

Medienrevolutionen und Redereflexe

Die Etablierung neuer Medien im Spiegel ihrer Diskurse

Dissertation

am Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften
der Universität Gesamthochschule Siegen

vorgelegt im Jahr 2000

von Tilman Welther

Erstgutachter: Prof. Dr. K. Ludwig Pfeiffer
Zweitgutachter: PD Dr. Rainer Leschke

Tag der mündlichen Prüfung: 10.6.2000

urn:nbn:de:hbz:467-651

Danke

sage ich meinen schärfsten Kritikern, welche meine Überlegungen und meine Texte dem Elchtest unterzogen haben. Ohne die wissenschaftliche und emotionale Inspiration folgender Personen, wäre diese Studie, wenn überhaupt, dann sicher sehr anders geworden: Horst Bredekamp, Christof Lukas Diedrichs, Kirska Geiser, Oliver Grau, Katharina Klotz, Albert Kümmel, Rainer Leschke, Anna Lubinus, Eberhard Ortland, K.Ludwig Pfeiffer, Maren Polte, Götz Schmedes, Jochen Venus und Caspar und Suse. Das Evangelische Studienwerk e.V. hat diese Studie mit einem Stipendium gefördert.

Berlin, im Februar 2000

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Von der „Kinopest“ zur „siebten Kunst“. Die Kontroverse um den frühen Film.8	
2.1. Zwischen Faszination und moralischer Entrüstung: Die Kinoreformbewegung	9
2.1.1. Phasen und Entwicklung der Kinoreformbewegung	11
2.1.2. Positionen und Fraktionen	18
2.1.3. Gesellschaftliche, politische und ideologische Implikationen	26
2.1.4. Integrations- und Desintegrationsstrategien	30
2.2. Zwischen wohlwollender Süffisanz und ästhetischer Entrüstung: Die Auseinandersetzung der Literaten mit dem Film in der Kino-Debatte	35
2.2.1. Die Krise des Wortes	36
2.2.2. Der Kino-Theater-Streit	42
2.2.3. Das Kino-Buch	51
2.2.4. Ausgrenzung und Assimilation	55
2.3. Das Schmuttelkind in den Tempeln der Kunst: Frühe Filmtheorien	62
2.3.1. Ästhetische Nobilitierung des Films: Kunstgriffe	64
2.3.2. Das Ende der Aura – Rückwirkungen des Films auf den Gesamtcharakter der Kunst	82
3. Unterwegs nach Digitalien. Die Kontroverse um digitale Medien.....	98
3.1. „Cyberdemokratie“. Die politischen Chancen und Gefahren digitaler Medien als Gegenstand des aktuellen Mediendiskurses.....	100
3.1.1. Das Internet provoziert, den Status quo der politischen Kultur zu bilanzieren	100
3.1.2. Zur politischen Theorie des Internetdiskurses	105
3.1.3. Das Internet als Medium des „herrschaftsfreien Diskurses“	119
3.1.4. Die Genese des Begriffs politischer Öffentlichkeit bei Habermas...122	
3.1.5. Das Internet ermöglicht der „kritischen Medientheorie“ ein Comeback.....	127

3.2. „Computerisierung“ und „Digitalisierung“ und der Strukturwandel von Raum und Zeit	139
3.2.1. Mimesis und Simulation: Großklaus' Modell der Geschichte von Medien und Wahrnehmungswandel	144
3.3. Die Neuordnung von Wissensproduktion und Wissensverfügung durch den Computer als Gegenstand des Diskurses	152
3.3.1. Externalisierungen von Gedächtnis und Gehirn. Die Bezugnahme auf die „Medienrevolutionen“ Mündlichkeit/Schriftlichkeit und Buchdruck	160
3.3.2. Memex und Xanadu. Der Wunschtraum von der universalen Bibliothek	170
3.3.3. Externalisierung, Vernetzung, Vollständigkeit. In der „digitalen Revolution“ bekommt Wissen eine neue Qualität	177
3.3.4. Ein neues Denken!? Die Debatte um „Künstliche Intelligenz“ verlagert ihren Schauplatz.....	186
4. Homologe Strukturen der „Medienrevolutionen“	198
4.1. Das Polarisierungspotential eines neuen Mediums	198
4.2. Epochenschwellenbewußtsein	215
4.3. „Wirklichkeitsverluste“ und technische Tore	228
4.4. „Anwendungsunbestimmtheit“ und „Universalcharakter“	246
5. Exkurs: Die Magie des Digitalen.....	265
6. Schluß.....	286
Literaturverzeichnis	290

„*You press the button – we do the rest*“ (Kodak 1888)

„*Man drückt nur auf die Taste - und ist schon mitten im Weltgeschehen*“ (ARD 1955)

„*Die ganze Welt per Tastendruck*“ (CompuServe 1993)

1. Einleitung

Im Jahre 1912 verfaßte der Theaterleiter Carl Hedinger eine Invektive gegen den damals noch jungen Film und bezeichnete ihn als „kulturellen Krebschaden“.¹ Achtzig Jahre später – andere Medien und andere Krankheiten drängten sich in der Zwischenzeit in den Vordergrund des öffentlichen Bewußtseins – macht Neil Postman gegen den Computer und dessen Auswirkungen Front: „Wir leiden unter einer Art von kulturellem Aids.“² Demgegenüber sieht der Philosoph Istvan Bodnar durch die Neuerungen des Computers „eine Großkultur neuer Art“³ entstehen, und Walter Hasenclever reklamierte 1913 für den Film: „Von allen Kunstfertigkeiten unserer Zeit ist der Kintopp die stärkste“.⁴ Die Frage, wer von ihnen recht hat und ob man für oder gegen die neuen Medien sein soll, wird in vorliegender Arbeit nicht beantwortet werden. Gleichwohl steht diese Frage meistens im Zentrum der folgenden Untersuchung, denn es ist gerade ihre Unbeantwortbarkeit, die den Reiz ausmacht, sie einer eingehenden Analyse zu unterziehen.

