus meint hier indes nicht nur eine spezifische ästhetische Richtung in Literatur und Film, sondern dass der Film *sui generis* expressionistisch ist. Im Medium des Filmes sind demnach nicht bloß Anschauung und Wahrnehmung im Spiel, sondern wie bei aller Semiose Kodierung und Dekodierung. Zur Ironie aller Authentizitätskulte scheint zu gehören, dass sie wie zur Selbstwiderlegung mit einer Kavallerie von Symbolen einhergehen. Ein kurzer Augenschein auf den Stummfilm der Weimarer Filmkultur könnte dies belegen.

Aus heutiger Sicht ist die Unhaltbarkeit von Balázs' Ansichten unübersehbar. In gewisser Weise stellt der Übergang vom Stumm- zum Ton- und Farbfilm auch eine Widerlegung der kühnen These dar, wonach Kultur ohne begriffliche Zeichensprache möglich wäre. Schon der Tonfilm zehrt von jenen kulturellen Archiven, die nicht bloß aus Bildern, sondern aus sprachlich formatierten Erzählkomplexen bestehen. Es ist gewiss kein Zufall, dass der frühe Film, abgesehen von narrationsarmen Themen (Ethnografie, Natur, Großstadt) immer wieder auf bekannte Sujets zurückgegriffen hat, die es zuvor in anderen symbolischen Formaten – Theater, Roman, Oper, Operette – gegeben hat und die das Publikum des stummen Films einigermaßen mühe-los zu dekodieren vermochte. Die Menschen auf der Filmleinwand, nicht aber die Zuschauer waren stumm.

Für neue Medien wie für avancierte Baukunst gibt es niemals eine Stunde Null. Gegen die pathetische Verkündung der Rückkehr einer sprachlosen Bildersprache spricht auch noch ein anderer Umstand, eine unmögliche Annahme nämlich, wonach es möglich wäre, zu vergessen, dass es schriftlich fixierte Sprache, die Welt der arbiträren Zeichen, jemals gegeben hat. Symptomatisch und kulturgeschichtlich ist die ästhetische Programmschrift aus der frühen Filmkunst allemal. Zudem enthält sie mehr als das sprichwörtliche Gran Wahrheit. Sie verweist zunächst einmal auf die Geschichte kollektiver Sehnsüchte und Utopien. Nebenbei kommt dabei eine ontische Differenz zwischen verschiedenen Zeichensystemen ins Spiel, die der klassische Strukturalismus, etwa in seiner einseitigen Konzentration auf Saussure, niemals ganz ernst genommen hat. Wenn heute der Komplex der bildenden Künste das Buch in den Hintergrund drängt, so auch deshalb, weil Visualität ein unhintergebarer Faktor unserer mundanen Kultur geworden ist und weil Bilder in einer global gewordenen Welt wirksamer sind als die noch immer national konstituierten Literaturen.

18. Roland Barts, *Mythen des Alltags*, S. 85-96.

19. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 59.

Unübersehbar und ähnlich wie bei Arnheim dominiert bei Balázs die Tendenz, den Film als neue Kunstform von allen anderen Kunstformen, vor allem von Literatur und Theater abzugrenzen. Selbst die schriftlichen Untertitel werden als unfilmisch angesehen. Das Bestreben, die neue Kunstform vom Bestehenden zu emanzipieren, korrespondiert mit der oben skizzierten programmatischen Rhetorik der Verkündung einer neuen Kultur. Hybridität und Mischung sind hier nicht gefragt, was indes in einem unübersehbaren Widerspruch zu dem Umstand steht, dass Balázs immer wieder das Heterogene der neuen Kunstform, etwa ihre lyrischen, epischen und theatralischen Elemente, hervorhebt, und im Grunde genommen davon ausgeht, dass der Film ein volkstümliches Gesamtkunstwerk darstellt, so wie eben der Roman und die Oper, die lange vor Wagner bereits Schelling, der Antipode Hegels, als Gesamtkunstwerke vorgeführt hatte und damit der Diagnose seines Jugendfreundes vom Tod der Kunst eine entschiedene Absage erteilte, der an all diesen neueren Tendenzen der Kunst kein Interesse zeigte. Die Pathosformel, die mit dem Gesamtkunstwerk einhergeht, trägt romantische Spuren: Synästhesie. Auf den heutigen Diskurs umgelegt, bedeutet das: Bereits der Film ermöglicht die Verkoppelung unterschiedlicher semiotischer Systeme und Prozesse und durch diese Intermedialität und Wahrnehmungskoppelung entsteht zusätzlich erzeugte Bedeutung.

