

7. Theorien einzelner Medien

DAS MEDIUM SCHRIFT

Platon: Phaidros (um 370 oder 360er Jahre v. Chr.)

Kontext

Die Werke des antiken griechischen Philosophen Platon (427-347 v. Chr.) stellen in der Geschichte der Philosophie ein Unikum dar: Hier wird nicht, wie es dann bald darauf Platons Schüler Aristoteles – als Vorbild für alles schriftliche Philosophieren nach ihm – praktiziert, eigenes Denken bloß zu Papier gebracht, um die Ergebnisse dieses Denkens zu dokumentieren. Platon wählt eine andere Form der Darstellung: Statt wie Aristoteles etwa eigene Vorlesungsnotizen zu veröffentlichen, kleidet Platon sein Denken in die Form des schriftlichen Dialoges, den jeweils einige Gesprächspartner miteinander führen, wobei sein Lehrer Sokrates das Gespräch lenkt. Diese Form der Darstellung ist von Platon mit Bedacht gewählt und ist mit seiner Theorie des Denkens, der Sprache und der Philosophie aufs Engste verknüpft.

Erst in den späten Dialogen wendet sich Platon dem Denken, der Sprache und dem menschlichen Erkennen in präziser Weise zu und zeigt die grundsätzlichen Zusammenhänge dieser Instanzen auf. Auch die Ideenlehre wird damit klarer gefasst und tritt aus dem Bereich bloß gleichnishafter Darstellung heraus.

In diesem Nachdenken über Denken, Sprechen und Erkennen entwickelt Platon eine Art eigener ›Medientheorie‹ und zwar im ursprünglichen Sinne des Begriffs ›Medium‹ als eines vermittelnden Prinzips: Die Idee als Ausgangspunkt allen Denkens vermittelt sich zum Denken, das Platon als ein inneres Sprechen versteht, und tritt damit überhaupt erst in Erscheinung; das Zur-Sprache-Bringen des Denkens im äußeren Sprechen stellt die nächste Stufe der Vermittlung dar, auf der der Denkende nicht mehr bloß bei sich bleibt, sondern sich dem oder den Anderen zuwendet und mit ihm oder ihnen gemeinsam das bei sich Gedachte prüft, verwirft oder fortentwickelt.

Die dritte Stufe der Vermittlung erreicht das Gedachte in seiner Verschriftlichung. Ob diese letzte Stufe der Vermittlung nun einen Rückschritt oder

einen Fortschritt gegenüber dem mündlichen Dialog bedeutet, verhandelt Platon im Dialog *Phaidros*, der die Bedeutung der Schriftlichkeit für die menschliche Kultur thematisiert.

Ausgangspunkt

Im *Phaidros* (altgriechisch *Phaidros*), den die Forschung inzwischen um 370 oder in die 360er Jahre v. Chr. datiert, wird in Dialogform die Redekunst des berühmten zeitgenössischen Rhetorikers Lysias diskutiert.

Im Dialog mit dem Gesprächspartner Phaidros widerspricht Sokrates der Position des Lysias aufgrund seiner Überzeugung, dass echte Redekunst nicht ohne wahre Kenntnis des Redegegenstandes betrieben werden könne. Echte Redekunst stelle sich quasi natürlich und von selbst ein, wenn der Gegenstand auf philosophisch adäquate Weise untersucht werde. Die Art und Weise dieses Untersuchens wird auch im *Phaidros* zugleich betrieben und reflektiert. Bedeutsam ist in medientheoretischer Hinsicht, dass die schriftliche Fixierung des gesprochenen Wortes problematisiert wird.

Dem mythischen Gott Theut, der der Sage nach die Schrift erfunden haben soll, wird darum im Dialog *Phaidros* vom ägyptischen König Thamos auch Folgendes entgegengehalten: »O kunstreichster Theut, der eine ist fähig, die Werkzeuge der Kunst zu erzeugen, der andere wiederum zu beurteilen, welches Los von Schaden und Nutzen sie denen erteilen, die sie gebrauchen werden« (274e8-10). Thamos lehnt die Aufnahme dieser Erfindung ab, da er ihren Nutzen bezweifelt, und auch der Dialog *Phaidros* kommt in der Abwägung der Frage nach dem Nutzen und Schaden der Schrift vordergründig zu einem eher negativen Ergebnis. Es finden sich im *Phaidros* aber auch versteckte Hinweise darauf, wie der sich der Schrift bedienende Mensch ihre ›Schwächen‹ zu lindern vermag.

Thesen

Sokrates problematisiert im *Phaidros* die Verschriftlichung der Worte und Gedanken. Dabei führt er unterschiedliche Argumente an.

Die Schrift ermöglicht keinen direkten intersubjektiven Austausch

Ein wichtiger Kritikpunkt an der Schrift ist, dass sie den Leser letztlich mit dem Gelesenen allein lässt ohne, wie ein lebendiger Dialog, direkten intersubjektiven Austausch über eine Frage zu ermöglichen.

Sokrates: Dieses Missliche nämlich, o Phaidros, hat nämlich die Schrift, und sie ist darin wahrhaftig der Malerei gleich. Denn die Erzeugnisse auch dieser stehen wie lebendig da; wenn du sie aber etwas fragst, schweigen sie sehr vornehm. Geradeso auch die ge-

schriebenen Worte: Du könntest meinen, sie sprächen, als verstünden sie etwas; wenn du aber in der Absicht, etwas über das Gesprochene zu erfahren, danach fragst, zeigen sie immer nur ein und dasselbe an. (275d4-9)

Das schriftliche Erzeugnis hat nach Sokrates also zunächst die grundsätzliche Schwäche, dass es als fixiertes Diktum zwar bei Interesse zum Fragen und Nachdenken anregt, den fragenden oder nachdenkenden Leser aber doch immer alleine lässt, da das Geschriebene ja im Augenblick des Lesens nicht vom Autor erläutert werden kann.

Das Verschriftlichte wird ohne Einfluss des Verfassers gedeutet und verbreitet

Eine weitere Schwäche offenbart der verschriftlichte Gedanke, wenn er interpretiert wird. Denn ohne den eigenen Urheber kann sich das geschriebene Wort kaum gegen eine Lektüre, die ohne echtes Interesse, aber mit rein abwerter Absicht betrieben wird, zur Wehr setzen. Außerdem ist das geschriebene Wort auch nicht vor seinem Umlauf geschützt, da es, einmal aufgeschrieben und nicht wieder vernichtet, wahllos durch die Hände der Rezipienten zirkulieren kann. Damit erreicht es unter Umständen auch diejenigen, für die es nicht bestimmt ist oder die es missbrauchen. Auch das gesprochene Wort kann zwar in Umlauf geraten und wird dann gerade aufgrund seines Zirkulierens oft entstellt, doch hier kann der Urheber des Wortes, so er denn anwesend ist, seine Äußerung verteidigen, richtig stellen, erläutern etc.

Wenn es aber einmal aufgeschrieben worden ist, so treibt sich jedes schriftliche Werk überall gleichermaßen bei den Verständigen umher wie bei denen, für die es gar nicht passt, und weiß nicht, zu wem es eigentlich reden soll und zu wem nicht. Verunglimpft aber und zu Unrecht geschmäht hat es immer seinen Vater als Helfer nötig: Denn es selbst vermag sich weder zu wehren noch zu helfen. (275d9-e6)

Die Schrift schwächt das Gedächtnis

Die Verschriftlichung der Gedanken, so stellt es Sokrates anhand einer Anekdote dar, führt außerdem zu einer Schwächung des Gedächtnisses. Der ägyptische König Thamos, von dem weiter oben schon die Rede war, weist Theut, dem die Erfindung der Schrift zugewiesen wird, darauf hin:

Denn diese Erfindung wird in den Seelen der Lernenden durch die Vernachlässigung des Gedächtnisses Vergesslichkeit hervorrufen, weil sie im Vertrauen auf die Schrift mittels von außen kommender fremder Zeichen sich erinnern, nicht aber von innen her selbst aus sich selbst. Nicht für das Erinnern, sondern für die Erinnerung hast du ein Mittel erfunden. Den Lernenden verschaffst du nur den Schein des Wissens, nicht das wahre Wissen selbst. (275a2-7)

Unter dem Gesichtspunkt der Menschenbildung also ist die Schrift kritisch zu beurteilen. Sie fördert nicht das Gedächtnis und lagert die Erinnerung aus, die Menschen ansonsten innerlich verankern könnten.

Der geschriebene Dialog als Abbild

Das oben beschriebene Manko des schriftlichen Wortes bzw. der schriftlichen Rede ist von Platon schon zu Beginn seines eigenen schriftlichen Philosophierens bedacht worden. Von Anfang an wählt Platon, wenn er sich schriftlich mitteilen möchte, die Dialogform und lässt dort Charaktere aufeinander prallen, die im gegenseitigen Fragen und Antworten um das begriffliche Erfassen von Denkgegenständen ringen. Somit ist mit Platon der geschriebene Dialog als Abbild des mündlichen Dialogs anzusehen.

Sokrates: Wie aber? Lass uns einen anderen Weg des Gedankenaustausches betrachten, den leiblichen Bruder von diesem (schriftlichen), auf welche Weise er entsteht und wieviel besser und wirksamer als jener er sich entwickelt.

Phaidros: Welchen denn, und wie, sagst du, soll er entstehen?

Sokrates: Denjenigen, der mit Wissen in der Seele des Lernenden geschrieben wird, der sich sowohl selbst zu wehren vermag als auch zu reden und zu schweigen weiß, gegen wen es nötig ist.

Phaidros: Du redest von der lebendigen und beseelten Mitteilung des Wissenden, von der die geschriebene mit Recht ein Abbild genannt werden mag. (276a1-9)

Da in diesen Dialogen der Urheber des Verhandelten – also Platon – in der Gestalt des Gesprächsführers – also Sokrates – immer anwesend ist, kann der Nachteil der nicht dialogisch verfassten Schriften, nicht antworten zu können, immerhin zu einem guten Teil behoben werden: Es werden von den Gesprächspartnern oder Sokrates selbst viele Fragen aufgeworfen, die auch der Leser selber stellen würde, sodass der Text dem Leser in diesen Fragen zu helfen vermag.

Zugleich bedingt die oft sprunghafte, gern unterbrochene und letztlich aporetische Gesprächsführung aber auch, dass das Gelesene niemals zu eindeutig fixiertem Wissen beim Leser führt. Das dialoghaft Geschriebene wehrt sich insofern gegen vorschnelle Deutungen, als es aufgrund der beschriebenen Struktur zu immer neuen Fragen an den Text führt, die zum erneuten Lesen anregen. Das von Platon Intendierte lässt sich also oft nur nach mehrmaligem Lesen – und vor allem beim Lesen mehrerer aufeinander folgender Dialoge im Zusammenhang – ermitteln. Die grundsätzlichen Schwächen der Schrift sind in diesem Fall durch die bewusst gewählte Textform überwunden.

Gleichwohl bleibt der geschriebene Dialog gegenüber dem gesprochenen defizitär, da er eben keine echte Lebendigkeit besitzt, sondern sie nur abbildet.

Diese abgebildete Lebendigkeit ist nach Platon aber immer noch mehr wert als das gänzlich tote, da undialogisch verfasste Wort.

Der geschriebene Dialog als Spiel

Im *Phaidros* kommt eine andere wichtige Unterscheidung Platonischen Philosophierens zur Sprache, nämlich die zwischen Spiel und Ernst. Sokrates verdeutlicht diese Unterscheidung im Gleichnis vom Landmann. Dieser pflanzt seine Samen zwar auch in Adonisgärtchen ein. Das sind kleine Gärtchen, worin sich die für Festtage kurzfristig angepflanzten und nach den Festtagen entsorgten Gewächse befinden. Dies geschieht aus Freude am Spiel. Den Samen jedoch, um den es ihm im Ernst gelegen ist, pflanzt er so, dass dieser langfristig und nachhaltig Früchte trägt:

Sokrates: Dürfte ein Landmann, der Verstand hat, diejenigen Samen, an denen ihm gelegen ist und von denen er will, dass sie Früchte tragen werden, ernstlich im Sommer in Adonisgärtchen setzen und sich nun freuen, wenn er sieht, das diese innerhalb von acht Tagen schön heranwachsen? Oder dürfte er dieses nicht um des Spieles und des Feierns willen so machen, wenn er es denn tut, die Samen aber, mit denen es ihm Ernst ist, nach den Regeln der Kunst des Anbauens an die gehörigen Stellen säen und sich freuen, wenn diejenigen Samen, die er säte, im achten Monat ihre Reife erreichen?

Phaidros: In der Tat, o Sokrates, dürfte er dieses im Ernst, jenes aber, wie du sagst, in ganz anderem Sinne tun.

Sokrates: Wer aber das Wissen von den gerechten und schönen und guten Dingen besitzt, wollen wir sagen, dass der weniger Verstand habe hinsichtlich seiner Samen als der Landmann?

Phaidros: Keineswegs.

Sokrates: Nicht also im Ernst wird er sie ins Wasser schreiben, indem er sie mit Tinte durch die Feder mit Worten aussät, die einerseits sich selbst im Gespräch nicht helfen, andererseits das Wahre nicht hinreichend lehren können.

Phaidros: Wohl nicht, wie es ja wahrscheinlich ist!

Sokrates: Nein, sondern die Buchstabengärtchen wird er, wie mir scheint, um des Spieles willen säen und schreiben, wenn er sie schreibt, indem er für die Zeit, da er in das Alter des Vergessens gekommen ist, Erinnerungswürdiges zusammenstellt, sowohl für sich selbst als auch für jeden, der derselben Spur folgt, und wenn er sieht, wie sie zart wachsen, wird er sich darüber freuen [...]. (276b1-d5)

Schriftliches Philosophieren entspricht im Gleichnis also den Adonisgärtchen. Das Verschriftlichte kann nach Platon niemals echten Ernst beanspruchen, da zum einen die oben beschriebenen zahlreichen Fallstricke, Undeutlichkeiten und Täuschungen die Gesprächspartner regelmäßig in die Aporie führen. Zum anderen mangelt es dem Verschriftlichten an Ernst, weil das dort Festge-

legte sofort nach dieser Festlegung im Zuge der Lektüre und Deutung widerlegt werden kann.

Solche Passagen hingegen, die im philosophischen Sinne immer noch den höchsten Gehalt, also auch den höchsten Ernst, aufweisen, werden in den schriftlichen Dialogen bewusst als Spiel vorgeführt. Die berühmten Gleichnisse (Höhlen-, Linien-, Sonnengleichnis) etwa gelten auch in der Platon-Forschung gemeinhin als spielerische Unterbrechungen des Gesprächsverlaufs, sind von Platon aber – unter dem Deckmantel des Spielerischen wiederum – viel ernster zu nehmen als die übrigen Passagen, in denen scheinbar mit ganzem Ernst um Klarheit gerungen wird.

Diese Schreibstrategie wird von Platon in seinem letzten Dialog, dem *Parmenides*, auf die Spitze getrieben. Dort wird eine ernst zu nehmende Unterredung doch noch einmal schriftlich abgebildet. Der *Parmenides* führt dabei aber keinen bestimmten Inhalt mehr vor, sondern entwickelt die Grundsätze des mündlichen Philosophierens an sich. Hier wird die Platonische Methode selbst in einer formal und logisch präzisen Form vorgeführt – und als spielerische Gedankenübung verkleidet. Diese maximale Verfremdung erlaubte es Platon, dem Leser einen Blick in den inneren Zirkel seiner Gedanken- und Gesprächswelt zu eröffnen, und dort zeigt sich das Verhandelte nicht als geheimnisvolles Wissen eines erwählten Kreises von Denkern, sondern schlicht als eine Methode des Denkens, die jeder Mensch, der intelligent genug ist, sich selber aneignen kann. Die Exklusivität mündlichen Philosophierens hat sich hier selbst abgeschafft.

Wirkung

Die medientheoretische Lektüre von Platons *Phaidros* geht auf den kanadischen Medientheoretiker Walter Ong zurück. Ong sieht in Platons Einwänden gegen die Schrift typische Argumentationsmuster für die Abwehr neuer Medien. Am Beispiel des Computers und des Buchdrucks führt er an, dass vier Argumente Platons gegen die Schrift im zwanzigsten Jahrhundert auch gegen den Computer ins Feld geführt wurden:

Schreiben, dies läßt Plato Sokrates im *Phaidros* sagen, ist unmenschlich, weil es so tut, als könne man außerhalb des Denkens etablieren, was in Wirklichkeit nur innerhalb der Denkprozesse stattfinden kann. Es ist ein Ding, ein hergestelltes Etwas. Dies wird natürlich auch über Computer gesagt. (Ong 1982, S. 82)

Die Schrift als Technik ist also, so Ongs These, bereits eine dem Denkvorgang entfremdete Instanz, weil sie äußerlich ist, wohingegen das Denken einen inneren Prozess darstellt: »Zweitens behauptet Platons Sokrates, die Schrift zerstöre das Gedächtnis, man werde vergeßlich, indem man sich auf Äußerliches

anstatt auf innere Kräfte verlasse. Das Schreiben schwäche das Denken« (ebd.). Dieses Argument der Gedächtnisschwächung durch die Auslagerung von Gedächtnisinhalten in mediale Formen ist in vielen Mediendebatten gefallen: Buchdruck, Computer, Internet – der Mensch entlaste mit diesen technischen Entwicklungen immer mehr sein individuelles Gedächtnis, so die Kritik.

»Drittens«, so Ong weiter, »kann man einen geschriebenen Text grundsätzlich nicht befragen« (ebd.). Dieser Punkt ist weiter oben ausgeführt: Im Gegensatz zu einem lebendigen Dialogpartner ist der Text insofern »tot«, als er immer nur die gleichen Antworten auf die Fragen des Rezipienten geben kann. Auch diese Kritik ist typisch für die Abwehr neuer Medien, wie Ong darstellt: »Die aktuelle Kritik der Computertechnik trägt die gleichen Einwände vor: »Blödsinn rein, Blödsinn raus«« (ebd.).

Diese Passivität und Leblosigkeit der verschriftlichten Texte hat zudem zur Folge, dass das einmal veröffentlichte Wort nicht mehr gegen Fehldeutungen verteidigt werden kann und kein Austausch zwischen Autor und Leser zu Stande kommt.

Viertens wendet Platons Sokrates, indem er auf die kriegerische Mentalität oraler Kulturen beharrt, gegen das geschriebene Wort ein, es könne sich nicht wie das natürliche gesprochene Wort zur Wehr setzen: Das wirkliche Reden und Denken existiere stets und wesentlich in einem interpersonellen Kontext [...]. (Ebd.)

Auch hierin macht Ong ein immer wieder gegen Computer vorgebrachtes Argument aus: »Schreiben sei passiv, äußerlich, in einer irrealen, unnatürlichen Welt angesiedelt. Dies gilt auch für Computer« (ebd.). In Ongs Nachfolge wurde Platons Schriftkritik immer wieder als eine der ersten medienkritischen Positionen hervorgehoben. Die historische Medienkritik Platons zeigt uns, dass auch diejenigen Medien, die heute gegenüber neuen Medien verteidigt werden sollen – Schriftkultur, Buchdruck – vormals als ebenso bedrohlich und ablehnenswert bewertet wurden wie die neuen Medien heute – sogar mit den gleichen Argumenten.

Arne Malmsheimer

Literatur

Ong, Walter J. [1982] 1987: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen.

Platon: »Phaidros«. Zitate übersetzt von Arne Malmshheimer nach Platon 2011: *Phaedrus*. Cambridge u.a. Deutsch: Platon: *Phaidros oder Vom Schönen*. Stuttgart 2012.

Aufgaben

1. Gestalten Sie einen eigenen Dialog, in dem Sie gegen Sokrates' Vorbehalte argumentieren und die Verschriftlichung der Gedanken verteidigen.
2. Beurteilen Sie, inwiefern Walter Ongs Analogie von Platons Schriftkritik und der Kritik am Computer gerechtfertigt ist.
3. Beziehen Sie Stellung zu der Frage, ob Platon im *Phaidros* eine Medientheorie entwirft.

DAS MEDIUM SPRACHE

Johann Gottfried Herder: Über den Ursprung der Sprache (1772)

Kontext

Johann Gottfried Herder (1744-1803) ist ein Dichter, Theologe und Philosoph der Aufklärung und des Sturm und Drang. Er lebte zur gleichen Zeit wie Goethe und Schiller in Weimar und hatte ein spannungsreiches Verhältnis zu ihnen. Seine vielfältigen Tätigkeiten publizistischer Art zeichnen ihn als wichtigen Vertreter der philosophischen Anthropologie aus, d.h. der Lehre vom Menschen. Seine Übersetzungstätigkeiten machten viele fremdsprachige Texte erstmals für Deutsche zugänglich. Als Theologe vertrat er einen aufgeklärten Glauben, der sich gegen ein rein traditionalistisches Christentum wandte.

Herder ist kein Medientheoretiker im heutigen Sinne, hat aber in seinen Ausführungen zum Ursprung der Sprache medientheoretisch relevante Ansätze formuliert. Hervorzuheben ist seine »Abhandlung über den Ursprung der Sprache«. Konzipiert war sie als Antwort auf die zweiteilige Preisfrage, die die Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften im Jahr 1769 ausschrieb: »Teil I: Haben die Menschen, ihren Naturfähigkeiten überlassen, sich selbst Sprache erfinden können?«; »Teil II: Auf welchem Wege der Mensch sich am

fügichsten hat Sprache erfinden können und müssen.« Herder gewann den Preis mit seiner Schrift, die 1772 veröffentlicht wurde. Er setzt sich darin mit den damals führenden Positionen des deutschen Rationalisten Johann Peter Süßmilch (1697-1767), des französischen Philosophen Etienne Bonnot de Condillac (1714-1780) sowie der Position Jean Jacques Rousseaus (1712-1778) auseinander.

Ausgangspunkt

Herders Interesse an Sprache ist ganz grundlegender Art: Wenn es so ist, dass die Sprache den Menschen von den Tieren unterscheidet und damit erst zum Menschen macht, was ist dann die Sprache des Menschen und wo liegt ihr Ursprung? Die Antwort berührt den Kern der Anthropologie: Was macht den Menschen zum Menschen? Anders als manche Zeitgenossen, will Herder die Frage nicht allein mit der Gottesähnlichkeit des Menschen beantworten. Er sucht wissenschaftliche Begründungen. Dabei berührt seine Schrift viele zeittypische Diskurse wie Erkenntnistheorie, Ästhetik, Theologie.

Herders Text soll im Folgenden als medientheoretischer Text gelesen werden, als Text über das Medium Sprache. Als Medium vermittelt Sprache zwischen der Welt und dem Verstand: Der Mensch nimmt die Welt wahr, aber erst über die Sprache ist es ihm möglich, die Eindrücke zu strukturieren, zu systematisieren, in Begriffe zu fassen. Diese Fähigkeit des Denkens findet laut Herder im Medium der Sprache statt und ist außerhalb der Sprache – im menschlichen Sinne – nicht möglich.

Ziel

Herders Ziel liegt darin, eine Begründung für die Entwicklung der menschlichen Sprache zu finden. Dazu entwickelt er – ganz auf dem methodischen Stand der damaligen Geisteswissenschaft – Szenarien, die als Heuristik funktionieren. Das meint, dass er in Form imaginierten Szenen Thesen entwickelt, wie es gewesen sein könnte. Er verabschiedet damit die Tradition, den Sprachursprung mit Mythen zu »erklären«: Der Mensch bei Herder wird seine Sprache erst entwickeln. In dieser Vorstellung arbeitet Herder mit einer evolutionären Perspektive, die uns heute selbstverständlich erscheint, die aber vor dem 19. Jahrhundert und den durchschlagenden Thesen Darwins durchaus innovativ war und sich kämpferisch gegen die Festlegungen der Bibel stellt. Schließlich findet sich dort die Vorstellung des von Gott nach seinem Abbild bereits als vollendet geschaffenen und mit Sprache beschenkten Menschen. Herders Abhandlung ist somit sowohl inhaltlich eine innovative Abkehr von etablierten Positionen als auch methodisch ein Vorstoß in die wissenschaftliche Theoriebildung, indem er hypothetische Szenarien als falsifizierbare An-

nahmen anbietet und den Leser an seinem Denk- und Argumentationsprozess teilhaben lässt, statt Gewissheiten zu präsentieren.

Thesen

»**Schon als Tier hat der Mensch Sprache.**« (S. 5; Herv. i. O.)

Herder denkt Sprache in einem basalen Sinne nicht von der Kommunikation oder gar der Schriftsprache her, sondern vom Laut, der eine spontane Empfindung artikuliert: Schmerz, Wut, Freude, Schrecken. Aus diesen Naturlauten leitet er die komplexere menschliche Sprache ab, auch wenn er ihr später einen anderen Charakter zuweisen wird als den Naturlauten:

Daß der Mensch sie [die Sprache] ursprünglich mit den Tieren gemein habe, bezeugen jetzt freilich mehr gewisse Reste als volle Ausbrüche; allein auch diese Reste sind unwidersprechlich. Unsre künstliche Sprache mag die Sprache der Natur so verdrängt, unsre bürgerliche Lebensart und gesellschaftliche Artigkeit mag die Flut und das Meer der Leidenschaften so gedämmt, ausgetrocknet und abgeleitet haben, als man will; der heftigste Augenblick der Empfindung, wo und wie selten er sich finde, nimmt noch immer sein Recht wieder und tönt in seiner mütterlichen Sprache unmittelbar durch Akzente. Der auffahrende Sturm einer Leidenschaft, der plötzliche Überfall von Freude oder Frohheit, Schmerz und Jammer, wenn sie tiefe Furchen in die Seele graben, ein übermannendes Gefühl von Rache, Verzweiflung, Wut, Schrecken, Grausen usw., alle kündigen sich an und jede nach ihrer Art verschieden an. So viel Gattungen von Fühlbarkeit in unsrer Natur schlummern, so viel auch Tonarten. (S. 6f.; Herv. i. O.)

Diese Naturlaute, die Menschen mit Tiere gemeinsam haben, finden sich auch in der komplexen menschlichen Sprache – als Interjektionen – wieder. Sie stellen damit allerdings nur einen kleinen Teil der menschlichen Kommunikation dar, sodass sich Herder entschließt, nicht über die Naturlaute die Ursprünge der menschlichen Sprache zu rekonstruieren: »*In allen Sprachen des Ursprungs tönen noch Reste dieser Naturtöne*; nur freilich sind sie nicht die Hauptfäden der menschlichen Sprache. Sie sind nicht die eigentlichen Wurzeln, aber die Säfte, die die Wurzeln der Sprache beleben« (S. 9; Herv. i. O.). Anders als andere Sprachphilosophen geht Herder also nicht von der geschriebenen Sprache aus, sondern von den Lauten. Er sieht die Niederschrift der Laute als einen nachgeordneten Akt an, der defizitär bleiben muss: Geschriebene Sprache kann mit ihrem Buchstabensystem nicht alle Laute darstellen, »[...] als gemalte Buchstaben sind sie, so bequem und einartig sie der lange Schriftgebrauch gemacht habe, immer nur Schatten!« (S. 12)

»Ohne Sprache hat der Mensch keine Vernunft und ohne Vernunft keine Sprache.« (S. 37)

Herders Ausführungen stehen in Konkurrenz zu einer populären Theorie über den menschlichen Sprachursprung von Johann Peter Süßmilch. Dieser zufolge, ist die menschliche Sprache eine Gabe Gottes. Herder wirft Süßmilch vor, zirkulär zu argumentieren:

Ich habe Süßmilchs Schlussart einen ewigen Kreisel genannt [...]. Ohne Sprache hat der Mensch keine Vernunft und ohne Vernunft keine Sprache. Ohne Sprache und Vernunft ist er keines göttlichen Unterrichts fähig, und ohne göttlichen Unterricht hat er doch keine Vernunft und Sprache – wo kommen wir da je hin? Wie kann der Mensch durch göttlichen Unterricht Sprache lernen, wenn er keine Vernunft hat? Und er hat ja nicht den mindesten Gebrauch der Vernunft ohne Sprache. Er soll also Sprache haben, ehe er sie hat und haben kann? Oder vernünftigt werden können ohne den mindesten Gebrauch der Vernunft? Um der ersten Silbe im göttlichen Unterricht fähig zu sein, musste er ja, wie Herr Süßmilch selbst zugibt, ein Mensch sein, das ist deutlich denken können, und bei dem ersten deutlichen Gedanken war schon Sprache in seiner Seele da; sie war also aus eigenen Mitteln und nicht durch den göttlichen Unterricht erfunden. (S. 37)

Die Fähigkeit zur Sprache, so Herders Argument, ist die Voraussetzung für unsere menschliche Vernunft. In Süßmilchs Konzept können wir Menschen erst durch diese Vernunft, durch Gottes Unterricht, Sprache erlernen. Wenn sich Sprache und Vernunft jedoch gegenseitig voraussetzen und bedingen, welche Rolle sollte dann der göttliche Unterricht spielen und an welcher Stelle setzt er an?

Der Theologe Herder stellt klar: »Das Faktum ist also falsch und der Schluß noch falscher: es kommt nicht auf einen göttlichen, sondern gerade umgekehrt, auf einen tierischen Ursprung [sic!].« (S. 12). Doch auch damit ist es nicht so einfach, wie es zunächst scheint.

Es »hat aber doch kein Tier, selbst nicht das vollkommenste, den geringsten, eigentlichen Anfang zu einer menschlichen Sprache.« (S. 16)

Herder erkennt die Naturlaute des Menschen als Teil seiner Sprache an. Dennoch lässt er sich nicht auf die These ein, die menschliche Sprache sei tierischen Ursprungs, wie sie z.B. von Condillac vertreten wird. Herder kritisiert:

Aber ich kann nicht meine Verwunderung bergen, dass Philosophen, das ist Leute, die deutliche Begriffe suchen, je haben auf den Gedanken kommen können, aus diesem Geschrei der *Empfindungen den Ursprung menschlicher Sprache zu erklären*: denn ist diese nicht offenbar etwas anderes? Alle Tiere, bis auf den stummen Fisch, tönen ihre Empfindung: deswegen aber hat doch kein Tier, selbst nicht das vollkommenste, den ge-

ringsten, eigentlichen Anfang zu einer menschlichen Sprache. Man bilde und verfeinere und organisiere dies Geschrei, wie man wolle; wenn ein Verstand dazukommt, diesen Ton mit Absicht zu brauchen, so sehe ich nicht, wie nach dem vorigen Naturgesetze je menschliche, willkürliche Sprache werde. Kinder sprechen Schälle der Empfindung, wie die Tiere, ist aber die Sprache, die sie von Menschen lernen, nicht ganz andre Sprache? (S. 16f.; Herv. i. O.)

Sprache im Sinne menschlicher Sprache ist also absichtlich eingesetzte Sprache. Sie ist so komplex, dass sie nicht zu vergleichen ist mit der tierischen Sprache, die laut Herder eine unwillkürliche Lautäußerung ist. Kinder erlernen neben den Naturlauten, die sie von Anfang an beherrschen, die menschliche Sprache *vom Menschen*. Sie ist kategorisch von der tierischen, kleinkindlichen Sprache unterschieden und laut Herder ist keine noch so vielfältige Kommunikation unter Tieren der menschlichen Sprache gleich, die eben mit menschlichem Verstand bewusst und absichtsvoll verwendet wird.

»Der Mensch erfand sich selbst Sprache! – Aus Tönen lebender Natur! – zu Merkmalen seines herrschenden Verstandes!« (S. 46; Herv. i. O.)

Die Sprache des Menschen ist weder göttlichen noch tierischen Ursprungs – sondern menschlichen. Diese These versucht Herder mit seiner Abhandlung zu beweisen.

Voraussetzung für die Fähigkeit des Menschen, Sprache zu entwickeln, ist seine Reflexionsfähigkeit. Sie macht Herder verantwortlich für den Sprachursprung: *»Der Mensch, in den Zustand der Besonnenheit gesetzt, der ihm eigen ist, und diese Besonnenheit (Reflexion) zum erstenmal frei wirkend, hat Sprache erfunden«* (S. 31f.; Herv. i. O.).

Vernunft und Sprache bedingen einander wie die zwei Seiten einer Medaille. Beide sind diejenigen Merkmale, die laut Herder den Menschen von anderen Gattungen unterscheiden. Herder bestimmt *»die Sprache als den wirklichen Unterscheidungscharakter unsrer Gattung von außen [...], wie es die Vernunft von innen ist«* (S. 43; Herv. i. O.).

»Lücken und Mängel können doch nicht der Charakter seiner Gattung sein.« (S. 24; Herv. i. O.)

Der Mensch, wie ihn Herder skizziert, ist ein Wesen, das durch Vernunft und Sprachgebrauch gekennzeichnet ist. Diese gehen jedoch nach Herders Beobachtung einher mit einem Mangel an tierischen Instinkten. Diese Vorstellung des Menschen als »Mängelwesen« ist für die spätere Anthropologie Arnold Gehlens und auch für die Medienanthropologie (vgl. S. 272-280 des vorliegenden Buchs) von Bedeutung.

Herder bestimmt den Menschen also zunächst als ein Wesen, das den Tieren unterlegen scheint: »Daß der Mensch den Tieren an Stärke und Sicher-

heit des Instinkts weit nachstehe [...] ist gesichert« (S. 20). Er kommt zu dem Schluss:

Mit einer so zerstreuten, geschwächten Sinnlichkeit, mit so unbestimmten, schlafenden Fähigkeiten, mit so geteilten und ermatteten Trieben geboren, offenbar auf tausend Bedürfnisse verwiesen, zu einem großen Kreise bestimmt – und doch so verwaist und verlassen, daß es selbst [das Kind] nicht mit einer Sprache begabt ist, seine Mängel zu äußern – Nein! Ein solcher Widerspruch ist nicht die Haushaltung der Natur. Es müssen statt der Instinkte andre verborgene Kräfte in ihm schlafen. (S. 24)

Diese Kräfte sind eben die Fähigkeiten, über Sprache die Welt zu ordnen, sich auszutauschen und mit der Welt in Beziehung zu treten. Herder begründet die Sprachkompetenz des Menschen damit, dass er, im Gegensatz zu Tieren, nicht auf einen Wirkungskreis eingeschränkt und festgelegt ist. »Der Mensch hat keine so einförmige und enge Sphäre, wo nur eine Arbeit auf ihn wartet: eine Welt von Geschäften und Bestimmungen liegt um ihn. Seine Sinne und Organisation sind nicht auf eins geschärft: er hat Sinne für alles und natürlich also für jedes einzelne schwächere und stumpfere Sinne« (S. 22; Herv. i. O.). Menschen sind also mit weniger Instinkten ausgestattet und in ihrer sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit den Tieren unterlegen, die auf ihre Umwelt »spezialisiert« sind. Dafür haben sie die Sprache als Möglichkeit, der Umwelt zu begegnen. Sprache ist dasjenige, was die Vernunft des Menschen äußerlich darstellt. Sie vermittelt zwischen dem Menschen und der Welt. Damit ist sie ein Medium.

»[E]s war gefaßtes Zeichen, bei welchem sich die Seele an eine Idee deutlich besann« (S. 33)

Um den medialen Charakter der Sprache darzustellen, bedient sich Herder eines Szenarios. Er lässt den Menschen auf ein Schaf treffen. Tiere würden – aufgrund ihrer Instinkte – das Schaf entweder begehren, jagen oder ignorieren. Der Mensch aber erfasst das Schaf und gibt ihm qua Sprache einen Platz in der Welt:

Lasset jenes Lamm, als Bild, sein Auge vorbeigehn: ihm wie keinem andern Tiere. Nicht wie dem hungrigen, witternden Wolfe! nicht wie dem blutleckenden Löwen – die wittern und schmecken schon im Geiste! die Sinnlichkeit hat sie überwältigt! der Instinkt wirft sie darüber her! [...] Nicht so dem Menschen! Sobald er in die Bedürfnis kommt, das Schaf kennenzulernen, so stört ihn kein Instinkt, so reißt ihn kein Sinn auf dasselbe zu nahe hin oder davon ab: es steht da, ganz wie es sich seinen Sinnen äußert. Weiß, sanft, wollicht – seine besonnen sich übende Seele sucht ein Merkmal – das Schaf blöket! sie hat ein Merkmal gefunden. Der innere Sinn würket. Dies Blöken, das ihr am stärksten Eindruck macht, das sich von allen andern Eigenschaften des Beschauens und Betastens losriß, hervorsprang, am tiefsten eindrang, bleibt ihr. Das Schaf kommt wieder.

Weiß, sanft, wollicht – sie sieht, tastet, besinnt sich, sucht Merkmal – es blökt, und nun erkennet sie wieder! (S. 32f.)

Durch die Wiedererkennung des Bezeichneten und die Wiederholung des Bezeichnenden wird das Schaf – im Medium Sprache – Teil einer Systematik des menschlichen Verstandes. Die Sprache vermittelt hier zwischen der zunächst unsystematischen Welt und dem Verstand des Menschen und strukturiert dessen Wahrnehmung so, dass sie Zeichen für Gegenstände setzt, die wiederholbar und intersubjektiv und damit kommunizierbar sind. In dieser Kennzeichnung der Sprache, sie vermittelt intersubjektiv und wiederholbar, erweist sie sich als Medium.

Wirkung

Noch immer gibt es konkurrierende Ansätze in der Frage nach dem Ursprung der menschlichen Sprache. Zu den philosophischen Theorien, zu denen auch Herders Sprachursprungstheorie gehört, sind soziologische, psychologische und biologische Theorien hinzugekommen. Dennoch ist Herders Ansatz in seinem gedanklichen Kern noch nicht widerlegt oder abgelöst durch neuere Erkenntnisse. Der Soziologie Arnold Gehlen urteilt 1940: »Die philosophische Anthropologie hat seit Herder keinen Schritt vorwärts getan« (Gehlen 1993, S. 84).