Balázs war aber, wie gesagt, auch ein Programmatischer der Reduktion und damit – in einem ganz spezifischen Sinn und ungeachtet seiner antilingualen Suada – der Abstraktion. Man könnte in diesem Zusammenhang von einem ästhetischen Film-Nationalismus und Purismus sprechen: Um sich entfalten zu können, gilt es, sich offensiv von allen anderen Künsten, von Theater und Film, Operette, Kabarett abzugrenzen. Tabula rasa. Aber damit wurde nicht nur unterschlagen, in welch hohem Ausmaß das neue Medium von den Sujets und den narrativen Beständen der okzidentalen Kultur abhängig war, sondern wie viel der Film anderen expressiven Formen der Kunst verdankt und dass er sich nicht vom Fluch der ›Hybridität‹ befreien kann, sondern sich nur, wie die Entwicklung des Filmes nach dem »Sichtbaren Menschen« zeigt, durch Synästhesie entwickeln kann.

Balázs hat die Spannung zwischen visuellem Reduktionismus und filmischem Gesamtkunstwerk gleichsam durch eine Prozedur gelöst, die man in Analogie zum Autofahren als Schalten in den Rückwärtsgang bezeichnen könnte. Die Sprache der Zukunft, die durch den Film visualisierte Sprache des menschlichen Körpers, ist zugleich die Sprache der Vergangenheit, des Anfangs. Es ist die Sprache, bevor Babylon, der symbolische Ur-Unfall, die Entzweiung passierte. In dieser vermeintlich reproduzierten uralten »Sprache« von Gesicht und Körper scheinen alle Elemente der verschiedenen Zeichensysteme und Kommunikationsformen enthalten: Bestimmtheit, Mitteilung, Kommunikation. Zugleich erstattet sie dem Menschen zurück, was ihm das Buch entzogen hatte: Affektivität und Körpernähe, Evidenz. Das technische Medium Film, genauer der Stummfilm, führt somit – so die Logik des ersten filmavantgardistischen Buches deutscher Zunge – zu einem imaginierten Anfang zurück. Nichts anderes meint der programmatische Satz, dass der Mensch wieder sichtbar werden wird.

Der Stummfilm war für Balázs, aber auch für Arnheim, eine Kunstform, die Realitätsillusion mit einem Hyperrealismus verknüpft. In diesem Sinn ist »Das blaue Licht«, der Film von Riefenstahl und Balázs aus den frühen 30er Jahren, programmatisch. Damit wird auch der tiefere Grund sichtbar, warum Balázs und im schwächeren Ausmaß auch Arnheim so sehr vom Stummfilm fasziniert waren. Es hat mit einer Semiose zu tun, die Mimese und Verfremdung der Lebenswelt miteinander verschränkt, in der das Innere durch das Äußere zur »Sprache« gebracht wird und das Äußere gleichsam in den Zustand des Geheimnisvollen, Magischen rückt. Der frühe Film hat beide Momente, die sich etwa in der Literatur des 19. Jahrhunderts in einem Widerspruch zueinander befanden, semiologisch miteinander ausgesöhnt: durch die Macht der stummen Bilder, in denen durch die Korrespondenz von Menschen und Dingen diese nicht nur sichtbar wird, sondern auch das Nicht-Sichtbare in Erscheinung tritt.

Die reale Entwicklung, die die Massenkunst Film genommen hat, ist indes dem radikalen Visualismus eines Balázs nicht gefolgt. Der Film hat den Weg einer synästhetischen Verschaltung gewählt: durch die Verkoppelung von Rede, bewegtem Bild und unterlegter Musik oder durch Fokalisierung und Diegese (*over voice*) wurden die narrativen Möglichkeiten ebenso erweitert wie die Möglichkeiten einer komplexeren Figurenführung. In gewisser Weise hat der Naturalismus über den Expressionismus obsiegt. Oder zumindest jene Realitätssuggestion, die auf der scheinbaren Korrespondenz von Filmwelt und Lebenswelt beruht, in der der Mensch handelt, indem er spricht.