Arnold Gehlen hebt Herders Blick auf die Zusammenhänge von physisch-sinnlicher Ausstattung des Menschen, seinen Bedürfnissen und seiner Sprache hervor:

Es ist bewundernswert, wie Herder hier die biologische Hilflosigkeit des Menschen, seine Weltoffenheit und die ›Zerstreutheit seiner Begierden‹ in ihrem inneren Zusammenhang sieht, wie er dann auf die Frage der ›Schadloshaltung‹ kommt und an dieser Stelle dann die Sprache (Vernunft, Besonnenheit) aus diesem neu gefundenen ›Charakter der Menschheit‹ ableitet, als einen ›aus der Mitte dieser Mängel‹ entstehenden Ansatz. (Ebd.)

Die Sicht auf Sprache als Medium ist immer wieder – wenn auch nicht immer explizit – artikuliert worden. Hans-Georg Gadamer etwa bezeichnet in seinem berühmtesten Werk, *Wahrheit und Methode*, Sprache als universales Medium des Verstehens. Eigen ist der Sprachfähigkeit des Menschen, dass sie an seine Reflexionsfähigkeit gebunden ist und ihn dazu bringt, auf einer Metaebene über sich und sein Handeln nachdenken zu können. Der Status als Medium ist jedoch umstritten. Der amerikanische Philosoph Donald Davidson etwa betont in seinem Aufsatz »Seeing through Language« 1999, dass die Sprache dem Menschen eigen ist, wie auch die Sinnesorgane. So stellt auch sie kein

Medium, kein Mittelndes dar, *durch* das Welt erfahren wird, sondern mit dem Welt wahrgenommen wird. Damit knüpft Davidson an einen Gedanken Steven Pinkers an: »Beim Verstehen von Sätzen ist der Strom der Wörter für uns völlig transparent. Wir erfassen die Bedeutung mit so großer Selbstverständlichkeit, daß wir sogar vergessen, daß ein fremdsprachiger Film Untertitel trägt« (Pinker 1996, S. 24f.).

Literatur

- Gehlen, Arnold [1940] 1993: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Frankfurt a.M.
- Herder, Johann Gottfried [1772] 2005: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Stuttgart.
- Mersch, Dieter 2006: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg.
- Pinker, Steven [1994] 1996: *Der Sprachinstinkt. Wie der Geist die Sprache bildet*. München.

Aufgaben

1. Gestalten Sie ein Schaubild, das beschreibt, wie sich nach Herder Sprache gebildet hat.
2. Versetzen Sie sich in die Lage der Akademiemitglieder, die die eingesandten Abhandlungen zu ihrer Preisfrage bewerten müssen. Gestalten Sie eine Preisrede, die die Errungenschaften von Herders Abhandlung herausstellt und die Preisvergabe durch die Akademie schlüssig begründet.
3. Der Evolutionspsychologe Steven Pinker geht davon aus, dass Sprache keine kulturelle Errungenschaft ist, die die Menschlichkeit des Menschen ausmacht, sondern ein Instinkt wie andere tierische Instinkte auch – wenngleich sie durch ihre Komplexität Bewunderung verdient. Bewerten Sie die Thesen Pinkers in ihrer Konsequenz für die Frage, inwiefern Sprache als Medium zu bezeichnen ist:

Sprache als Instinkt zu betrachten heißt, die öffentliche Meinung insbesondere die von den Geistes- und Sozialwissenschaften tradierte umzukehren. Sprache ist genauso wenig eine kulturelle Erfindung wie der aufrechte Gang. In ihr manifestiert sich auch nicht eine allgemeine Fähigkeit, mit Symbolen umzugehen – wie wir sehen werden, ist ein dreijähriges Kind ein grammatisches Genie, aber völlig unbeschlagen auf dem Gebiet der bildenden Kunst, der religiösen Ikonografie, der Verkehrszeichen und den anderen Bereichen

des semiotischen Spektrums. Obwohl die Sprache eine großartige Fähigkeit ist, die von allen lebenden Arten nur der Homo sapiens beherrscht, sollte der Mensch auch in Zukunft ein Forschungsobjekt der Biologen bleiben, denn dass über eine großartige Fähigkeit nur eine einzige lebende Spezies verfügt, ist im Tierreich durchaus nicht einmalig. Einige Fledermausarten machen fliegende Insekten über Doppler-Sonar aus, und einige Zugvögel-Arten [sic!] finden ihren Weg über Tausende von Meilen hinweg, indem sie die Konstellationen der Gestirne gegen die Tages- und Jahreszeit verrechnen. In der großen Talentshow von Mutter Natur haben wir nur einen Auftritt unter vielen – wir sind nichts weiter als eine Primatenart mit der Fähigkeit, uns gegenseitig darüber zu informieren, wer wem was getan hat, indem wir Geräusche modulieren, die beim Ausatmen entstehen. (Pinker 1996, S. 22)

MEDIENDIFFERENZ BILD UND TEXT

Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon – oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766)

Kontext

Der Autor Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), der heute vor allem durch seine Dramen und seine theoretischen Schriften bekannt ist, verfasste mit »Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« 1766 einen Aufsatz, in welchem die medialen Besonderheiten von bildender Kunst und Dichtkunst voneinander abgegrenzt werden. Er verhandelt darin die Darstellungsmöglichkeiten der Malerei und Poesie, indem er ihre jeweilige Eigenheit verdeutlicht. Damit setzt er sich gegenüber anderen zeitgenössischen Theorien ab, die die Ästhetik und Funktionsweise der Literatur mit jener der bildenden Künste in enge Verbindung stellen.

Lessing schreibt sich mit dem »Laokoon« in den ästhetischen Diskurs der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein, eine Zeit, in der Fragen der Ästhetik Hochkonjunktur haben: Der Status des »Schönen« wird verhandelt und unterschiedlich modelliert. Die bildenden Künste widmen sich, dem Ideal des Klassizismus folgend, historisch-mythologischen Stoffen und orientieren sich nun weniger an christlichen als an antiken und historischen Bildtopoi. Das Ziel ist in vielen Ästhetiken die Überführung des Wahrhaftigen ins Schöne, d.h. die Orientierung an einer naturalistischen Darstellung bei gleichzeitiger Herstellung eines schönen Scheins. Die Literatur ist noch stark an französischen (Drama) und englischen (Prosa) Vorbildern orientiert. Bemühungen um eine literaturspezifische Ästhetik, die nicht nur normativ ist, d.h. Regeln zum gu-

ten Schreiben formuliert, sondern systematisch Fragen der Literarizität stellt, setzten gerade durch Lessing und andere erst ein.

Ausgangspunkt

*Abbildung 5: Laokoon-Gruppe (um 50-30 v.Chr.),
Marmor, Höhe ca. 184 cm, Vatikanische Museen Rom*



Referenzpunkt ist für Lessing, wie auch schon für den Kunsthistoriker und -theoretiker Johann Joachim Winckelmann, mit dem er sich kritisch auseinandersetzt, die antike Skulptur der Laokoongruppe. Diese faszinierte die Gelehrten im 18. Jahrhundert, da sie in der Darstellung der höchst dramatischen Situation des Todeskampfs Laokoons eine Harmonie und zeitlose Gültigkeit ästhetischer Maßstäbe wahrnahmen. Laokoon ist eine Figur der griechischen und römischen Mythologie. Lessing bezieht sich in seinen Ausführungen auf Vergils Epos *Aeneis*, in dem dargestellt wird, wie Laokoon während des Trojanischen Krieges als Warner vor dem Trojanischen Pferd auftritt und von der Göttin Athene bestraft wird. Sie schickt Schlangen, die Laokoon und seine beiden Söhne töten.

Anders als im Barock, in dem das Leiden in der bildenden Kunst bisweilen exaltiert und dynamisch auf die Spitze getrieben wurde, finden die Theoretiker des Klassizismus in dieser antiken Plastik ein Vorbild für den ästhetischen und lebenspraktischen Umgang mit dem Leid: das Schrecknis wird in der Kunst durch deren Schönheit überwunden. Berühmt geworden ist die Zuschreibung Winckelmanns, die Kunst der Griechen zeichne »edle Einfalt«, »stille Größe« aus. »Einfalt« meint in diesem Zusammenhang die erstrebenswerte Schlichtheit und Standhaftigkeit, die er in der Laokoongruppe repräsentiert sieht:

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. (Winckelmann 1995, S. 30)

Lessing bezieht sich auf die Laokoongruppe, um an ihr und an anderen Beispielen der bildenden Kunst und der Literatur zu verdeutlichen, worin deren besondere Medienästhetik begründet ist. Lessing zufolge ist es nicht so sehr die *ethische* Dimension der Haltung gegenüber dem Leid, sondern eine *inner-ästhetische* Frage: Die Künstler wählen, so Lessing, aus allen Augenblicken, die sie aus einem künstlerisch umgesetzten Stoff, z.B. einer Sage, wählen könnten, den ›fruchtbaren Augenblick‹. Aus dieser Beobachtung leitet Lessing die medialen Besonderheiten der bildenden Künste im Gegensatz zur Literatur ab.

Ziel

Die Beobachtungen, die Lessing an einzelnen Kunstwerken gemacht hat, baut er zu einem theoretischen Entwurf aus, um Charakteristisches für die bildenden Künste und die Literatur herauszustellen. Vereinfacht lässt sich seine These wie folgt formulieren: Für die Malerei ist die räumliche Organisation von Farben und Formen entscheidend, für die Poesie hingegen die zeitliche Organisation von Ereignissen. Dementsprechend sind Bilder für die Darstellung von *Körpern*, literarische Texte für die Darstellung von *Handlungen* zuständig. In dieser Aufteilung liegt auch ein normatives Moment: Literatur soll sich nicht in langen Beschreibungen von etwas visuell Erfahrbarem verlieren. Über Handlungen können im Medium der Literatur prägnant auch Gegenstände geschildert werden, ohne, dass das Medium seine Eigenheiten verspielt.

Thesen

»[S]o ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann.« (S. 26)

Lessings berühmte Formel des ›fruchtbaren Augenblicks‹ bezieht sich auf das Medium der bildenden Kunst. Die Gemälde und Plastiken, die Lessing hier vor Augen stehen, haben ein Motiv, das sich aus z.B. einem historischen oder mythologischen Stoff ergibt. Dieses zeigt im Normalfall einen Augenblick aus einer bestimmten Perspektive. Da Bilder also nicht, wie es z.B. Comics können, narrativ in einer Folge von Bildern einen Stoff bebildern können, müssen die Künstler gezielt auswählen, welchen Moment eines Stoffzusammenhangs sie darstellen möchten. Fruchtbar ist der Augenblick, den die Künstler darstel-

len, dann, wenn er das ihm Vorausgegangene und das ihm Nachfolgende mit ins Bild holen kann. Außerdem muss die Dramatik der Situation im Bild repräsentiert sein, etwa wenn die Entscheidung für den Ausgang eines Schicksals gerade noch nicht getroffen ist. Im Falle Laokoons zeigt die Plastik genau den Moment, bevor sich der Kampf um Leben und Tod entscheidet, sodass dem Betrachter die Dramatik des ungewissen Ausgangs vor Augen geführt wird.

Die Herausforderung besteht im Medium der bildenden Künste in ihrer Rezeptionspraxis: Sie müssen sich auf einen Augenblick, den sie darstellen, beschränken, werden aber zugleich über einen längeren Zeitraum betrachtet. Damit muss das Bild ›mehr‹ Informationen geben als die rein im Moment verhafteten:

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. (S. 25f.)

Außerdem darf die dargestellte Situation in ihrer Darstellungsweise nicht zu festgelegt sein, um eine eingehende Beschäftigung mit dem Bild oder der Plastik zu ermöglichen. Das wird Lessing zufolge erreicht, indem der Phantasie des Betrachters Spielräume eröffnet werden:

Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freyes Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreyen hören; wenn er aber schreyet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichen, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt. (S. 26)

Genau der Moment, *bevor* Laokoon schreit, ist der fruchtbare Augenblick. Nicht das Überhöhen und Überwinden der dargestellten Affekte durch die Schönheit der Plastik ist bei Lessing das Faszinierende und Kunstvolle an der Laokoongruppe, ebensowenig wäre die Plastik noch kunstvoll, wenn das Grauenhafte und Affektvolle den Ausdruck dominieren würde. Das Kunstvolle ist der schma-

le Grat, bevor die Situation sich endgültig entscheidet und der glücklich gewählte Augenblick derjenige, der durch die Kunst allein auf Dauer gestellt wird.

»[W]enn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreyen ließ, so that der Dichter eben sowohl, daß er ihn schreyen ließ.« (S. 30)

Nachdem Lessing die Auswahl des prägnanten Augenblicks behandelt hat, wendet er sich den Darstellungsmodi des Mediums Literatur zu. Dieses muss sich nicht auf einen Moment beschränken, sondern kann eine ganze Geschichte sukzessive erzählen: »Nichts nöthiget hiernächst den Dichter sein Gemählde in einen einzigen Augenblick zu concentriren« (S. 29). Hätte der Künstler der Skulpturengruppe den Schrei des Laokoon dargestellt, anstelle des Moments vor dem Schrei, dann wäre die Figur Laokoon über den Schrei charakterisiert worden; der Schrei wäre sozusagen eine Metonymie für sein Wesen geworden. Dies wäre, gemäß des Ideals der Aufklärung, eine unwürdige Betonung des Affekts gewesen, das Maßvolle, das sich sogar noch im größten Leid gegen die unkontrollierten Emotionen durchsetzen sollte, wäre nicht mehr zum Ausdruck gekommen. In der Dichtung jedoch, in der Laokoons Charakter vermittle dessen Handlungen über einen langen Zeitraum für den Leser entwickelt werden kann, ist der Schrei nicht Ausdruck eines wehleidigen Charakters, sondern allein des großen Leids:

Vergils Laokoon schreyet, aber dieser schreyende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreyen nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreyen; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreyen allein sinnlich machen. (S. 30)

»Hieraus folgt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.« (S. 115)

Die Mediendifferenz zwischen bildender Kunst und Literatur liegt, Lessing zufolge, in dem Hauptunterschied, dass Bilder Formen räumlich organisieren, literarische Texte Ereignisse zeitlich organisieren. Lessing argumentiert wie folgt:

Wenn es wahr ist, daß die Mahlerey zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Theile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Theile aufeinander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Theile nebeneinander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Mahlerey.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Mahlerey auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Mahlerey kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der mahlerischen Beywörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. (S. 115f.)

Die Prägnanz, die die Malerei in der Wahl der dargestellten Handlung einer Figur beweisen muss, muss die Dichtung für die Schilderung eines Körpers beweisen. Ansonsten sollte Literatur die Körper ausschließlich durch die Handlungen charakterisieren. Auch wenn Lessing selbst Beispiele aus der erzählenden Literatur wählt, ist das Drama das augenfälligste Beispiel für seine Forderungen: Die Figuren eines Stücks werden durch ihre Sprachanteile und Handlungen charakterisiert, ihr Aussehen ist selten durch mehr als eine herausstechende Eigenschaft bestimmt.

Wirkung

Die Idealisierung der Antike, die Winckelmann auch in der Beurteilung der Laokoongruppe betreibt, ist für Lessings Text weniger wichtig als die Mediendifferenz zwischen bildenden Künsten und Literatur. Damit ist die Perspektive, auch wenn Lessing die Beispiele des Textes auf die Antike bezieht, enthistorisiert: Es geht um die prinzipiellen medialen Möglichkeiten von Kunst und Literatur. Auf eine Formel gebracht: erstere gestaltet den Raum, letztere die Zeit. Obwohl sich Lessing also hinsichtlich seines Betrachtungsgegenstandes

einreihet in die Antikenbegeisterung seiner Zeit, weist seine Schrift darüber hinaus in die medienwissenschaftlichen Fragestellungen, die uns noch heute beschäftigen. Die Literatur, die im deutschen Sprachbereich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erst an Autonomie und Bedeutung gewann, erhielt durch Lessings Schrift, die sie dem etablierten Medium der Malerei gegenüberstellte, eine Legitimation als eigenständiges Medium: Lessing wies ihr eine ganz eigene Funktion zu, nämlich die Darstellung von Handlungen. So wurde die Literatur auf eine Ebene mit der Malerei gestellt.

Nach der Erweiterung des Kunst- und Literaturbegriffs im 20. Jahrhundert sind Lessings Unterscheidungen der Medien noch immer von medientheoretischem und auch kulturgeschichtlichem Interesse, üben aber keine normative Kraft mehr auf Künstler oder Autoren aus: Bilder können gänzlich gegenstandslos sein oder aber andere Referenzpunkte haben als einen mythologisch-historischen Stoff, Texte können ohne Handlungsverlauf gestaltet sein, wie ein modernes Gedicht. Lessings Grundgedanken sind damit jedoch nicht obsolet geworden: Auch ungegenständliche Körper, wie etwa abstrakte Formen, werden im Raum organisiert, als Kompositionen. Texte sind, wenn man sie sich als sukzessive gelesen vorstellt, auch dann noch zeitlich organisierte Lautfolgen, wenn sie nicht mehr semantisch dekodierbar sind. Dennoch gibt es zahlreiche Beispiele für Hybridformen (Klanginstallationen, Videokunst, visuelle Poesie), auf die Lessings Gegensatz von Poesie und Malerei nicht zutrifft, sondern allenfalls als Abgrenzungsfolie mitgedacht ist. Inwiefern für diese Formen die Überlegungen Lessings weiterhin produktiv sind, ist im Einzelfall zu diskutieren.

Literatur

Lessing, Gotthold Ephraim [1766] 2012: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart.

Fick, Monika 2010: »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie.« In: Dies. (Hg.): *Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, S. 257–288.

Winckelmann, Johann Joachim [1755] 1995: »Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.« In: Helmut Pfotenhauer/Markus Bernauer/Norbert Miller (Hg.): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt a.M.

Aufgaben

1. Lesen Sie den unten abgedruckten Auszug aus Vergils Aeneis, auf den sich Lessing bezieht. Unterstreichen Sie die Passagen, deren Handlungselemente in der antiken Laokoongruppe dargestellt sind.

Vergleichen Sie stichpunktartig die Wirkung von Text und Skulptur hinsichtlich der Darstellung von Leid sowie des Spannungsaufbaus (Text) bzw. der Blicklenkung des Betrachters (Skulptur):

Gleich darauf widerfuhr uns Unseligen etwas anderes, Gewichtigeres und viel Grausigeres und verstörte die ahnungslosen Gemüter noch mehr: Laokoon, den das Los für Neptun zum Priester bestimmt hatte, wollte eben am Altar einen riesigen Stier feierlich opfern – aber seht nur: Von Tenedos durch die ruhige See (die Erinnerung läßt mich schaudern) kommen, mächtig sich windend, zwei Schlangen geschwommen und streben gemeinsam zur Küste. Sie recken die Köpfe hoch aus der Flut, die blutroten Kämme heben sich über die Wellen; die Leiber selbst durchmessen das Meer und schwingen aus in gewaltigem Bogen. Es rauscht die schäumende See, und schon hatten sie das Ufer erreicht. Blutunterlaufen sind ihre glühenden Augen und funkeln, züngelnd lecken sie ihre zischenden Rachen. Wir flüchten, totenbleich bei dem Anblick. Die beiden Schlangen aber kriechen zielsicher gerade auf Laokoon zu, fallen zuerst über seine zwei kleinen Söhne her, umklammern sie fest, beißen zu und beginnen die Ärmsten zu fressen. Dann greifen sie, während er mit einem Speer bewaffnet zu Hilfe kommt, Laokoon selbst an, wickeln sich um ihn in gewaltigen Ringen, haben ihn schon zweimal in der Mitte umschlungen, zweimal die schuppigen Leiber um seinen Hals gelegt und heben hoch über ihn die mächtigen Schädel. Laokoon versucht, sich mit den Händen aus der Umklammerung zu befreien, während Geifer und scheußliches Gift seine Priesterbinden besudeln. Zugleich stößt er entsetzliche Schreie aus, zum Himmel dringt ein Brüllen, wie wenn ein verwundeter Stier vom Altar flieht und das Beil, das übel traf, aus dem Nacken schleudert. Die zwei Schlangen jedoch entweichen sogleich zum Heiligtum auf der Höhe, kriechen in den befestigten Tempel der zürnenden Minerva und verbergen sich zu Füßen der Göttin unter dem Rundschild. (Vergil: *Aeneis*. Düsseldorf 2007, S. 36f. übers. v. Gerhard Fink)

2. Günter Eichs Gedicht »Inventur« zählt zu den wichtigsten deutschen Nachkriegsgedichten. Es wird von Literaturwissenschaftlern auf Eichs Erfahrungen im Kriegsgefangenenlager bezogen, eine Erfahrung, die viele deutsche Soldaten in den Monaten nach dem verlorenen II. Weltkrieg teilten.

Inwiefern werden im Gedicht Lessings Thesen zur Literatur eingelöst? Begründen Sie am Text, welche der folgenden Positionen Sie plausibel finden. 1: »Eichs ›Inventur‹ ist keine Literatur, weil keine Handlungen dargestellt werden, wie Lessing es fordert!«; 2: »Eichs ›Inventur‹ funktioniert genau wie ein Bild. Es zeigt den ›fruchtbaren Augenblick‹ der so genannten ›Stunde Null‹ im Jahr 1945«; 3: »Les-

sings Kategorien haben uns gar nichts mehr zu sagen, die Literatur ist vielfältiger als er sie darstellt.«; 4: »Die Handlung, die dieses Stück Literatur darstellt, ist gerade die Inventur, so dass man Lessings Literaturkonzept sehr gut auf das Gedicht anwenden kann.«

Günter Eich: Inventur (1947)

Dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen.

Konservenbüchse:
Mein Teller, mein Becher,
ich hab in das Weißblech
den Namen geritzt.

Geritzt hier mit diesem
kostbaren Nagel,
den vor begehrlischen
Augen ich berge.

Im Brotbeutel sind
ein Paar wollene Socken
und einiges, was ich
niemand verrate,

so dient es als Kissen
nachts meinem Kopf.
Die Pappe hier liegt
zwischen mir und der Erde.

Die Bleistiftmine
lieb ich am meisten:
Tags schreibt sie mir Verse,
die nachts ich erdacht.

Dies ist mein Notizbuch,
dies meine Zeltbahn,
dies ist mein Handtuch,
dies ist mein Zwirn.

(Günter Eich: *Abgelegene Gehöfte*. Schauer. Frankfurt a.M. 1948, S. 38f.)

DAS MEDIUM FOTOGRAFIE

Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie (1980)

Kontext

Der französische Semiologe (Zeichentheoretiker) Roland Barthes (1915-1980) untersuchte in seinen Werken neben verschiedenen Medien (Texte, Film, Foto) vor allem die »Mythen« der modernen Gesellschaft und beschreibt ihre Wirkung (*Die Mythen des Alltags*, 1957). Die Fotografie war schon ein etabliertes und ausdifferenziertes Medium, als er einen umfangreichen Essay mit dem Titel *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* schrieb, der in seinem Todesjahr, 1980, veröffentlicht wurde. Fotos waren längst nicht mehr aufwendig herzustellen. Im Vergleich zum Anfang des 20. Jahrhunderts, in dem lange Belichtungszeiten sowie teure, sperrige Ausrüstung Fotografien oftmals einen wenig spontanen Charakter verliehen, erhielt die Fotografie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen eher beiläufigen Charakter: Schnappschüsse entstanden und konnten sogar, mittels Polaroid, direkt entwickelt werden. Zudem hatte sich die Fotografie als Kunstform in Museen längst durchgesetzt. Barthes »Bemerkungen zur Photographie« setzen jedoch nicht beim Entstehungsprozess an, sondern beim Betrachter. Insofern interessiert ihn auch in der Zeit einer banalisierten Praxis der Fotografie noch das Besondere des Mediums.

Ausgangspunkt

Barthes unterscheidet in seinem Essay drei Seiten der Fotografie, den Fotografen (*operator*), den Betrachter der Fotografie (*spectator*) und das *spectrum*, also das, was die Fotografie vom Dargestellten darstellt (*eidolon*) (S. 17).

Barthes Zugang zum Medium der Fotografie ist persönlich und sein Essay durchweg in der ersten Person verfasst. Nach einem ersten, allgemein-theoretisch gefassten Teil der »Hellen Kammer« geht der Autor in einem zweiten Teil auf eine Fotografie seiner Mutter als fünfjähriges Mädchen ein. Er entwickelt und veranschaulicht zentrale Begriffe seiner Fototheorie an diesem Bild. Barthes grundlegende Reflexionen gehen über die Fragen des Mediums der Fotografie in seiner technischen Beschaffenheit hinaus, sodass sie auch angesichts der weiter fortgeschrittenen Entwicklung und damit einhergehenden Banalisierung der fotografischen Praxis durch massenhafte Handyfotografie Diskussionsstoff bieten. Inwieweit die Tendenzen, durch digitale Bildbearbeitung Konzepte und Gestaltungsstrategien der Malerei in die Fotografie zu integrieren, Barthes Überlegungen zuwiderlaufen, wäre ein weiterer interessanter Diskussionspunkt um die Aktualität der *Hellen Kammer*.

Thesen

»Daher kann man zwar sehr wohl von einer Photographie sprechen, doch, wie mir scheint, mitnichten von der PHOTOGRAPHIE.« (S. 13; Herv. i.O.).

Barthes Versuch über die Fotografie gesteht gleich zu Beginn ein, dass es ein unmögliches Unternehmen sei, das Wesen der Fotografie zu fassen d.h. das Medium der Fotografie, losgelöst von konkreten Fotografien, zu beschreiben. Er begründet seinen Befund damit, dass Fotos sich nicht abtrennen von dem, was sie darstellen, zeigen. Der Vergleich mit gemalten Bildern veranschaulicht seine Argumentation: Bei einem Gemälde fallen dem Betrachter direkt die Auswahl der Farben, die Komposition und die Pinselstriche auf. Ein Bild, so Barthes, simuliert die Wirklichkeit. Das Foto hingegen zeige nur auf das Dargestellte, nicht auf die eigene Macht:

Tatsächlich läßt sich eine bestimmte Photographie nie von ihrem Bezugsobjekt (Referenten; von dem, was sie darstellt) unterscheiden, wenigstens nicht auf der Stelle und nicht für jedermann (was bei jedem anderen Bild möglich ist, da es von vornherein und per se durch die Art und Weise belastet ist, in der der Gegenstand simuliert wird): den photographischen Signifikanten auszumachen ist nicht unmöglich (Fachleute tun es), aber es erfordert einen sekundären Akt des Wissens oder der Reflexion. Von Natur aus hat die PHOTOGRAPHIE (der Einfachheit halber müssen wir diesen Oberbegriff akzeptieren, der vorläufig freilich nur wieder auf die unermüdliche Wiederholung der Kontingenz hinausläuft) etwas Tautologisches: eine Pfeife ist hier stets eine Pfeife, unabdingbar. (S. 12f.; Herv. i. O.)

Diese Schwierigkeit, das Fotografische der Fotografie zu trennen vom Dargestellten, erklärt für Barthes auch, dass sich vor ihm nur wenige Wissenschaftler mit der Fotografie im Allgemeinen, d.h. als Medium auseinandergesetzt haben und selbst diese vernachlässigten die Ästhetik und Medialität der Fotografie als solcher. Entweder wurde, Barthes zufolge, nur die technische Seite betrachtet oder die soziologische Funktion des Fotografierens; das Medium Fotografie schien sich zu entziehen (vgl. S. 14f.). Dieses Verschwinden des Mediums hinter dem, was es zeigt, hat Barthes unterschiedlich begründet. Interessanterweise geht er in seinem Essay davon aus, dass die Fotografie eine derartige Gewissheit, eine Evidenz, hinsichtlich dessen, was gezeigt wird, ausstrahle, dass sie selbst uninteressant werde:

Wenn die PHOTOGRAPHIE sich nicht ergründen läßt, dann deshalb, weil ihre Evidenz so mächtig ist. Im Bild gibt sich der Gegenstand als ganzer zu erkennen, und sein Anblick ist gewiß – im Gegensatz zum Text oder zu anderen Wahrnehmungsformen, die mir das Objekt in undeutlicher, anfechtbarer Weise darbieten und mich auffordern, dem zu mißtrauen, was ich zu sehen glaube. Diese Gewißheit ist unanfechtbar, weil es mir freisteht, die Pho-

tographie so eingehend zu betrachten, wie es mir beliebt; doch wie lange ich das Bild auch betrachten mag, es teilt mir nichts mit. Genau in dieser Interpretationssperre liegt die Gewißheit des Photos: auch wenn ich mich noch so sehr mühe, alles, was ich feststellen kann, ist, daß es so gewesen ist; für jeden, der ein Photo in den Händen hält, liegt darin ein ›fundamentaler Glaube‹, eine ›Urdoxa‹, die nichts zerstören kann, es sei denn, man beweist mir daß dieses Bild keine Photographie ist. Doch leider bringt die Gewißheit dieses Photos es auch mit sich, daß ich nichts darüber sagen kann. (S. 117f.; Herv. i. O.)

Wie der lange Essay von Barthes, aber auch zahlreiche andere Essays und theoretische Auseinandersetzungen mit der Fotografie, wie etwa von Susan Sontag, zeigen, lässt sich dieser Aussage zum Trotz viel über Fotografie aussagen. Dennoch bleibt für Barthes die Unfassbarkeit des Mediums erkenntnisleitend für seine Überlegungen.

Thesen

»Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.« (S. 14)

Das Verschwinden des Mediums Foto bei seiner Betrachtung macht Barthes dafür verantwortlich, dass so wenig über das Medium Foto aus der Sicht des Betrachters geschrieben wurde. Welchen Weg aber nimmt Barthes selbst, um über Fotos und die Fotografie im Allgemeinen zu sprechen? Er zieht die logische Konsequenz aus seinen Beobachtungen und nimmt die Betrachtung des einzelnen Bildes zum Ausgangspunkt seiner Ausführungen. Die Auswahl der Bilder trifft er nach höchst persönlichen Gesichtspunkten:

So beschloß ich, die Anziehungskraft, die bestimmte Photos auf mich ausübten, zum Leitfaden meiner Untersuchung zu machen: dieser Anziehungskraft war ich mir zum mindesten sicher. Wie sie bezeichnen? Faszination? Nein, die eine Photographie, die ich von den anderen unterscheide und die ich liebe, hat nichts von jenem flimmernden Punkt, der vor den Augen auf und nieder schwebt und einen das Haupt wiegen läßt; was sie in mir erzeugt, ist genau das Gegenteil von Benommenheit; vielmehr eine innerliche Erregung, ein Fest, auch eine Arbeit, der Druck des Unsagbaren, das gesagt werden will. Was also dann? Interesse? Das ist zu wenig; ich muß nicht erst meine Gemütsbewegung erforschen, um die verschiedenen Gründe aufzuzählen, die das Interesse an einer Photographie wachrufen [...]. Daher schien mir, daß das treffendste Wort zur (vorläufigen) Bezeichnung der Anziehungskraft, die bestimmte Photos auf mich ausüben, das des Abenteuers sei. [...] Das Prinzip des *Abenteuers* erlaubt es mir, die PHOTOGRAPHIE existent zu machen. Umgekehrt gilt: ohne Abenteuer kein Photo. (S. 26-28; Herv. i. O.)

Dieser Ansatzpunkt ist höchst subjektiv und damit nicht streng wissenschaftlich: Statt eine repräsentative Auswahl von Fotografien seinen Ausführungen zugrunde zu legen, geht Barthes von denjenigen Bildern aus, die ihn affizieren, im Sinne eines Versprechens auf Abenteuer, berühren. Anhand dieser Bilder beforscht Barthes, ebenfalls im subjektiven, vorwissenschaftlichen Sinne, das, was die Bilder besonders macht. Er hat für diese spezifische Herangehensweise den Begriff des »*punctum*« geprägt, der eine alternative Betrachtungsweise zum *studium* darstellt.

»Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).« (S. 36; Herv. i. O.)

Unter *studium* versteht Barthes ein kulturell erlerntes Empfinden der Relevanz einer Photographie, die sich vor allem aus den dargestellten Themen ergibt. »Was ich für diese Photographien empfinde, unterliegt einem *durchschnittlichen* Affekt, fast könnte man sagen, einer Dressur« (S. 35).

[E]s ist das *studium*, was nicht, jedenfalls nicht in erster Linie »Studium« bedeutet, sondern die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemanden, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit. Aus *studium* interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, in dem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, in dem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze: denn als Angehöriger einer Kultur (diese Konnotation ist im Wort *studium* enthalten) habe ich teil an den Figuren, an den Mienen, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen. Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studium* mit meinem souveränen Bewußtsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. [...] Dies zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich *besticht* (mich aber auch verwundet, trifft). (S. 35f.; Herv. i. O.)

Das *studium* skizziert Barthes als einen anerzogenen Akt des Nachvollziehens und Anerkennens der Arbeit des Fotografen, ein allgemeines, leidenschaftsloses Interesse am ästhetischen und gesellschaftlichen Wert einer Fotografie. Damit ist das *studium* äußerst unpersönlich. Es lässt sich auf einige Bilder anwenden, die relevant oder technisch-künstlerisch anspruchsvoll gestaltet sind. Das *punctum* jedoch ist keine planbare Reaktion, es vollzieht sich unerwartet an bestimmten Bildern und trifft den Betrachter in einem sehr persönlichen, intimen und nicht verallgemeinerbaren Sinne (vgl. S. 36f.).

»[W]as die Photographie endlos reproduziert, hat nur einmal stattgefunden. Sie wiederholt mechanisch, was sich existentiell nie mehr wird wiederholen können« (S. 12).

Barthes Interesse an der Fotografie gilt dem unheimlichen Phänomen, dass Fotos einen Moment festhalten, der zum Zeitpunkt des Betrachtens bereits vergangen ist. Damit weisen sie den Betrachter auf die Vergänglichkeit, auch die eigene, hin. Diese Verbindung von Fotografie und Tod ist in Barthes Denken sehr stark. Sie lässt sich von unterschiedlichen Seiten her darstellen, sowohl von Seiten des *operators*, also des Fotografen, aus, als auch von Seiten des *spectators* und *spectrums*.

Am Beispiel des Porträtiert-Werdens zeigt Barthes diese Zusammenhänge auf:

In der Phantasie stellt die PHOTOGRAPHIE (die, welche ich *im Sinn* habe) jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): Ich werde wirklich zum Gespenst. Der PHOTOGRAPH weiß dies sehr gut, und er hat selbst Angst (und sei es aus kommerziellen Gründen) vor diesem Tod, der Einbalsamierung, die er mit seiner Geste an mir vollzieht. Nichts könnte närrischer sein (wäre man nicht das passive Opfer, der ›plastron‹ [Erläuterung in Ausgabe: Im militärischen Sprachgebrauch: Feind-Darsteller im Manöver (A. d. Übersetzers)], wie Sade es genannt hat) als die Verrenkungen, die Photographen anstellen, um in ihre Bilder ›Leben zu bringen‹: armselige Einfälle: man platziert mich vor meine Pinsel, man holt mich ins Freie (›draußen‹ wirkt lebendiger als ›drinnen‹) [...]. Man könnte meinen, der vom Schrecken gebannte PHOTOGRAPH müsse gewaltig kämpfen, damit die PHOTOGRAPHIE nicht der Tod sei. Ich aber, Objekt schon, kämpfe nicht. Ich ahne, daß es noch weit unsanfterer Mittel bedarf, mich aus diesem schlimmen Traum zu wecken; denn was die Gesellschaft mit meinem Bild anstellt, was sie darin liest, weiß ich nicht [...]; doch wenn ich mich auf dem aus dieser Operation hervorgegangenen Gebilde erblicke, so sehe ich, daß ich GANZ UND GAR BILD geworden bin, das heißt der TOD in Person; die anderen – der ANDERE – entäußern mich meines Selbst, machen mich blindwütig zum Objekt, halten mich in ihrer Gewalt, verfügbar, eingereiht in eine Kartei [...]

»[D]ie PHOTOGRAPHIE hat etwas mit Auferstehung zu tun« (S. 92; Herv. i. O.)

Die religiöse Dimension des Essays von Barthes wird diejenigen, die täglich mit Fotos umgehen, ohne sich über sie zu wundern, irritieren. Barthes zufolge ist die chemische Umwandlung von einer mit dem Fotoapparat aufgenommenen Szene zu einem dauerhaft verfügbaren Bild etwas Unselbstverständliches, ja Unheimliches. Er vergleicht Fotos deshalb mit dem »Schweiß Tuch der Veronika«, eine im Christentum verehrte Reliquie, die dem Glauben nach das Abbild des leidenden Christus zeigt. Es sei, so die Legende, dadurch entstanden,

dass Veronika als Weggefährtin Jesu zur Kreuzigungsstätte Golgatha diesem ein Tuch gereicht habe, um den Schweiß vom Gesicht des kreuztragenden Jesu aufzunehmen. Ins Tuch habe sich das genaue Abbild der Gesichtszüge Jesu gedrückt. Barthes meint also, dass die Fotografie nicht vorrangig Anlass gibt, an die Vergangenheit, die das Foto zeigt, zu denken. Vielmehr ist das Besondere des Fotos die Verwandlung des Gewesenen in ein Bild:

Die PHOTOGRAPHIE ruft nicht die Vergangenheit ins Gedächtnis zurück [...]. Die Wirkung, die sie auf mich ausübt, besteht nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist. Dies ist allerdings eine wahrhaft anstößige Wirkung. Stets versetzt mich die PHOTOGRAPHIE in *Erstaunen*, und dieses Erstaunen hält an und erneuert sich unaufhörlich. Vielleicht reicht dieses Erstaunen, dieses Beharren tief in die religiöse Substanz, aus der ich geformt bin; wie man es auch dreht und wendet: die PHOTOGRAPHIE hat etwas mit Auferstehung zu tun: kann man von ihr nicht dasselbe sagen, was die Byzantiner vom Antlitz Christi sagten, das sich auf dem Schweißstuch der Veronika abgedrückt hat, nämlich daß sie nicht von Menschenhand geschaffen sei, *acheiropoietos*? (S. 92; Herv. i. O.)