4. Ein aufmerksamer zeitgenössischer Leser

Balázs' programmatischer Text verdankt seine anhaltende Bekanntheit nicht zuletzt einem prominenten Leser, der diesen zum Ausgangspunkt für die eigenen literarischen Ambitionen und für die Formulierung einer neuen Ästhetik nutzt, die für die Gestaltung der Textarchitektonik seines epochalen Romans »Der Mann ohne Eigenschaften« eine eher thematische Bedeutung – Stichwort »anderer Zustand« – besessen hat. Immerhin gehört Robert Musil zu jenen, die im Gegensatz zu den meisten Mandarinen der Hochkultur den Film kulturell, ästhetisch und philosophisch ernst genommen haben. Zugleich wird eine unübersehbare Kluft sichtbar zwischen einerseits einem neugierigen und skeptischen Modernen wie Musil, der sich für Avantgardistisches, beispielsweise den Expressionismus eines Robert Müller oder eines Béla Balázs offen hält, ohne selbst zum kulturpolitischen Avantgardisten zu werden, und andererseits eben diesen Autoren, die von einer kulturellen Mission im Namen des Fremden bzw. im Namen der neuen Medien getragen sind.

Als Leser von Balázs' Buch mutiert der Essayist Musil, der *fellow traveller* der österreichischen Sozialdemokratie, der geistig gesehen dem Bauhaus sehr viel näher stand als der filmische Projektemacher, sogleich zum Autor. Von Musil darf man keine Rezension oder gar eine systematische Kritik erwarten. Der Text folgt der von Novalis beschriebenen Logik des Essayistischen, der

unbekümmerten punktuellen Vereinnahmung. Das Buch ist für ihn ein willkommener Theorielieferant. Mit dem ungarischen Filmtheoretiker wendet er sich gegen die Theoriefeindlichkeit auf dem Feld von Literatur und Kunst und plädiert für die Anerkennung des neuen Massenphänomens Film und Kino, das die Welt mit einem so dichten symbolischen »Netz überzogen« habe, wie das die »Kirchen und Gottesstätten aller Religionen in Jahrtausenden« nicht imstande waren.²⁰ Ohne Balázs' expliziten Irrationalismus überhaupt zu erwähnen, wehrt Musil die kategorische Kritik am Intellektualismus der Literatur, wie sie sich in den Debatten der Zeit manifestiert, entschieden ab.

Was für ihn den Film zu einer zeitgemäßen Kunstform macht, ist der paradoxe Tatbestand, dass ein »auf bewegte Schatten reduziertes Geschehen [...] eine Illusion des Lebens erzeugt«.²¹ Aber damit hat Musil – unter verstecktem Hinweis auf Platons Höhlengleichnis – die Frage nach dem Verhältnis, das die neue Kunstform Film zu den älteren Manifestationen des Ästhetischen unterhält, spürbar verschoben. Er fragt nämlich danach, was der Film mit diesen gemeinsam habe:

»Stumm wie ein Fisch und bleich wie Unterirdisches schwimmt der Film im Teich des Nursichtbaren; aber die Malerei ist stumm und starr, noch deutlicher geben zwanzig in einem Raum vereinigte gotische oder barocke Skulpturen, mit ihren wie Säbel gekreuzten Gebärden, den Eindruck einer Katatonikerversammlung in einem Irrenhaus [...]«²²

Nicht nur der Film, sondern alle Kunst ist – entgegen dem ersten Anschein – undenkbar ohne jenen anti-mimetischen, befremdlichen und verfremdenden Aspekt, den Musil hier geschickt vorführt, indem er einen fiktiven Betrachter wählt, der den Kontext und die Spielregeln uns vertrauter ästhetischer Phänomene nicht kennt.

Musils »neue Ästhetik« ist zweifelsohne anti-realistisch, aber sie ist implizit auch anti-avantgardistisch. Ihre Sache ist es nicht, auf die seit der Romantik zurückgehende Beschwörungsformel von der Einheit von Kunst und Leben zu rekurren, die auch im »Mann ohne Eigenschaften« zur Sprache kommt, etwa wenn Ulrich, der intellektuelle Held des Romans, seiner Kusine Diotima vorschlägt, so zu leben wie Figuren in einem Roman. Musil betont in dem Aufsatz demgegenüber die unaufhebbare Differenz zwischen Kunst und Leben und interpretiert – am Beispiel eben der neuen Kunstform des Films – die Kunst als ein Abspaltungsprodukt, als eine Abstraktion vom Leben, und zwar ungeachtet dessen, welche Wahrnehmungsformen und semiotischen Systeme im Spiel sind. Insofern ist, letztendlich gegen Balázs gedacht, der Film Abstraktion.