Diese Überlegung Barthes' zieht die Parallele zwischen der Fotografie und den Ikonen byzantinischer Tradition. Diese *Acheiropoietia* sind Bilder, die im orthodoxen Glauben der oströmischen Kirche nicht von Menschenhand gestaltet, sondern von Gott geschenkt sind. Ihnen kommt also selbst der Status eines heiligen Gegenstandes zu. Barthes drückt in diesem Vergleich seine Faszination und Ehrfurcht vor der ›Lichtzeichnung‹, der Fotografie, aus, die nicht durch die Hand eines menschlichen Künstlers geschaffen wird, sondern durch den technischen Apparat wie von Geisterhand.

Literatur

Barthes, Roland [1980] 1989: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a.M.

Aufgaben

1. Geben Sie in eigenen Worten wieder, was Barthes mit dem Abenteuer als Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit Fotos meint (S. 28). Suchen Sie eine Fotografie heraus, die für Sie ganz persönlich diesem Kriterium entspricht und formulieren Sie, was das Bild für Sie so besonders macht.
2. Erläutern Sie anhand eines Vergleichs der Fotografie einer Pfeife mit dem Bild »Ceci n'est pas une pipe« von René Magritte, was Barthes mit dem folgenden Satz meint: »Von Natur aus hat die Photographie [...] etwas Tautologisches: eine Pfeife ist hier stets eine Pfeife, unabdingbar« (Barthes 1989, S. 13).
3. Beziehen Sie Stellung zu der folgenden Aussage von Barthes, indem Sie aus Sicht eines a) Fotojournalisten, der einen Bürgerkrieg dokumentiert und b) künstlerischen Fotografen, der inszenierte Fotos gestaltet, argumentieren:

Eine Photographie ist immer die Verlängerung dieser Geste [»des kleinen Kindes, das mit dem Finger auf etwas weist und sagt: Ta, Da, das da!«], sie sagt das da, genau das, dieses eine ist's! und sonst nichts, sie kann nicht in den philosophischen Diskurs überführt werden, sie ist über und über mit der Kontingenz beladen, deren transparente und leichte Hülle sie ist. (S. 12)

4. Seitdem Künstler Fotografien digital nachbearbeiten, ist die Gewissheit, dass Fotos zeigen, was war, brüchig geworden. Zugleich tritt die Gemachtheit des Fotos, also seine ästhetischen Eigenschaften, unabhängig vom Motiv, ins Bewusstsein der Betrachter. Setzen Sie Überlegungen aus Barthes Theorie in Beziehung mit dem Bild *Bundestag* des Fotografen Andreas Gursky. Beziehen Sie auch das u. g. Zitat Gurskys ein.

Was mich schlussendlich interessiert, ist nicht, Wirklichkeit zu erfinden, sondern die Wirklichkeit an sich. Sie hervorzuheben, zu akzentuieren erscheint mir dabei legitim. Ich versuche dabei, kein Bild so aussehen zu lassen, als sei es bearbeitet worden [...] und doch war nichts so, wie es hier erscheint. Diese Bilder sind vollkommen künstlich. (Andreas Gursky zit. n. EDUBOX Mudam Sammlung. Unter: www.mudam.lu/fileadmin/media/download/education/edu_box/EDU_BOX_Mudam_Collection_DE.pdf, 5.9.2016)

DAS MEDIUM FILM

Franz Pfemfert: Kino als Erzieher (1911)

Kontext

Franz Pfemfert (1879-1954) ist ein – heute nahezu unbekannter – Publizist des frühen 20. Jahrhunderts. Er gründete 1911 die avantgardistische Zeitschrift *Die Aktion*, in der im gleichen Jahr auch der Text »Kino als Erzieher« erschien. Der Text markiert Pfemferts Position gegenüber dem neuen Medium Film. Er leistet damit einen Beitrag zur Debatte um das Kino, die in Kreisen der Intellektuellen und Künstler stattfand. Typisch an seiner Position ist die Bewunderung für die technische Entwicklung der Filme, die aber von Abscheu vor deren künstlerischer Belanglosigkeit überlagert wird. Seinen ästhetischen und volkserzieherischen Bedenken entsprechend, wendet sich Pfemfert gegen das Kino. Er argumentiert, obwohl er politisch radikal links verortet werden kann, mit Argumentationsmustern der Bildungsbürger, die in unterschiedlichen politischen Lagern zu finden waren. In Pfemferts Sicht ist das »Kino als Erzieher« auch deshalb so gefährlich, da es jede Emanzipation des Volks von dem Nationalismus und Militarismus des späten deutschen Kaiserreichs durch niveaulose Unterhaltung unterminiert.

Ausgangspunkt

Pfemfert sieht das Kino als wichtigstes Volksvergnügen und Sinnbild der Moderne an. An ihm hängt er seine Kritik der modernen »Unkultur« auf, die dadurch auch Medienkritik wird. Pfemfert ruft zum Kampf gegen die benannte Unkultur auf, wobei er nicht genau bestimmt, im Namen welcher Kultur gegen die »Unkultur« gekämpft werden soll.

Sein Text beginnt mit der Perspektive der Zukunft auf seine Gegenwart: »Der Geschichtsschreiber kommender Generationen wird sich also mit uns und mit unserem Jahrhundert beschäftigen« (S. 165). Diese fremde Autorität wird über die zeitgenössische Kultur urteilen und Pfemfert möchte, dass seine Zeit vor diesem Urteil bestehen kann. Also muss, so Pfemfert, rechtzeitig eine Alternative zu der »Unkultur« entwickelt werden, die er um sich greifen sieht. Aus Pfemferts Szenario, dass Historiker der Zukunft die Bilanz der modernen Kultur ziehen werden, kann man ersehen, dass er die moderne Kultur als Irrweg der Kulturgeschichte deutet, den künftige Generationen als solchen erkannt und verlassen haben werden. Kurz: Die Geschichte wird ihm recht geben. Aus dieser Sicherheit hinaus, dass er bereits durchschaut, was andere noch nicht verstehen, argumentiert er gegen unterschiedliche Zeitphänomene.

Thesen

»Wir aber scheinen vom Strudel Trivialität erfaßt zu sein, der uns zu verschlingen droht« (S. 165)

Pfemfert geht bei der Beobachtung seiner zeitgenössischen Kultur davon aus, dass er – bildlich gesprochen – in der Lage ist, die ihn umgebende Kultur von außen zu betrachten und zu beurteilen. Dafür holt er argumentative Unterstützung von einem fiktiven »Geschichtsschreiber kommender Generationen« (S. 165), der mit dem distanzierten und aus Erfahrung klugen Blick der Nachwelt auf die Gegenwart schaut. Pfemfert geht davon aus, dass Kulturen in »Wellenbewegungen« Hochzeiten und Tiefpunkte erreichen, dass aber die moderne Kultur nicht einfach nur einen Tiefpunkt darstellt, sondern vielmehr einen Endpunkt:

Soll nun unser Zeitalter nicht als Krankenhausgeschichte der Kultur auf die Nachwelt kommen, wollen wir vor dem kritischen Auge des Historikers in sauberem Kulturgewande erscheinen, dann müssen wir beizeiten Hand anlegen und kulturelle Arbeit verrichten. Dann müssen wir unermüdlich gegen jede Unkultur kämpfen. Der Kampf ist schwer. Vergebens wird man in dem Kulturschutt verfallener Menschheitsgeschichte nach einer Erscheinung suchen, die an trostloser Öde unserer modernen Zeit gleichkommt. Gewiß: in der Geschichte eines jeden Volkes läßt sich eine Wellenbewegung, ein Auf und Ab feststellen. Wir aber scheinen von dem Strudel Trivialität erfaßt zu sein, der uns zu verschlingen droht. Die Trivialität beherrscht (seit Jahrzehnten) die Situation. Wohin wir den Blick auch wenden, sie nistet überall. Wir finden sie in der Kunst und im Kunstgewerbe, in der Technik wie in der Architektur. Sie schleicht durch Hütten und Paläste und zwingt den Menschegeist in ihren Bann. (S. 165)

Trivialität ist demzufolge ein allgegenwärtiges Phänomen, dem sich niemand entziehen kann. Weder gibt es Gesellschaftsbereiche, die sich davon befreien können, noch Gesellschaftsschichten (»Hütten und Paläste«). Dennoch ist aus Pfemferts Sicht der Kampf noch nicht verloren, den er ausruft.

»Der Weg zu den Höhen der Kultur wäre frei, wenn nicht das Siebenmeilenstiefeltum der Trivialität jedem kulturellen Fortschritt entgegenstehen würde.« (S. 166)

Die moderne Gesellschaft hat, folgt man Pfemfert, die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass die Menschen wieder Zeit und Muße haben, um sich den »Höhen der Kultur« (S. 166) zu widmen. Dadurch, dass die moderne Technik viele der zeitraubenden Tätigkeiten mechanisiert und automatisiert habe, könne man in einer Art Sklavengesellschaft ohne menschliche Sklaven leben: »Die gezähmte und dressierte Elektrizität leistet uns Sklavendienste« (S. 165). Die Utopie von einer Gesellschaft, in der Maschinen einen Teil der menschlichen

Arbeiten übernehmen, sodass dem Menschen Zeit zur Ausbildung seiner Anlagen bleiben, ist alt. Sie könnte bei Pfemfert ihren Bezugspunkt in den Frühschriften von Karl Marx haben. Vorbild mag aber auch die antike Gesellschaft sein, in der ein kleiner Teil der Gesellschaft von den einfachen Alltagstätigkeiten freigestellt war, um sich den schönen Künsten und der Verwaltung zu widmen. Diesem Wiederaufleben einer Kultur antiker Größe stehe jedoch die Trivialität im Wege, die immer einen Schritt voraus zu sein scheint: »Der Weg zu den Höhen der Kultur wäre frei, wenn nicht das Siebenmeilenstiefeltum der Trivialität jedem kulturellen Fortschritt entgegenstehen würde« (S. 166).

»Edison« heißt die Formel, auf die unsere Zeit zu bringen ist» (S. 166)

Die Übermacht der Unkultur ist für Pfemfert deshalb so bedrohlich, weil er einen Verbund unterschiedlicher Phänomene und Medien vermutet, die sich in der Formel »Edison« zusammenfassen lässt. Damit mein Pfemfert den Erfinder Thomas A. Edison, der durch die Verbindung von Stromerzeugung und Stromverteilung sowie neuen elektrischen Geräten die Elektrifizierung der modernen Welt möglich gemacht hat. In Edisons Team entwickelte Dickson das Kinetoskop, das 1893 auf der Weltausstellung in Chicago der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Hier konnten einzelne Betrachter Kurzfilme in einem Schaukasten ansehen. Sie wurden in Salons nebeneinander gestellt, sodass mehrere Betrachter zeitgleich unterschiedliche Filme sehen konnten. Edison kooperierte mit Unternehmern wie etwa 1895 mit dem Schokoladenfabrikanten Ludwig Stollwerck, mit dem er die »Deutsch Oesterreichische Edison Kinetoskope Compagnie« gründete. Die Mischung aus erfinderischem Genie, Absage von einer emanzipatorischen Volksbildung und Kultur sowie kapitalistischem Unternehmmergeist bringt Pfemfert auf die Formel »Edison«. Er führt aus: »»Edison« heißt der Schlächterruf einer kulturmordenden Epoche. Das Feldgeschrei der Unkultur« (S. 166).

»Seelenlosigkeit ist das Merkmal unserer Tage.« (S. 166)

Die elektrifizierte Welt ist in Pfemferts Augen seelenlos, da sie »Individualitäten« nicht anerkenne (S. 166). Diese These ist Teil einer um 1900 weit verbreiteten Kritik an der Moderne, die sich auf Kunst, Kultur, Arbeitswelt und Technik gleichermaßen bezieht: Die Tendenz zur Abstraktion auf der einen Seite, den Stilmix vergangener Epochen auf der anderen Seite, sehen Pfemfert und seine Mitstreiter als Zeichen des Kulturverfalls an. Grundlegend für die artikulierten Ängste ist, dass dem bürgerlichen Geschmack ein Massengeschmack entgegentritt, der allein schon durch seine quantitative Überlegenheit bedrohlich wirkt: Der freistehenden Villa etwa stehen nun große anonyme Mietskasernen für die wachsende Stadtbevölkerung entgegen.

»Kino ist der gefährlichste Erzieher des Volkes.« (S. 168)

Das Gefühl der kulturellen Überfremdung, das in Pfemferts Ausführungen deutlich wird, betrifft vor allem die »Volksbelustigungen«. Pfemfert sieht, dass diese Phänomene nicht neu sind. Schließlich gab es schon immer Jahrmärkte und Volksfeste, an denen sich die einfache Bevölkerung vergnügte. Mit dem Bezug zum Jahrmarkt ruft Pfemfert die Vor- und Frühgeschichte des Kinos auf. In Schaubuden und im Panoptikum konnte man Ende des 19. Jahrhunderts optische Täuschungen bewundern, das Stereoskop zeigte dreidimensionale Fotos. Schon seit jeher war der Jahrmarkt ein Ort, an dem die Sensations- und Schaulust des Publikums ohne den Einfluss der Volkspädagogen befriedigt wurde, meist durch bildreiche Medien. Diese Volksvergnügen finden zeitlich begrenzt an bestimmten Tagen statt; die Zerstreuung ist wohl-dosiert und kalkulierbar. Der Kinokonsum jedoch entzieht sich der Beobachtung und Betreuung durch die Gebildeten. Es nimmt sogar, so Pfemfert, als »Lehrer und Erzieher« (S. 167) der »breiten Volksschichten« eine neue Rolle ein. Diese Rolle war bis dahin den Pädagogen vorbehalten, die bürgerlichen Werten und Kunstauffassungen anhängen und z.B. in der Arbeiterbewegung die bürgerliche Bildung für alle zugänglich machen wollten. Durch das Kino verselbständigt sich die Geschmacksbildung des Volkes, oder schlimmer: Sie wird von neuen Autoritäten bestimmt. Damit geht der Bedeutungsverlust der alten Bildungsautoritäten einher.

Pfemfert erkennt durchaus den Nutzen der kinematographischen Technik für die Wissenschaft an. Außerdem berichtet er von Versuchen, diese Technik auch für die Vermittlung von Literatur und Kunst zu nutzen. Letztere beschreibt er als abstoßend: »Ein Vorleser gab des Dichters Balladen zum Besten und Kino lieferte die Illustrationen! Ich weiß nicht, vielleicht ist es mir nur so ergangen, aber ich kann mich dieses »Dichterabends« nicht ohne Ekelempfindungen erinnern. Dann soll doch lieber das Schauerdrama die Films beherrschen« (S. 168). In diesen Vorbehalten tritt die bildungsbürgerliche »Grals-hütermentalität« besonders deutlich hervor. Statt sich zu freuen, dass durch unterhaltsamere Präsentationsformen die hochgeschätzte Buchkultur neue Interessenten findet, spricht sich Pfemfert aufs Schärfste gegen die Popularisierung aus. Diese besteht in der Darbietung von Literatur im Medium Film. Offensichtlich widerspricht für Pfemfert allein schon die Bebilderung des Textes (»Illustration!«) einer angemessenen Rezeption.

»Die Fackelträger der Kultur eilen zur Höhe. Das Volk aber lauscht unten dem Geklapper des Kino und legt seinem Phonographen eine neue Walze auf...« (S. 169)

Pfemfert erlebt den Aufbruch der Künste und Wissenschaften, die sich neuen Aufgaben stellen, alte Konventionen brechen und in einem starken Fortschrittsglauben handeln. Zugleich nimmt er wahr, dass das einfache Volk an

diesen Entwicklungen nicht Teil hat, sondern sich der Unterhaltung mit den neuen technischen Medien hingibt. Dieses Vergnügungsstreben wird von politischen und militärischen Eliten genutzt. So wertet Pfemfert die Schulauführungen als propagandistisch. Sie sollen den Patriotismus und Militarismus befördern. Damit haben sie nicht, wie es das eigentliche Ziel der Erziehung wäre, das Kind im Blick, sondern nur den Nutzen für die Obrigkeit.

Kino wird an ›nationalen‹ Feiertagen den Schulkinder vorgeführt. Zur Stärkung des Patriotismus. Das Kind sieht den Kaiser zur Parade reiten (Gesang der Klasse: ›Heil dir...‹). Wird mit den einzelnen Sprößlingen des Herrscherhauses auf kinematographischem Wege bekannt gemacht. Manöverbilder folgen. Der gut preußische Militärg Geist schlägt Rad vor Kinderseelen... (S. 168f.)

Wie an einer anderen Textstelle deutlich wird, möchte Pfemfert den Machthabern im Kaiserreich nicht die Erziehung der Kinder, noch die Medien anvertrauen, da deren »erste (und wichtigste) Frage lautet«: »[W]ie können wir diese Erfindung am vorteilhaftesten zum methodischen Menschenmord, im Kriege verwenden...« (S. 166).

Pfemferts Sorge betrifft also einerseits die Erziehung des Volkes, die er dadurch gefährdet sieht, dass das Volk nicht mehr an der befürwortenswerten Kultur teilhat, sondern in seiner Vergnügungssucht befriedigt wird und damit letztlich von den Entwicklungsprozessen der Hochkultur und Wissenschaft ›abgehängt‹ wird. Außerdem lässt sich das Volk, so Pfemferts Sorge, durch die neuen Unterhaltungsmedien politisch verführen. Das Kino ist nur ein Teil dieser Entwicklungen, jedoch der wichtigste. Damit treibt es die Trivialisierung der Kultur voran und führt zum Untergang einer Kultur der Individualität, wie sie die bildungsbürgerliche Kultur darstellt. Diese hatte jedem – unabhängig vom sozialen Status – das Versprechen der Teilhabe ausgesprochen. Die moderne Kultur jedoch führt, denkt man Pfemferts Position weiter, zum Zerfall der Gesellschaft in eine kleine Gruppe von Machthabern und Machern und einen großen Teil rein passiver Konsumenten, die mit Schund und Propaganda abgespeist werden.

Wirkung

Die Argumentationsmuster, denen Pfemfert folgt, sind typisch für zeitkritische Positionen des frühen 20. Jahrhunderts: Er registriert die modernen technischen Errungenschaften und das durch die Unterhaltungsindustrie dominierte Freizeitverhalten und leitet daraus eine verallgemeinerte Tendenz zur Trivialisierung der Kultur ab, die letztlich deren Untergang bedeuten könnte. Dabei ist interessant, dass die »Unkultur«, Pfemfert zufolge, keineswegs von außen übernommen wird, wie es manche Zeitgenossen in Form einer »Ame-

rikanisierung« der deutschen Kultur mit Blick auf das Kino kritisieren. Auch ist es keine reine Kommerzialisierung durch profitgierige Unternehmer, die Pfemfert im Sinn hat; er sieht vielmehr den Beitrag der Politik zu den Phänomenen der modernen »Unkultur« und macht auf den Zusammenhang von Technik, Städtebau, Propaganda und Unterhaltungskultur aufmerksam. Dabei gehen selbstverständlich Differenzierungen verloren und Zusammenhänge werden konstruiert, die nicht nachvollziehbar sind.