Diese Abstraktion oder Reduktion unterliegt zwei unterschiedlichen operativen Verfahrensweisen, die Musil im Einklang mit der Psychologie seiner Zeit als Verdichtung und Verschiebung bezeichnet. Es handelt sich um Ope-

20. Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, S. 1138.

21. Ebd.

22. Ebd., S. 1139.

rationen, die in allen Künsten und damit auch in verschiedenen semiotischen Systemen vorhanden sind und die wir seit Strukturalismus und Psychoanalyse mit den Figuren der Metapher und Metonymie verbinden:

»Weshalb eine solche, im Grunde seltsame Abspaltung vom vollen Leben zur Kunst wird? [...] Wahrscheinlich hängt es mit den, untereinander eng verwandten Vorgängen zusammen, welche die Psychologie Verdichtung und Verschiebung nennt, wobei entweder heterogene, aber unter gleichem Affekt stehende Bilder zu Konglomeraten zusammengeballt werden, an denen eine gewisse Affektsumme haftet (z.B. Tiermenschen und multiple Tiere der primitiven Kulturen, Traum- und Halluzinationsbilder, wo gleichfalls zwei oder mehr Personen in einer erscheinen), oder umgekehrt ein einzelnes Bild (Teil) als Repräsentant eines Komplexes auftritt und mit dem unerklärlich hohen Affektwert des Ganzen geladen erscheint (magische Rolle von Haaren, Fingernägeln, Schatten, Spiegelbild u. dergl.).«²³

Erstaunlich bleibt für Musil, warum wir das »Staunen vor Kunstwerken als komplizierten, unpraktischen, geradezu grotesken Gebilden« nicht »mitempfinden«. Er führt das auf eine »Gleichgewichtsstörung des Wirklichkeitsbewusstseins« zurück, welche das Kunstwerk impliziert und induziert: Es versetzt uns gleichsam in einen anderen Lebenszustand, in ein anderes Verhältnis zur Welt. Das ist die tiefere Bedeutung der Kategorie der Verschiebung. Das Bild der Katatonikerversammlung ist ein gezielter Fingerzeig, eine innovative, lebendige Metapher, die den Zusammenhang zwischen den Abstraktionen der »lebensverneinenden« Kunst und dem anderen Bewusstsein des Ver-Rückten sinnfällig machen will.²⁴

In einem nächsten Schritt kommt aber nicht nur die Psychopathologie zur Sprache, sondern jene »außerbegriffliche Korrespondenz des Menschen mit der Welt«, jene »abnormale Mitbewegung, deren man übrigens in jedem Augenblick inne werden kann, wenn man vertieft in ein Kunstwerk, plötzlich kontrollierendes Normalbewusstsein einschaltet.«²⁵ Dieses Verhalten setzt Musil, der sich emphatisch auf den französischen Ethnologen und Anthropologen Levy-Bruhl und sein Werk »Les fonctions mentales des sociétés primitives« beruft, mit der »Partizipation« bei den »Primitiven« gleich. Diesen magischen Zustand ortet er auch im Akt einer undistanzierten Rezeption, in der sich das Individuum einem Zustand überlässt, der mit dem Normalbewusstsein des rationalen okzidentalischen Menschen kollidiert. In der Kunst kommt – so lautet der Befund – zum Vorschein, was ontogenetisch und phylogenetisch abgespalten worden ist.

Insofern ist die Kunst, gerade die technisch modernste, mit imaginierten magischen Anfängen verschwistert. Die Zeit der Dichtung ist, mit Octavio Paz gesprochen, eine »Wirklichkeit jenseits aller Zeit«, ein »Jenseits [...], in dem die Zeit ruht.«²⁶ In der Kunst, und gerade im stummen Film mit seinen

23. Ebd., S. 1138.

24. Ebd., S. 1141.

25. Ebd.

26. Octavio Paz, *Die andere Zeit der Dichtung*, S. 23.

beredten Bildern, kehrt die Zeit der magischen Anfänge scheinbar zurück, und zwar nicht allein thematisch-semantic, sondern vor allem semiotisch. Diese post-romantische Perspektive bildet den Kern dessen, was man als den narrativen Plot der klassischen Moderne bezeichnen könnte.