Pfemferts Text ist also, eher als eine hellsichtige Kulturdiagnose seiner Gegenwart, ein Zeugnis für die Modernekritik des frühen 20. Jahrhunderts, die sich besonders am Kino entzündet. Die Kritik bezog sich oftmals tatsächlich nicht auf konkrete Filme, sondern auf das Kino als »Theater des kleinen Mannes«. Hier vergnügte sich das Volk, buchstäblich den Blicken der Geschmackseliten entzogen, im Dunkeln des Kinosaals. So konnten sich nicht zuletzt auch Pärchen im Verborgenen näher kommen jenseits der sozialen Kontrolle, die in der zeitgenössischen Gesellschaft herrschte.

Wie auch andere Autoren nimmt Pfemfert sensibel die Vereinnahmung des Kinos zu Propagandazwecken wahr, die bereits im Kaiserreich stattgefunden hat. Später sollte sie im »Dritten Reich« noch stärker zu Tage treten. Nachdem die Filmproduktion im Kaiserreich und in der Weimarer Republik durch die Freiheit der Kunst einen relativen Freiraum hatte, solange sie nicht als jugendgefährdend eingestuft wurde, wurden Filme im »Dritten Reich« politisch kontrolliert und zensiert und dienten offen der Propaganda.

Literatur

Pfemfert, Franz [1911] 1984: »Kino als Erzieher.« In: Kaes, Anton (Hg.): *Kino – Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929*. München, S. 165–169.

Aufgaben

1. Das folgende Zitat entstammt einem Text von Walter Hasenclever, einem Autor expressionistischer Gedichte und Dramen. In dem Artikel *Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie* aus dem Jahr 1913 urteilt er:

Die Feindschaft gegen den Kintopp [also das Kino] beruht auf einem Mißverständnis: er ist keine Kunst im Sinne des Theaters, keine sterilisierte Geistigkeit; er ist durchaus keine Idee. [...] Der Kintopp bleibt etwas Amerikanisches, Geniales, Kitschiges. Das ist seine Volkstümlichkeit; so ist er gut. Und kein Ausnahmegesetz im Reichstag wird ihn hindern, gute Geschäfte zu machen, denn seine Modernität äußert sich darin, daß er Idioten und Geister in glei-

chem Maße, doch auf andere Art zu befriedigen vermag, jeden nach seiner seelischen Struktur. (Walter Hasenclever: »Der Kintopp als Erzieher« [1913]. In: Anton Kaes (Hg): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. München; Tübingen 1978, S. 47-49, hier: S. 48)

2. Geben Sie in eigenen Worten wieder, welche Position Hasenclever gegenüber dem Kintopp und seinen Kritikern einnimmt.
3. Vergleichen Sie die Positionen Pfemferts und Hasenclevs hinsichtlich ihrer Bewertung des Films sowie hinsichtlich der Macht, die sie der Zensur und der Volkserziehung einräumen.
4. Nehmen Sie kritisch Stellung zu den beiden Positionen. Stellen Sie dazu ihre Argumente gegenüber und ergänzen Sie eigene Argumente.

DAS MEDIUM RADIO

Bertolt Brecht: Radiotheorie (1927-1932)

Kontext

Der Schriftsteller und Dramatiker Bertolt Brecht (1898-1956) setzte sich in mehreren Texten im Zeitraum 1927 bis 1932 mit dem Radio auseinander. Er selbst hat nicht von einer Theorie des Radios gesprochen, vielmehr wurden seine einzelnen Veröffentlichungen zum Thema Radio nachträglich unter der Überschrift »Radiotheorie« zusammengefasst, sodass sich diese Bezeichnung in den Medienwissenschaften durchgesetzt hat.

In den frühen 1920er Jahren gab es drei Bereiche im deutschen Rundfunk, die sich allerdings noch nicht an die ganze Öffentlichkeit richteten: 1. den 1920 gegründeten Presserundfunk mit politischen und wirtschaftlichen Nachrichten, die nicht für Privathaushalte, sondern für die Zeitungsredaktionen bestimmt waren, 2. seit 1922 den Wirtschaftsrundfunk, der sich an die Banken wandte und 3. den Unterhaltungsrundfunk, der sich an die Öffentlichkeit und damit auch an private Hörer adressierte. Das damals noch junge Medium übte auf Künstler und Intellektuelle eine große Faszination aus. Brecht selbst schrieb Stücke für das Radio, wie *Der Flug der Lindberghs/Ozeanflug* (1929) oder das Hörspiel *Das Verhör des Lukullus* (1940).

Brecht, der marxistischem Gedankengut nahe stand, kritisiert in seinen Schriften zum Radio, dass die gesellschaftsverändernden Möglichkeiten des Mediums nicht ausgeschöpft werden. Hintergrund des restriktiven Umgangs mit dem Medium war die Besetzung der Zentrale des deutschen Pressenachrichtenwesens am 9. November 1918 durch revolutionäre Arbeiter und Soldaten. Als Reaktion auf diesen »Funkersputz« verabschiedeten die Entschei-

dungsträger der jungen Weimarer Republik Gesetze für den Rundfunk, die die Beteiligung der Bevölkerung auf ein passives Empfangen des Rundfunks beschränkten: Das Reich setzte um 1919 die Funkhoheit durch, sodass Send- und Empfangsanlagen dem Reich unterstanden. Diese Maßnahmen mussten diejenigen gegen die Machthabenden aufbringen, die sich als Vordenker einer Revolution in Deutschland verstanden und mittels Rundfunk ihre Ideen verbreiten wollten. Die genannten Gesetze weisen auf die Kerngedanken der Brecht'schen Position hin: Die Utopie, die Brecht in der Radiotheorie entwirft, hatte ihren realen Vorgeschmack in der Frühzeit des Radios, bevor die technischen Möglichkeiten von der bürgerlichen Regierung durch Gesetze beschnitten wurden. Bei Brecht steht allerdings keine gewaltsame Besetzung der Rundfunkzentralen im Zentrum der Utopie, noch die Möglichkeit, durch revolutionäre Propaganda die Hörer auf eine politische Meinung festzulegen. Er geht in seiner Radiotheorie weit über eine schlichte Umkehrung der Machtverhältnisse hinaus: Er fordert nicht nur eine Öffnung des Rundfunks für revolutionäre Inhalte, sondern entwirft die Vision eines peer-to-peer-Mediums, in dem die Mediennutzer untereinander kommunizieren, viele Jahrzehnte vor den *Social Media* im Web 2.0.

Thesen

»Man hatte plötzlich die Möglichkeit, allen alles zu sagen, aber man hatte, wenn man es sich überlegte, nicht zu sagen.« («Der Rundfunk als Kommunikationsapparat», S. 128)

Dieses vernichtende Zeugnis stellt Brecht dem Radio in seinen Anfangsjahren aus. Das Medium sei nicht aus einem tatsächlichen Bedürfnis der Bevölkerung heraus entstanden, sondern als eine Folge der rein technischen Möglichkeiten, ohne dass die Gesellschaft bereits bereit für eine derartige Erfindung sei. Brecht kennzeichnet das frühe Radio als »Stellvertreter« (ebd., S. 128). Damit meint er, dass das Radio noch nicht seine eigenen medialen Möglichkeiten ausschöpft, sondern lediglich andere Darstellungsformen, wie Theater, Oper, Konzert, Vorträge und »Kaffeemusik« (ebd.), imitiert, indem es deren Produktionen, die für einen anderen medialen Kontext entworfen wurden, überträgt. Brecht zeigt sich irritiert vom richtungslosen Durcheinander im Programm, das seine eigene Bestimmung, seinen »Lebenszweck« (ebd., S. 128), noch nicht gefunden zu haben scheint. Am Beispiel der Obdachlosen skizziert Brecht, was aus seiner Sicht das Radio skandalös macht: Es wird nicht dazu genutzt, die Missstände der Gesellschaft abzuschaffen, sondern lediglich dazu, »Kosmetik am System« zu betreiben: In der Zukunftsvision von Radioempfängern unter Brückenbögen findet dieser Gegensatz seinen zynischen Ausdruck:

Ich bin nicht dagegen, wenn jetzt auch in den Wärmehallen der Arbeitslosen und in den Gefängnissen Empfänger eingebaut werden (man denkt sich offenbar, daß dadurch die Lebensdauer dieser Institutionen auf billige Weise verlängert werden kann), aber es kann nicht die Hauptaufgabe des Rundfunks sein, auch noch unter den Brückenbögen Empfänger aufzustellen, wenn es auch eine vornehme Geste darstellt, auch jene, die hier die Nächte zuzubringen wünschen, wenigstens mit dem mindesten zu versorgen, nämlich einer »Meistersinger«-Aufführung. Hier ist Takt nötig. (Ebd., S. 129).

Statt mit der bürgerlichen Kultur, für die hier Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* repräsentativ steht, das Leid der Ärmsten vermeintlich abzumildern, indem man ihnen das Leben in der Obdachlosigkeit verschönert, sollte man Brecht zufolge das Radio zur Verbreitung kritischen Gedankenguts nutzen, um ein Umdenken der Bevölkerung zu ermöglichen.

»Kunst und Radio sind pädagogischen Absichten zur Verfügung zu stellen«
(Brecht: »Über Verwertungen«, S. 124)

Diese Forderung aus Brechts Text »Über Verwertungen« wird in seinen Schriften zur Radiotheorie in unterschiedlichen Formulierungen durchgespielt. Gemeint ist von Brecht keine Kindererziehung, sondern die Aufklärung und Erziehung der Gesellschaft zum Kollektivismus, also zur klassenlosen Gesellschaft im Sinne marxistischer Utopien. Statt sich durch Kunst und Rundfunk nur unterhalten zu lassen und damit letztlich die bestehenden Verhältnisse und sozialen Rangordnungen zu verfestigen, sollen die Menschen über die Kunst sowie über das Radio aufgerüttelt werden und sich aktiv gegen die ungerechten Verhältnisse wehren. Brecht zufolge ist das Radio eine Institution in den Händen der »Bourgeoisie«, der herrschenden bürgerlichen Klasse. Da diese kein echtes Interesse an der Beteiligung der Bevölkerung habe, resümiert Brecht: »Die Resultate des Radios sind beschämend, seine Möglichkeiten sind »unbegrenzt«« (Brecht: »Radio – eine vorsintflutliche Erfindung?«, S. 122). Brecht entwirft in seinen programmatischen Schriften einige dieser Möglichkeiten. Für das Theater entwickelt Brecht sein Konzept des »epischen Theaters«, das den Zuschauer politisieren soll. Seine Lehrstücke und Lehrgedichte sind explizit didaktisch, wobei dem Publikum bzw. Leser statt der Rolle des Belehrteten durchaus die Rolle eines Urteilenden zukommt.

Der Rundfunk soll auf verschiedene Weise seine Wirkung als pädagogisches Medium entfalten. In seinen »Vorschlägen für den Intendanten des Rundfunks« fordert Brecht eine Auseinandersetzung mit aktuellen Themen im Programm, »an der Stelle toter Referate wirkliche Interviews« (»Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks«, S. 122). Letztere hätten als Liveübertragung den Vorteil, den Hörern unzensiert unterschiedliche Meinungen vorzustellen. Brecht plädiert für den Einsatz neuer, lebendigerer, diskursiver Formen für Sachinhalte (Disputationen im Sinne von Vorträgen mit anschließenden Expertendiskus-

sionen) sowie für eine stärkere Beteiligung der Künstler am Radioprogramm. Brecht begründet den mangelnden Einsatz von Künstlern und den damit verbundenen Qualitätsmangel im Radioprogramm vor allem mit der Mutlosigkeit der Verantwortlichen, hier in seinem Beitrag »Junges Drama und Rundfunk« von 1927: »Man kann sagen, daß von Seiten des Rundfunks Mut nötig ist, sich mit Kunst zu befassen. Aber wenn diese großen, unbelasteten neuen Institutionen keinen Mut hätten, wer sollte dann Mut haben?« (»Junges Drama und Rundfunk«, S. 48) Die Künstler, die er den Radiointendanten ans Herz legt, sind junge, moderne und experimentell verfahrenende Autoren wie Alfred Döblin oder Arnolt Bronnen (vgl. »Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks«, S. 121). Ihnen traut er zu, den pädagogischen Impetus, den er selbst für die Kunst reklamiert, zu vertreten. Verallgemeinert formuliert er in »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«: »Diesem Bestreben des Rundfunks, Belehrendes künstlerisch zu gestalten, kämen Bestrebungen der modernen Kunst entgegen, welche der Kunst einen belehrenden Charakter verleihen wollen« (»Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, S. 137). Um ein Volk dazu zu erziehen, sich durch aktive Mitgestaltung gedanklich und tatkräftig mit der Verfasstheit der Gesellschaft und ihren Belangen auseinanderzusetzen, bedarf es allerdings auch einer anderen Kunst als der, die ausschließlich passiv aufgenommen wird: Brecht fordert die Partizipation der Zuschauer und Zuhörer.

»Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln.« (»Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, S. 129)

Der Rundfunk hat, so Brecht, »eine Seite, wo er zwei haben müßte« (ebd.). Das meint, dass im Rundfunk über die Radioempfänger lediglich das Programm einer offiziellen Institution ausgestrahlt wird, sodass die Zuhörer ausschließlich zuhören können, ohne ihrerseits Beiträge zu kommentieren, zu konterkarieren, zu senden. Die einzige Alternative zum Zuhören ist das Ausschalten und das bleibt – zumindest im Normalfall – als kommunikatives Signal unbemerkt und folgenlos. Die Radiohörer sitzen isoliert vor den Geräten, statt miteinander in Beziehung zu treten, obwohl die technischen Möglichkeiten, prinzipiell, laut Brecht, gegeben sind:

Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen. (»Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, S. 129)

Konkret stellt sich Brecht vor, dass die Öffentlichkeit über das Radio nicht nur (z.B. über politische und wirtschaftliche Neuerungen) informiert wird, sondern

auch Fragen stellen kann oder basisdemokratisch Entscheidungen herbeiführen kann. Durch die oben genannten Radiogesetze bleibt der Rundfunk der Weimarer Republik hinter den im Prinzip verfügbaren technischen Möglichkeiten zurück. Brecht wirft »Regierung und Justiz« vor, unzeitgemäß zu sein und aus Angst zu handeln. Sie seien, so Brechts Polemik, »eben nur für Zeiten geeignet, welche vor der Erfindung des Rundfunks liegen, wenn nicht sogar vor der Erfindung des Schießpulvers« (ebd., S. 130). Dass Brechts Forderungen nicht als vollkommen utopisch abzutun sind, versucht der Autor damit zu zeigen, dass er selbst ein Radioprojekt inszeniert, das seinen Ansprüchen entspricht.

Als ›Pilotprojekt‹ für den Rundfunk als Kommunikationsapparat führt Brecht seine Inszenierung des Hörstücks »Ozeanflug« auf der Baden-Badener Musikwoche 1929 an. Brecht betont in seinen »Erläuterungen zum ›Ozeanflug‹«: »Dem gegenwärtigen Rundfunk soll der ›Ozeanflug‹ nicht zum Gebrauch dienen, sondern er *soll ihn verändern*« (»Erläuterungen zum ›Ozeanflug‹«, S. 125; Herv. i. O.). So lässt Brecht die instrumentale Begleitung des Stücks über Radio ausstrahlen und zugleich auf der Bühne ›live‹ ergänzen: »Auf der linken Seite des Podiums war das Rundfunkorchester mit seinen Apparaten und Sängern, auf der rechten Seite der Hörer aufgestellt, der, eine Partitur vor sich, den Fliegerpart als den pädagogischen durchführte« (ebd., S. 126).

»Also für Neuerungen, gegen Erneuerung!« (»Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, S. 133)

Die Rolle der Künste sieht Brecht nicht darin, den bestehenden Rundfunk zu beliefern, den Intendanten aktuelle Kunst zu verkaufen, denn »um verkäuflich zu sein, muß die Kunst heute erst käuflich sein« (ebd.). Er versteht sich als Sprecher der Künstler, die nicht einer überalterten Institution über »Erneuerungen« den Schein der Zeitgemäßheit verleihen wollen, sondern grundlegende Neuerung schaffen wollen: »Aber es ist keineswegs unsere Aufgabe, die ideologischen Institute auf der Basis der gegebenen Gesellschaftsordnung durch Neuerungen zu erneuern, sondern durch unsere Neuerungen haben wir sie zur Aufgabe ihrer Basis zu bewegen« (ebd.). Zum Verständnis dieses Gedankens ist der Blick auf die Theorie vonnöten, auf die Brecht an dieser Stelle rekurriert. Karl Marx, der zusammen mit Friedrich Engels als Vordenker des Kommunismus gilt, hat gesellschaftliche Umwandlungsprozesse mit Hilfe eines Basis-Überbau-Modells erklärt (vgl. Marx 1961, 8f.). Vereinfacht lässt sich das Modell folgendermaßen darstellen: Das ökonomische System einer Gesellschaft bildet deren Basis, z.B. der Kapitalismus. Diese Basis hat einen Überbau, der u.a. das Justizwesen, die Wissenschaft und die Künste umfasst. Die bürgerliche Kultur wäre demnach der ideologische Überbau des Kapitalismus. Das Modell geht im Normalfall davon aus, dass erst die gesellschaftliche Basis verändert werden muss, bevor der Überbau sich als Folge daraus langsam verändert. Es kann aber durchaus auch ein fortschrittlicher Überbau zur revolutionären Veränderung der Basis führen. Um

also auf den Kommunismus und die klassenlose Gesellschaft vorzubereiten, die nach Marx und Engels auf den Kapitalismus in seiner Spätphase folgen, kann der Überbau bereits ideologisch auf die neue Basis vorbereiten, Basis und Überbau verändern sich in Wechselwirkung miteinander. In diesem Sinne ist Brechts Einsatz für das neue Radio zu verstehen, das alle Bevölkerungsmitglieder zu aktiven Gestaltern des Programms werden lässt und thematisch deren Interessen zur Sprache bringt. Entsprechend konkret formuliert Brecht am Schluss seiner Schrift »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«: »Undurchführbar in dieser Gesellschaftsordnung, durchführbar in einer anderen, dienen die Vorschläge, welche doch nur eine natürliche Konsequenz der technischen Entwicklung bilden, der Propagierung und Formung dieser *anderen* Ordnung« (»Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, S. 134; Herv. i. O.).

Wirkung

Brechts Radiotheorie und die darin enthaltenen praktischen Vorschläge und Forderungen gerieten über den Einsatz des Radios als wichtiges Propagandainstrument im II. Weltkrieg zunächst in Vergessenheit. Hier spielte der Volksempfänger vor allem die Rolle, das nationalsozialistische Gedankengut in die Wohnzimmer der deutschen Bevölkerung zu tragen. Andererseits konnten Autoren wie der im Exil lebende Thomas Mann über Ansprachen »an die deutschen Hörer« vom britischen Radiosender BBC aus Informationen an die Deutschen übermitteln. Es blieb jedoch beim Distributionsapparat. Hans Magnus Enzensberger (vgl. die Seiten S. 178-186 des vorliegenden Buchs) greift Brechts Denktraditionen wieder explizit auf und trägt sie in die Zeit der linken Studentenbewegung, in der Theaterkonzepte der Weimarer Republik (z.B. AgitProp) wiederbelebt wurden. Die Überlegung, inwieweit das Web 2.0 als »Mitmachinternet« den Utopien Brechts entspricht und die sozialen Medien die von Brecht vorgedachte Vernetzungsutopie einlösen, kann unterschiedlich beantwortet werden. Kommentare und die Veröffentlichung eigener Produktionen werden ermöglicht, eine von Brecht erwünschte soziale Vernetzung der Akteure mit gesellschaftsveränderndem Impetus findet in der Regel jedoch nicht statt: Mit der Einmischung via Internet geht nicht per se ein Umsturz gesellschaftlicher Verhältnisse einher, auch wenn die restriktiven Gesetzgebungen einiger Staaten offensichtlich auf diese Befürchtung zurückzuführen sind und manche Volksaufstände durchaus mithilfe von Social Media gedanklich vorbereitet und organisiert werden konnten.

Literatur

- Brecht, Bertolt [1927] 1967: »Radio – Eine vorsintflutliche Erfindung?« In: Ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 18, Frankfurt a.M. 1967, S. 119-121.
- Brecht, Bertolt [1927] 1967: »Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks.« In: Ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 18, Frankfurt a.M., S. 121-123.
- Brecht, Bertolt [1927] 1997: »Junges Drama und Rundfunk.« In: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Band 6: Schriften 1920-1956. Frankfurt a.M., S. 47-48.
- Brecht, Bertolt [1930] 1967: »Über Verwertungen.« In: Ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 18, Frankfurt a.M., S. 123-124.
- Brecht, Bertolt [1930] 1967: »Erläuterungen zum »Ozeanflug« In: Ders.: *Schriften zur Literatur und Kunst*. Bd. I. Frankfurt a.M. 1967, S. 128-131.
- Brecht, Bertolt [1932] 1967: »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat.« In: Ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 18, Frankfurt a.M., S. 127-134.
- Karl Marx [1859] 1961: »Zur Kritik der politischen Ökonomie, Vorwort.« In: *Marx-Engels-Werke*. Bd.13. Berlin, S. 7-11.

Aufgaben

- Besorgen Sie sich folgende Textgrundlage: Bertolt Brecht: »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat.« In: Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 18. Frankfurt a.M. 1967, S. 127-134.
 - Lesen Sie den Textauszug S. 129, Z. 19 – S. 131, Z. 29. Skizzieren Sie, was Brecht unter einem Distributionsapparat und einem Kommunikationsapparat versteht.
 - Erschließen Sie aus der Textpassage, welches Kulturverständnis Brecht ablehnt und welches er anstrebt. Stellen Sie beides in Form einer Tabelle einander gegenüber und ordnen Sie das jeweils zugrundeliegende Menschenbild zu, indem Sie es stichpunktartig beschreiben.
- Informieren Sie sich über die Radiogesetze der Weimarer Republik im Internet. Beziehen Sie Stellung zu dem Satz: »Sollten Sie dies für utopisch halten, so bitte ich Sie, darüber nachzudenken, warum es utopisch ist« (S. 130, Z. 18f.), der sich auf Brechts Vorstellung des Radios als Kommunikationsapparat bezieht.
- Brecht hat den Gedanken, die Menschen über den Kommunikationsapparat Radio in Beziehung miteinander zu setzen. Beurteilen Sie Chancen und Grenzen dieses Gedankens, indem Sie auf die Möglichkeiten der *Social Media* eingehen. Beziehen Sie in Ihre Darstellung die untere Abbildung ein:

Abbildung 6: »Visualizing Facebook Friends.«



Quelle: Paul Butler. Unter: <http://kommunikationsapparat.de/about/>, 28.07.2016.

DAS MEDIUM BILD

Max Imdahl: Is It a Flag or Is It a Painting? Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst (1969)

Kontext

Der Kunsthistoriker Max Imdahl (1925-1988) engagierte sich als einer der ersten deutschen Kunstwissenschaftler nach dem II. Weltkrieg dafür, die Kunst der Moderne in den Kanon der Kunsthistoriker zu integrieren und ihr mit Neugier und Verständnis gegenüberzutreten. Dabei war ihm wichtig, den einzelnen Kunstwerken in einer intensiven Betrachtung und Auseinandersetzung (»sehendes Sehen«) gegenüberzutreten. Die von ihm ins Leben gerufene kunstwissenschaftliche Schule der »Ikonik« sollte die Eigenwertigkeit des einzelnen Kunstwerkes in den Mittelpunkt rücken. Die Interpretation eines Werkes hat sich nach Imdahl dem Medium des Bildes durch Sprache anzunähern, im Bewusstsein, dass die Sprache nur unzureichend das Bild erfassen kann.

Ausgangspunkt

In seinem einflussreichen Essay »Is It a Flag or Is It a Painting?« aus dem Jahr 1969 greift Imdahl die Sentenz des amerikanischen Kunstkritiker Alan Solomon aus dem Jahr 1964 auf. Sie bezieht sich zunächst auf Gemälde des amerikanischen Künstlers Jasper Johns (*1930). Dieser malte und collagierte großformatig Bilder der amerikanischen Fahne. Sie werfen die philosophische Frage nach der ontologischen Differenz zwischen dem Bild einer Fahne und

einer Fahne auf, an der sich verschiedene kunstwissenschaftliche Positionen festmachen lassen. Imdahl bilanziert diese Positionen in seinem Essay und diskutiert sie auf einer metareflexiven Ebene. Er nimmt sie zum Anlass, über die Medialität der modernen Kunst nachzudenken, die entweder keinen Gegenstand als Referenzpunkt außerhalb ihrer eigenen Medialität benötigt oder aber die Differenz zwischen Gegenständen und Kunst in komplexen Bezügen problematisiert.

Ziel

Imdahl geht in seinem Essay zunächst von der begrifflichen Klärung »konkreter« Kunst aus, um im Folgenden verschiedene Auffassungen und Richtungen der konkreten Kunst auseinanderzuhalten. Er greift paradigmatische Positionen der modernen Kunst heraus, um an ihnen die unterschiedlichen Konzepte von Kunst und Wirklichkeitsbezug auszuweisen. Die titelgebende Frage »Is it a flag or is it a painting?« zielt, wie Imdahl im Text entwickelt, auf die philosophische Frage nach dem erkenntnistheoretischen Gehalt moderner Kunst ab. Damit bestimmt Imdahl die Relevanz des Bildes als Erkenntnismittel und Reflexionsmedium: Moderne Kunst ermögliche dem Betrachter, der sich auf sie einlässt, einen neuen Zugang zur Welt zu erschließen.

Thesen

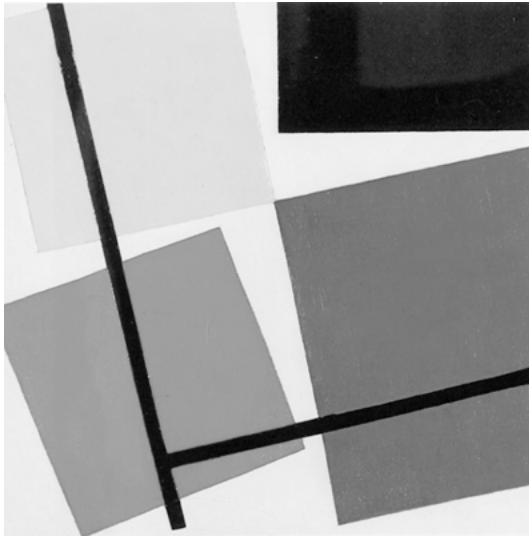
»Konkret ist die gegenstandslose, nichts außer sich zeigende Malerei, abstrakt ist die gegenständliche, etwas außer sich zeigende Malerei.«

(S. 132)

Imdahl beginnt seinen Text mit der Erläuterung, was unter konkreter Kunst zu verstehen sei. Er stützt sich dabei auf die theoretischen Ausführungen des niederländischen Malers Theo van Doesburg (1883-1931) aus dessen Manifest »Art Concret« von 1930. Der Maler Wassily Kandinsky (1866-1944), der seit Anfang des 20. Jahrhunderts programmatische Texte zur Kunst der Moderne verfasst hat, übernahm in den späten 1930er Jahren die Bezeichnung »konkrete Kunst«. Imdahl folgt van Doesburg und Kandinsky darin, die ungegenständliche Kunst als konkrete Kunst zu bezeichnen, die gegenständliche Kunst als abstrakt. Er ist sich bewusst, dass diese Begriffsverwendung den etablierten Bezeichnungen der Kunstwissenschaftler und dem common sense entgegensteht. Was stellt die ungegenständliche Kunst dar? Imdahl differenziert hier unterschiedliche Konzepte. Für van Doesburg bestimmt Imdahl, dass seine Kunst nicht mehr, wie die zunächst sehr ähnlich anmutenden Bilder des Malers Piet Mondrian (1872-1944), die Bildordnung über einen Rhythmus organisiert und letztlich eine Analogie zur Natur darstellt, sondern eine »Analogie zum Geist« (S. 134) darstellt:

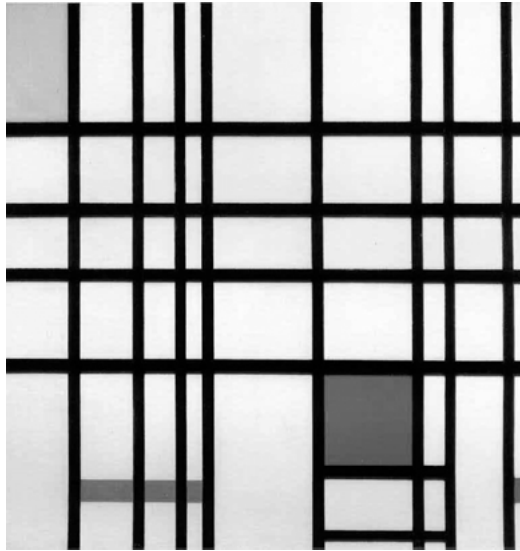
Hierin beruht der entscheidende und in seinen Konsequenzen vielleicht nicht zu überschätzende Unterschied zwischen dem Neoplastizismus Mondrians und dem Elementarismus van Doesburgs, und eben im Lichte dieses wichtigen Unterschiedes ist es grundsätzlich möglich, zwischen abstrakter und konkreter Kunst danach zu unterscheiden, ob die Bildabsicht auf einen Ausdruck von Natur oder auf einen vollends naturin-differenten Ausdruck des Geistes geht. (S. 134)

Abbildung 7: Theo van Doesburg: Simultane Kontra-Komposition (1929/30). Öl auf Leinwand, 50,1 x 49,8 cm. New York, Museum of Modern Art.



Quelle: Walther, Ingo (Hg.) 1995: Malerei der Welt, Köln. S. 596.

Abbildung 8: Piet Mondrian: *Tanz* (1928/30), Öl auf Leinwand, 130 x 80 cm, Kunstmuseum Bern.



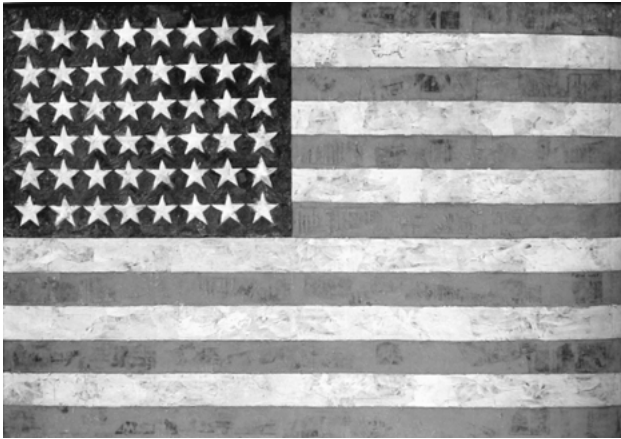
Die konkreten Bilder, die sich dem rein Gedanklichen verschrieben haben, negieren die Handschrift des Künstlers (vgl. S. 135), streifen alles Individuelle in der Produktion ab und gewinnen Originalität nicht mehr über Könnerschaft im handwerklichen Sinne, »das heißt das Originelle verabsolutiert sich als ein rein Gedankliches« (ebd.).

»Gibt es ein neues, sehr reflexes Bewußtsein von der vorgegebenen Gegenständlichkeit, welches selbst als logische Folge der gegenstandslosen, konkreten Malerei sich verstehen läßt [...]?« (S. 147)

Imdahls Ausführungen zu verschiedenen Konzepten ungegenständlicher Kunst leiten ihn zu der Kernfrage seines Essays hin. Sie bezieht sich auf das Potenzial der modernen Kunst als Reflexionsmedium: Ändert sich unser Blick auf Wirklichkeit durch die Seh- und Denkerfahrung, die wir durch die Auseinandersetzung mit moderner Kunst gewinnen?

Um diese Frage zu klären, analysiert er das Bild der amerikanischen Fahne von Jasper Johns.

Abbildung 9: Jasper Johns: *Flagge* (1954/55), Enkaustik, Öl, Kollage, 107,3 x 154 cm, New York, Museum of Modern Art.



Quelle: Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yve-Alain/Buchloh, Benjamin 2004: *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London. S. 4. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

»Die Identitätskrise kann [...] verstanden werden als der Überschritt der mimetischen Präsentation einer gegebenen Wirklichkeit in diese selbst.« (S. 148)

Imdahl nähert sich dem Werk Jasper Johns', indem er unterschiedliche Wahrnehmungen gegenüberstellt, die Künstler und Kunstkritiker in Auseinandersetzung mit diesem artikuliert haben. So reichen die Einschätzungen, etwa die des Kunsthistorikers Hans Sedlmayer, von einem »bedeutungslosen ›Abklatsch der amerikanischen Flagge« (S. 148) bis zur Identifizierung des Bildes mit dem Dargestellten durch den Komponisten John Cage: »Beginning with a flag that has no space around it, that has the same size as the painting, we see that is not a painting of a flag« (ebd.).

Imdahl nimmt ein Schlagwort der Kunsttheoretikerin Lucy R. Lippard auf, die angesichts des Fahnenbildes von einer »crisis of identity« (ebd.) spricht. Imdahl teilt diesen Gedanken und begründet die Identitätskrise als eine Krise der Ununterscheidbarkeit von Darstellung und Dargestelltem durch die Zweidimensionalität des dargestellten Gegenstandes: »Die gemalte Fahne ist der wirklichen Fahne unmittelbar angenähert. Bezeichnetes und Bezeichnendes werden identisch, fallen in eins. Die Identitätskrise ist bedingt durch die Zweidimensionalität sowohl des Bezeichneten als auch des Bezeichnenden« (S. 149). In einem Zitat Jean Leerings reformuliert Imdahl das Problem: »Verweist das Gemälde der Flagge auf eine amerikanische Flagge außerhalb des Bildes, oder aber ist es selbst die Fahne?« (S. 149)

Diese philosophische Frage bestimmt die Position dieser modernen Kunst, die sich in ihrem Bezug zur Wirklichkeit von der vormodernen Kunst unterscheidet:

Schon hier kann sich andeuten, daß der Kunst die Aufgabe zuerteilt zu werden scheint, nicht die gegebene Wirklichkeit als das an seiner vollkommenen Erscheinung Gehinderte in die vollkommene Erscheinung zu führen, sondern umgekehrt die gegebene Wirklichkeit in unveränderter Gestalt zu einem Gegenstand der (optischen) Reflexion zu machen. (S. 150)

»Das Fahnenbild des Jasper Johns ist ein Interferenzfall von Wirklichkeit und Kunst im Sinne der konkreten Kunst.« (S. 155)

Imdahl geht noch eine Ebene weiter, um sich dem Fahnenbild anzunähern. Er hält der Makrostruktur, in der sich das Bild den Vorgaben der amerikanischen Fahne entsprechend kompositorisch organisiert, die Mikrostruktur entgegen. Auf dieser Mikrostruktur arbeitet Johns mit Mitteln des Tachismus, also kleinen aneinandergesetzten Farbflecken. Dadurch, dass die Malerei sowohl auf der mikrostrukturellen Ebene als auch auf der makrostrukturellen Ebene als konkret, also ungegenständlich und nur auf sich selbst verweisend, bezeichnet werden könnte, entsteht das Faszinierende des Bildes: »Die konkrete Malerei ist sowohl das durch die Fahne Verunsichernde, wie umgekehrt die Fahne sowohl das durch die konkrete Malerei Verunsicherte als auch das die konkrete Malerei Verunsichernde ist« (S. 153). Akzeptiert man Johns' Werk sowohl als konkrete Malerei als auch als Fahne, so übertragen sich die Fragen, die an konkrete Kunst gebunden waren, auf die Gegenstände der Wirklichkeit – in diesem Fall Fahnen:

Erkennt man [...], unter Absehung von der individuellen Malweise, in der Großstruktur des Bildes vor allem eine Struktur der gegenstandslosen, konkreten Malerei und eben in dieser Struktur die Struktur der Fahne, so läßt sich diese konkretisierende Betrachtung eines Allbekannten übertragen auf Fahnen überhaupt und nicht nur auf Fahnen. (S. 155)

»Dem Fahnenbild des Jasper Johns kommt dabei die Bedeutung eines Paradigmas zu.« (S. 155)

Die Bedeutung, die Imdahl dem Fahnenbild zuweist, bezieht sich auf dessen paradigmatischen Status. Dieser wiederum meint einerseits seinen Status als modernes Kunstwerk, das konkrete Kunst auf unterschiedlichen Ebenen realisiert, als auch auf seine Objekthaftigkeit als Fahne, die den Betrachter das an der Kunst Erlernte auf die Objekte der Wirklichkeit übertragen lässt: »Der Betrachter reproduziert die am Fahnenbild des Jasper Johns gemachte Erfahrung, wann immer er Fahnen sieht« (S. 156).

Die an moderner Kunst geschulte Zugangsweise zur Welt meint, dass man alles »auf seine inneren Sinn- und Bedeutungskonstitutionen hin« betrachtet, alles »konkretisiert« (S. 157). Die Wirklichkeit erhält den Status eines Kunstwerks, da ich ihr mit den gleichen Fragen, dem gleichen intensiven Wahrnehmen durch das »konkretisierende Sehen« (ebd.), gegenübertrete. Imdahl formuliert den Gedanken, als Konsequenz der Betrachtung konkreter Kunst »die Welt als ästhetisches Phänomen zu betrachten«, mit aller Vorsicht:

Es bleibt zu erwägen, ob die konkrete Kunst, indem sie nämlich das konkrete Sehen rechtfertigt und als Betrachtungsweise etabliert, letzten Endes der außerkünstlerischen Wirklichkeit zugute kommt, insofern das konkretisierende Sehen in der Anwendung auf die außerkünstlerische Wirklichkeit auf deren möglichen Kunstcharakter reflektiert. (S. 160)

»Die konkrete Kunst ist dabei vorausgesetzt als die Ermöglichung einer bestimmten Erfahrungsstruktur.« (S. 157)

Kunst als Medium der Welterfahrung – auch wenn dieser Gedanke in der Geschichte der Kunst und Kunstwissenschaften in Varianten immer wieder auftaucht, ist das Besondere an Imdahls Ansatz, dass er diese These aus der minutiösen Analyse der Kunstwerke ableitet, statt sie ihr vorausgehen zu lassen. Hervorzuheben ist zudem, dass er seine Thesen nicht an unstrittigen kanonischen Kunstwerken entwickelt, sondern an der zeitgenössischen Gegenwartskunst, die ihre Bedeutung von den Kunstwissenschaften größtenteils noch nicht bestätigt bekommen hat.