Wir leben ganz offenkundig nicht mehr in dieser Zeit, weil wir, ungläubig geworden, nicht mehr zu jenen rettenden und erlösenden Anfängen zurückkehren können, von denen selbst der Skeptiker Robert Musil zutiefst beeindruckt war. Aber dass Kunst – Literatur, Film, Theater, bildende Kunst – Verschiebung und Verdichtung bedeuten und dass ihre Dignität sich der Differenz zu Lebenswelt und Wissenschaft verdankt, bleibt eine brauchbare Hypothese. Die »außerbegriffliche« Korrespondenz mit der Welt, von der eine ganze Generation kreativer Geister träumte, ist allenfalls eine Grenzerfahrung, derer man paradoxerweise nur »inne« wird, wenn man in jenen Zustand zurückkehrt, den Musil als Normalbewusstsein bezeichnet. Mögen die visuellen Bilder zuweilen stumm erscheinen wie Fische, so erwacht das Individuum verlässlich aus diesem Schlaf. Immer schon hat sich die Sprache störend eingestellt und ihn oder sie in den Zustand des Bewusstseins gerückt. Auf Dauer stellen – ein Traum so mancher Avantgarden – lässt sie sich nicht.

5. Als Gast an Bord der Bauhaus

Man erweist einem Jubilar gerade dadurch Respekt, dass man ihn nicht antiquarisch verklärt und beruhigend in eine kulturgeschichtliche Abfolge einordnet. Dass sich historische Diskurse und Programmatiken kontextualisieren und revisionär lesen lassen, bedeutet immer auch, dass diese in den gegenwärtigen Debatten fortleben, in sie eingeschrieben sind. Nähe und Distanz verlieren dabei ihre absolute Gegensätzlichkeit. Die modernistischen und avantgardistischen Strömungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts präsentieren sich uns als höchst widersprüchlich. Aus heutiger Sicht besteht darin nicht zuletzt ihre Qualität: Mythos und Moderne, Rückgriff und Ausgriff, Haus und Raumschiff, sind darin auf merkwürdige Weise miteinander verklammert.

Sie begriffen sich als universalistisch, als Projekte für die ganze Menschheit. Das gilt für die Baustile ebenso wie für die universalen Bilder moderner Bildmaschinerien. Dieser Universalismus war mit dem Pathos historischer Transzendenz verbunden, »Kathedralen des Sozialismus« zu bauen.²⁷ Dies erscheint, ungeachtet der universalisierenden Effekte moderner Medien, Bautechnik, Filmwelten und sogar Avantgarden, als ein abgeschlossenes Kapitel. Nicht mehr eine Einheitskunst, von San Francisco bis Izmir, sondern die Dignität des Fremden und Anderen, steht heute im Zentrum jener kulturellen Debatten, die um die Globalisierung kreisen. Auf profane Weise, anders als gedacht, sind die Utopien von Bauhaus und früher Filmavantgarde Realität geworden. Die unliebsamen und prekären Folgen dieser Realität beschäftigen heute die Menschen in den kapitalistischen Zentren und die internationalen

27. Klaus von Beyme, »Das Bauhaus als politische Metapher«, S. 375.

Avantgarden nach dem Bauhaus und anderen Avantgarden beziehen sich kritisch auf diese Folgen.

Das Bauhaus, das eher einer Reformbewegung denn einer wilden Avantgarde entsprach, war einem Erneuerungsprogramm verpflichtet, das – und das macht die Hausmetapher sichtbar – sehr stark auf ein vormodernes Moment zurückgriff: das Handwerkliche. In diesem Spannungsverhältnis besteht bis heute ihre Anziehungskraft. Dieses Reformmoment kommt auch in der Verschränkung mit dem sozialen Alltag zum Ausdruck. Das markiert auch den Abstand zu wortgewaltigen Avantgarden wie Expressionismus, Futurismus und dem Dadaismus, die bei aller Unterschiedlichkeit überdies die Logik des rationalen Humanismus in Frage stellen. Die neuen Medien, die eher der Metapher des Luftschiffes entsprechen, sprengen hingegen den Begriff des traditionell Handwerklichen und negieren das Pathos, dass der Mensch in der Moderne heimisch wird, das Alexandre Kojève zufolge den Kern der Hegelschen Meistererzählung ausmacht, wonach der Mensch »Material, Erbauer und Architekt« ist, der ein Gebäude für sich erbaut, in dem er lebt, das er sieht, versteht, beschreibt und kritisiert.²⁸

Die professionell betriebene Ballonfahrt erlitt bekanntlich schon Anfang der 30er Jahre ein Desaster. Wieviel Luft sich in dem klein gewordenen Ballon der »Bauhaus« befindet, können wir nicht genau sagen und wissen. Die Rehabilitierung des Hauses, die zu ihrem Geburtstag vorgeschlagen wird, hängt unmittelbar damit zusammen, ebenso das Misstrauen gegenüber einem leeren Universalismus, den man auch als eine Seinsweise ohne symbolisches Haus und ohne historischen Kontext interpretieren kann. Kultur hat stets mit Hausbau und symbolischer Raumordnung zu tun, sie ist immer schon eine Symbolmaschinerie der Differenz, die der Universalität angeblicher sprachloser Bilder Grenzen setzt.

Bibliografie

- Anders, Günter, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: C.H. Beck 1956
- Arnheim Rudolf, *Film als Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002
- Bachtin, Michail M., *Die Ästhetik des Wortes*. Aus dem Russischen von Rainer Grübel und Sabine Reese, hg. v. Grübel, Rainer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979
- Balázs, Béla, *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Krasznai-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001
- Ders., *Der Geist des Films*. Mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001

28. Alexandre Kojève, »Zusammenfassender Kommentar zu den ersten sechs Kapiteln der Phänomenologie des Geistes«, S. 135.

- Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964
- Beyme, Klaus von, »Das Bauhaus als politische Metapher. Künstlerische und politische Fraktionskämpfe im Bauhaus«, in: ders., *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst*. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, S. 373-401. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998
- Bock, Wolfgang, *Medienpassagen. Bild – Schrift – Cyberspace II*. Bielefeld: Aisthesis 2006
- Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982
- Ders., *Die Regeln der Kunst*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999
- Calhoon, Kenneth S. (Hg.), *Peripheral visions the hidden stages of Weimar cinema*. Detroit: Mich. Wayne State University Press 2001
- Elsaesser, Thomas, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Aus dem Englischen von Michael Wedel. Berlin: Vorwerk 8, 2000.
- Jung, Uli (Hg.), *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. bis 18. Juni 1989 in Luxemburg. München et al.: Saur 1992
- Kabatek, Wolfgang, *Imagerie des Anderen im Weimarer Kino*. Bielefeld: transcript 2003
- Kester, Bernadette, *Film front Weimar representations of the First World War in German films of the Weimar period (1919 – 1933)*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Kojève, Alexandre, »Zusammenfassender Kommentar zu den ersten sechs Kapiteln der Phänomenologie des Geistes«. In: Fulda, Hans Friedrich/Dieter Henrich (Hg.), *Materialien zu Hegels Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt: Suhrkamp 2006
- Korte, Helmut, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998
- Ders. (Hg.), *Film und Realität in der Weimarer Republik mit Analysen der Filme »Kuhle Wampe« und »Mutter Krausens Fahrt ins Glück«*. Frankfurt a.M.: Fischer 1980
- Kracauer, Siegfried, *Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Aus dem Englischen von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979
- Müller-Funk, Wolfgang, *Die Rückkehr der Bilder. Beiträge zu einer »romantischen Ökologie«*. Wien: Böhlau 1988
- Ders., *Junos Pfau. Studien zur Anthropologie des inszenierten Menschen*. Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien 8. Wien: WUV 1999
- Ders., *Die Kultur und ihre Narrative*, 2., erweiterte Auflage. Wien: Springer 2008
- Musil, Robert, »Ansätze zu neuer Ästhetik. Anmerkungen über eine Dramaturgie des Films«, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. Frisé, Adolf, Bd. 8, S. 1137-1154. Reinbek: Rowohlt 1978

- Paz, Octavio, *Die andere Zeit der Dichtung. Von der Romantik zur Avantgarde*. Aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989
- Pfeiffer, Karl Ludwig, *Das mediale und das imaginäre: Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999
- Ries, Marc, *Medienkulturen*. Wien: Sonderzahl 2002
- Scheunemann, Dietrich, *Expressionist film, new perspectives*. Columbia, SC: Camden House 2003