Der Weg, auf dem der Betrachter konkreter Kunst zur konkretisierenden Wahrnehmung der außerkünstlerischen Wirklichkeit gebracht wird, ist das konkretisierende Sehen, das er an den Kunstwerken geschult hat.

Die konkrete Kunst ist dabei vorausgesetzt als die Ermöglichung einer bestimmten Erfahrungsstruktur. Nachdem das konkretisierende Sehen durch die konkrete Malerei nachgerade erzwungen und als Betrachtungsweise etabliert worden ist – denn wie anders ließe konkrete Malerei adäquat sich betrachten –, ist das konkretisierende Sehen nicht mehr auf die Phänomene der konkreten Kunst einzugrenzen, sondern auch zur Wahrnehmung der außerkünstlerischen Wirklichkeit freigestellt. (S. 157)

Das konkretisierende Sehen schafft die Voraussetzung dafür, dass sich einem Betrachter die Bedeutung konkreter Kunst, aber auch der Wirklichkeit schlechthin, erschließen kann. In diesem Gedanken erhält das Medium Kunst eine erkenntnistheoretische Funktion und Imdahls Aufsatz weist über das kunstwissenschaftliche Feld hinaus.

Wirkung

Als einer der ersten Kunstwissenschaftler, die sich vom traditionalistischen Kanon der Kunstgeschichte der zeitgenössischen Kunst zuwandten, galt Imdahl zunächst als Exot in seiner Disziplin. In der Politisierung des wissenschaftlichen Feldes nach 1968 galt seine Position wiederum als unpolitisch, da er das einzelne Kunstwerk in den Blick nahm und die historischen Ermöglichungsbedingungen weniger stark gewichtete. Zudem wurde ihm sein Interessensschwerpunkt der westlichen Moderne vorgehalten. Durch das Interesse an zeitgenössischer Kunst agierten Imdahl und seine Schülerinnen und Schüler oft an der Schnittstelle von Kunsttheorie und kuratorischer Praxis. Imdahl war 1966 und 1968 im Rat der bedeutenden Ausstellungen zur aktuellen Kunst, der »documenta« in Kassel, vertreten. Für die »Sammlung der Moderne« an der Ruhr-Universität Bochum schaffte Imdahl eine Auswahl inzwischen kanonischer Werke der modernen Kunst an. Prägend ist seine Methode einer genauen Einzelwerkanalyse, die das »sehende« oder »konkretisierende« Sehen zum Ausgangspunkt nehmen. Erst mit dieser Methode gelingt es, folgt man Imdahl, sich überhaupt der modernen Kunst zu nähern, die eben nicht auf einen raschen Blick zu erfassen ist. Das Medium Bild ist zwar über das Sehen zu erfassen, weist aber über die optischen Informationen hinaus, indem es als Repräsentation von Gedanklichem Erfahrungsprozesse initiiert. Es ist unter anderem Imdahls Verdienst, die Kunstwissenschaften für die zeitgenössische Kunst zu öffnen und Fragen der Medialität der Kunst im kunstwissenschaftlichen Kontext zu verorten.

Für medienwissenschaftliche Fragestellungen ist Imdahls Position spannend, da er dem Bild zunächst nicht als einem Kunstwerk, sondern als einem Medium der Erkenntnis und Reflexion begegnet. Das konkretisierende Sehen ist eine Methode der Aneignung von Bildern und damit der Wahrnehmung von Welt, die unabhängig vom Kunststatus eines Bildes gelingen kann: Bilder werden als Medien wahrgenommen, nicht per se als (gute oder schlechte) Kunst. Damit rücken auch Alltagsbilder wie Zeitschriftencover, Selfies, Nachrichtenbilder etc. in den Fokus der Bildwissenschaften. Über Imdahl hinausgehend und seiner Intention sicherlich zuwider würde die Konsequenz der medienwissenschaftlich perspektivierten Bildwissenschaften lauten: Berühmte Kunstwerke, wie etwa die *Mona Lisa*, werden als Bilder unter Bildern erkennbar und büßen ihren Sonderstatus ein.

Literatur

Imdahl, Max [1969] 1996: »Is It a Flag or Is It a Painting? Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst.« In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Bd 1: Zur Kunst der Moderne*. Frankfurt a.M., S. 131-180.

Aufgaben

1. Stellen Sie sich vor, Sie gehen in ein Museum für moderne Kunst. Stellen Sie in einer Tabelle gegenüber, wie Sie bisher mit ungenständlicher Kunst umgegangen sind und wie Sie mit dieser umgehen müssten, wenn Sie dem Anspruch Imdahls gerecht werden möchten, dieser Kunst mit konkretisierendem Sehen zu begegnen.
2. Nennen Sie Beispiele für weitere ›Interferenzfälle von Wirklichkeit und Kunst‹, also Kunstwerke, die die Grenze zwischen Dargestelltem und Darstellung aufheben.
3. Erläutern Sie die Konsequenz, die das konkretisierende Sehen für die Alltagswahrnehmung hat, an einem selbst gewählten Beispiel.
4. Beziehen Sie kritisch Stellung zu Imdahls Thesen, indem Sie sich auf ein ungenständliches Kunstwerk Ihrer Wahl beziehen.

COMPUTER ALS MEDIUM. DIE SPRACHE DER NEUEN MEDIEN Lev Manovich: *The Language of New Media* (2001)

Kontext

Lev Manovich (*1960) ist ein russischstämmiger Medienwissenschaftler, der in den USA lebt. Er hat in Moskau Kunstwissenschaft, Architektur und Informatik studiert. 1981 siedelte er nach New York über. 1993 erwarb Manovich seinen Dokortitel in ›Visual und Cultural Studies‹ an der Universität Rochester. Im Anschluss daran war er zunächst Professor in San Diego und arbeitet seit 2013 ebenfalls als Professor im »Graduate Computer Science Program« der City University of New York.

Manovichs Medienforschung wird international stark rezipiert sowie diskutiert. Vor allem zwei seiner Beiträge haben große Aufmerksamkeit erregt. Gemeint sind damit zum einen sein 2001 publiziertes und inzwischen in zahlreichen weiteren Auflagen erschienenenes sowie in verschiedene Sprachen (allerdings nicht in die deutsche) übersetztes Buch *The Language of New Media* (Manovich 2001). Zum anderen ist der u.a. von ihm begründete Forschungszweig der *Cultural Analytics* zu nennen, in dem mit neuen Computermethoden versucht wird, die riesigen Datenmengen des Internets zu untersuchen. Hier konzentrieren sich Manovich und seine Mitarbeiter insbesondere auf die enorme Vielzahl der Bilder, die z.B. bei Instagram zu finden ist.

Ausgangspunkt

The Language of New Media – Das unter diesem Titel erschienene Buch verspricht, die »Sprache der Neuen Medien« zu beschreiben und zu erforschen. Damit meint Manovich nicht »Sprache« in einem engeren oder herkömmlichen Sinne, also z.B. Deutsch oder Englisch. Es geht folglich nicht um Sprache in den Medien, wie z.B. deutsche oder englische E-Mails, Posts, Blogs etc. Vielmehr zielt Manovichs Buch auf die Sprache der Neuen Medien, also die *Regeln und Formen*, denen die Neuen Medien selbst folgen bzw. nach denen sie ihre Kommunikation ausrichten. Manovich versucht dabei, diese Sprache der Neuen Medien im Vergleich mit der Sprache – also den Regeln und Formen – eines anderen wichtigen Mediums des 20. Jahrhunderts, nämlich des Films, zu bestimmen. In diesem Sinne ist sein Buch, von Vorwort und Einleitung abgesehen, in sechs Kapitel gegliedert, in denen der Autor seine These einer Sprache der Neuen Medien ausbuchstabiert. Sie sind wie folgt betitelt:

1. What is New Media? (Was sind Neue Medien?)
2. The Interface (Das Interface oder die Schnittstelle)
3. The Operations (Die Operationen)
4. The Illusions (Die Illusionen)
5. The Forms (Die Formen)
6. What is Cinema? (Was ist Film?)

Welche Argumentation verbindet sich nun mit dieser schrittweisen Einteilung und wie ist diese Argumentation aufgebaut? Das führt uns jetzt zur Methode des Buchs.

Methode

Im ersten Kapitel möchte Manovich ausweisen, was die »Neuen Medien« eigentlich sind. Dabei meint er mit diesem Begriff jene auf die Computertechnologie gestützten, oft »digital« genannten Medien, wie beispielsweise das Internet oder genauer: Websites mit ihren verschiedenen Inhalten, also Text, Bild, Musik, bewegtes Bild. Aus heutiger Sicht ließe sich dies noch auf die Nutzung sowie Technologie des Smartphones ausweiten.

Um nun die Frage zu beantworten, was diese Medien im Unterschied zu den »alten« Medien eigentlich sind, muss Manovich Eigenschaften und Besonderheiten herausarbeiten und definieren, die nur die Neuen Medien haben, die man also ihre »Sprache« nennen könnte. Das geschieht, indem er fünf Prinzipien benennt, die typisch für die Neuen Medien sein sollen:

1. *Numerical Representation* (Numerische Repräsentation oder: Darstellung durch Zahlen): Alle Inhalte der Neuen Medien sind auf fundamentaler Ebene durch Zahlenwerte gespeichert, weshalb man diese Medien auch ›digital‹ nennt. Die andere Bezeichnung für den Computer – Rechner – hat hier ihren Ursprung. In Kürze gesagt bedeutet dies, dass man alle Inhalte der Neuen Medien – Text, Bild, Klang, bewegtes Bild – mathematischen Verfahren unterwerfen kann. Wenn man also z.B. bei Photoshop ein Bild bearbeitet, macht man genau das: Man wendet mathematische Operationen auf das, intern durch Zahlen dargestellte, Bild an.
2. *Modularity* (Modularität oder ›stückweiser Aufbau‹): Alle Elemente in den Neuen Medien, also etwa eine Website, bestehen aus kleineren Elementen, also Bildern, Klängen etc., die wiederum aus kleineren Elementen, z.B. Pixeln – sozusagen die Atome des Bildes – bestehen. Auf jeder Ebene können die Elemente einzeln behandelt werden und man kann jedes zusammengesetzte Element zu noch größeren Elementen verbinden. In diesem Sinne muss man von einem stückweisen Aufbau solcher Elemente sprechen.
3. *Automation* (Automatisierung): Da alle Elemente in den Neuen Medien aus mathematischen Operationen hervorgehen und ihnen unterworfen sind, kann man sie auch in automatische Operationen einbinden, die, einmal programmiert, selbsttätig ablaufen.
4. *Variability* (Variabilität oder Veränderlichkeit): Da ein Element in den Neuen Medien veränderbar bleibt (nicht stabil ist), kann es in vielen verschiedenen Versionen existieren. Das meint, dass beispielsweise diverse Versionen eines Bildes zugleich im Netz zu finden sein können.
5. *Transcoding* (Trans- oder Umcodierung): Diese Eigenschaft ist, sagt Manovich, die wichtigste. Er will damit unterstreichen, dass alle Elemente der Neuen Medien zwei Schichten aufweisen: Eine, die an den Menschen gewandt ist – so sieht z.B. ein Familienfoto auf einer Website eben wie ein Familienfoto aus – und eine, die an die digitalen Maschinen gewandt ist – so ist das Familienfoto auf der Website in Wirklichkeit eine Datenmenge mit für die Nutzer in der Regel nicht lesbaren Zusatzinformationen. Manovich argumentiert nun, dass alle kulturellen Entitäten wie z.B. Bilder, Texte, Klänge, bewegte Bilder etc. und der Umgang mit ihnen unter den Bedingungen der Neuen Medien von dieser tieferliegenden Computerschicht beeinflusst werden. Darin verwandelt sich die ganze Kultur nach dieser Maßgabe: Sie wird ›transcodiert‹.

* * *

In der weiteren Argumentation des Buches werden dann, vereinfacht gesagt, diese Prinzipien durchgespielt und auf verschiedene Gegenstände angewandt. So geht es im Kapitel ›Interface‹ um die Sprache der Benutzeroberfläche, d.h.

auf welche Weise diese die Nutzer und die Computerdisplays miteinander verbindet. Im Kapitel ›Operationen‹ steht zur Debatte, wie der numerische Charakter der Elemente genutzt werden kann, um diese zu bearbeiten – z.B. durch Filter (wie etwa bei Photoshop). Im Kapitel ›Illusionen‹ analysiert Manovich die mit den digitalen Technologien erzeugten Bilder des modernen Kinos (beispielsweise die Trickeffekte in *Jurassic Park*). Das Kapitel ›Formen‹ thematisiert, wie der Titel sagt, die zentralen Formen, mit denen die Neuen Medien aufgebaut sind und mit denen sie arbeiten: Untersucht werden somit etwa die Datenbank (wie sie z.B. *Wikipedia* zugrunde liegt) oder der navigierbare Raum (wie er z.B. in Ego-Shooter-Computerspielen zu finden ist).

Von heute aus gesehen kann man zusammenfassend sagen, dass Manovichs Buch eine bahnbrechende Studie darstellt, die zahlreiche hilfreiche Unterscheidungen sowie die oben genannten Begriffe einführt, um die Welt der Neuen (digitalen) Medien zu beschreiben und auszuloten. Allerdings ist das Buch nun schon wieder fast 20 Jahre alt – und die dynamische Entwicklung der digitalen Medien, die mittlerweile schon nicht mehr ›neu‹, sondern Alltag geworden sind, ist rasch und immer rascher vorangeschritten. Es wäre also nochmals zu überprüfen, ob nicht weitere, wiederum neue Begriffe oder Unterscheidungen benötigt werden, um die Sprache der Neuen Medien noch genauer und zeitgemäßer zu beschreiben.

Cultural Analytics

Manovichs erweitertes Forschungsprogramm der *Cultural Analytics* – Kulturanalyse, oder besser, d.h. in Absetzung zu traditionellen Begriffen: kulturelle Analytik –, das er selbst als einen Teil seiner *Software Studies Initiative* versteht, ist auf der Website <http://lab.softwarestudies.com/p/cultural-analytics.html> wie folgt bestimmt: »Kulturelle Analytik ist die Verwendung von computergestützten Visualisierungsmethoden, um massiv-große kulturelle Datenmengen und Datenflüsse zu untersuchen« (ebd.). Ein Ziel dieser Initiative ist die Beantwortung der Frage, ob die Nutzung computergestützter Forschungsmethoden in der Lage ist, neue Ergebnisse bei der Untersuchung der Kultur und Medienkultur hervorzubringen. Und dass solche Methoden notwendig sind, lässt sich heute kaum bestreiten: Nimmt man als Beispiel etwa YouTube, so wurden im Mai 2013 pro Minute 100 Stunden Videomaterial hochgeladen, d.h. kein Mensch wäre jemals in der Lage, sich alle Videos auf YouTube anzusehen. Mithin ist die systematische Erforschung solcher Mediendynamiken mit den hergebrachten Mitteln der kulturwissenschaftlichen Analyse nicht mehr möglich. Daher benutzen Manovich und seine Mitarbeiter leistungsfähige Computersysteme, um die gigantischen Datenmengen im Internet (z.B. Tausende von Fotos auf Instagram) systematisch zu erfassen, zu klassifizieren und nach Mustern zu untersuchen. Die Hoffnung dabei ist, auf diese Weise unerwartete Muster und

Regelmäßigkeiten – auch eine Sprache der Neuen Medien – sichtbar zu machen. Diese Muster, z.B. die wiederkehrende Verwendung bestimmter Farben und Formen, soll Aufschluss über Nutzerpraktiken geben: Wie gehen die Nutzer mit den Bildern um und welche Schlüsse lassen sich daraus ziehen? Dabei sind solche computergestützten Verfahren etwa aus Datenschutzgründen umstritten. Dennoch werden sie, so steht zu vermuten, in Zukunft ein bedeutender Teil der Erforschung der Neuen Medien und ihrer Sprache sein.

Jens Schröter

Literatur

- Manovich, Lev 2004: »Society of the Screen.« In: Alice Lagaay/David Lauer (Hg.): *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*. Frankfurt a.M., S. 297-315.
- Manovich, Lev 2003: »New Media from Borges to HTML.« In: Noah Wardrip-Fruin/Nick Montfort (Hg.): *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.), London, S. 13-25.
- Manovich, Lev 2001: *The Language of New Media*. Cambridge (Mass.).

Aufgaben

1. Manovichs Buch heißt *The Language of New Media*, es geht also von einer »Sprache« der Neuen Medien aus. Damit ist weniger die Sprache *in* den Neuen Medien gemeint. Zur Debatte steht vielmehr das *Regelwerk*, welches die Neuen Medien in ihrer Kommunikation ausprägen und das ihnen daher zugrunde liegt. Diskutieren Sie, inwiefern es gerechtfertigt ist, hier von einer Sprache zu sprechen. Beziehen Sie dazu das gesprochene oder geschriebene Wort (also »alte« Medien) in Ihre Überlegungen ein.
2. Manovichs Buch arbeitet fünf Unterschiede heraus, die für die Neuen Medien typisch sein sollen. Stellen Sie diese Besonderheiten zunächst mit Ihren eigenen Worten dar. Beurteilen Sie dann die Stichhaltigkeit dieser Begriffe auch im Hinblick auf deren mögliche Revision oder Aktualisierung aus heutiger Sicht. Beziehen Sie sich dabei auch auf Ihre eigene Medienpraxis.
3. Bezüglich der genannten fünf Prinzipien geht Manovich von einer »Trans-« oder »Umcodierung« unser ganzen Kultur aus. So gesehen, kann man hier von einem *Medienumbruch* sprechen. Beurteilen Sie diese These, indem Sie sich über den Begriff des Medienumbruchs

bzw. ähnliche Mediendynamiken – etwa um 1900 (im vorliegenden Buch S. 70-126) – informieren. Beziehen Sie dabei auch Stellung dazu, inwiefern die von Manovich ausgezeichnete Dynamik Ihren persönlichen Alltag betrifft.

4. In seinem aktuellen Forschungsvorhaben nutzt Manovich computer-gestützte Verfahren, um das Nutzerverhalten zu analysieren. Das geschieht zu rein wissenschaftlichen Zwecken und ist der Unübersichtlichkeit des Datenmaterials im Internet geschuldet. Datenschützer hingegen sehen das Sammeln und Auswerten solcher Daten kritisch. Erarbeiten Sie Pro- und Contra-Argumente für eine Fishbowl-Diskussion, in der Sie die Legitimität von Forschungsvorhaben erörtern, die auf die Auswertung von Nutzerdaten angewiesen sind. Im Anschluss daran können Sie die Frage auch ins Allgemeine ausweiten, indem Sie diskutieren, ob zur Erlangung wissenschaftlicher Erkenntnisse *jeder* mögliche Weg beschritten werden sollte.