Solange Medien neu sind, löst die Frage, ob sie denn gut oder von Übel seien, ein beträchtliches Redebedürfnis aus. Der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie besteht in der eigentümlichen Sorte Text, in der sich dieses Redebedürfnis niederschlägt und die in Zeiten einer „Medienrevolution“ enorme Blüten treibt: Texte, die mit zumeist unverhältnismäßig anmutender Leidenschaft auftreten und sich mit jenem *Aplomb* anheischig machen, „das Wesen“ eines neuen Mediums zu bestimmen und es zu bewerten, der gleichermaßen ins Euphorische wie ins Hysterische um-

¹ Hedinger 1912, S. 11

² Postman 1992, S. 62

³ Bodnar 1991, S. 85

⁴ Hasenclever 1913, S. 220

schlagen kann. Es werden also keine einzelnen Medien untersucht oder worin ihr Beitrag zu einer „Medienrevolution“ besteht, sondern die Art und Weise wie über neue Medien gesprochen und geschrieben wird. Aufgrund ihrer ähnlichen Formen konstituiert die Rede über verschiedene neue Medien einen eigenen und bislang noch nicht systematisch erschlossenen Objektbereich.⁵

Die gegenwärtig sich vollziehende „digitale Revolution“ hat historische Vorläufer. Nicht erst die „digitale Revolution“ stellt sich in die Tradition der Erfindung des Buchdrucks, auch für den Film wurde damals reklamiert, daß es sich um die größte Neuerung seit Gutenberg handele. Die „Buchdruckrevolution“ ihrerseits gab vor, Schrift und Sprache neu zu erfinden, „Medienrevolutionen“, auf die sich wiederum auch Film und Computer beziehen. Mediengeschichte scheint die Geschichte von „Medienrevolutionen“ zu sein.

Das Auftauchen historisch als „neu“ zu bezeichnender Medien hat immer wieder zu kulturellen und gesellschaftlichen Kontroversen geführt, in denen die „Revolution“ verhandelt wurde, die das neue Medium ausgelöst habe, an deren Ende jedoch noch immer eine Integration von neuem Medium und vormaligem Mediengefüge stand. In der Form der Gegensätzlichkeit der jeweiligen Standortbestimmungen des neuen Mediums und der jeweils daran geknüpften Erwartung weiterer Konsequenzen weisen diese Kontroversen nun derart bestechende Parallelen auf, daß sich die Vermutung, sie gehorchten einem hintergründigen Regelwerk, geradezu aufdrängt. Die hier vorgestellten Überlegungen gehen deshalb davon aus, daß es zwischen diesen Gesichtspunkten – der Polarität der Kontroversen, der Wiederkehr besonderer Topoi und diskursiver Muster sowie der gesellschaftlichen Integration eines neuen Mediums

⁵ Um beständig vor Augen zu führen, daß nicht die je neuen Medien selbst den Objektbereich vorliegender Untersuchung bilden, sondern die Art und Weise, wie über sie gesprochen wird, wird die Bezeichnung „Medienrevolution“ während des gesamten folgenden Textes konsequent in Anführungszeichen gesetzt (oder gleichbedeutend mit dem Präfix „sogenannt“ versehen). Folgende zwei Ebenen gilt es daher stets auseinanderzuhalten: die *Ebene der Medien selbst* und mit deren Auftauchen in Zusammenhang stehende Phänomene sozialer, wirtschaftlicher, politischer, gesellschaftlicher, ästhetischer oder ethischer Art und die *Ebene der Rede* über die Medien und deren Epiphänomene.

– einen funktionalen Zusammenhang gibt. Diese Funktionslogik gilt es im folgenden aufzudecken und sichtbar zu machen.

Dafür werden zwei öffentliche Debatten um die Etablierung neuer Medien aus zwei unterschiedlichen historischen Kontexten exemplarisch rekonstruiert und einander gegenübergestellt, erstens die Kontroverse um den frühen Film als neues Medium zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Kap. 2) und zweitens die gegenwärtige Kontroverse um Computermedien und „Multimedia“ (worunter – bei aller Unterschiedlichkeit – Computer, Internet, CD-Rom, Virtual Reality usw. und ihre Vernetzung zusammengefaßt werden) auf ihrem Weg zu einem neuen Massenmedium, möglicherweise zum neuen gesellschaftlichen Leitmedium (Kap. 3). Anschließend werden sie einem Strukturvergleich unterzogen (Kap. 4).

Bei der Rekonstruktion dieser beiden Mediendiskurse mögen zunächst ihre Unterschiede ins Auge fallen. Denn die Kontroverse um das neue Medium Film kann seit der Durchsetzung des Tonfilms, spätestens jedoch seit sich in den fünfziger Jahren eine eigene Filmgeschichtsschreibung etablierte, getrost als beigelegt betrachtet werden, wohingegen die Kontroverse um den Computer als das Medium des kommenden Jahrhunderts noch in vollem Gange ist. Gleichwohl lassen sich schon jetzt auch für die Computerkontroverse Diskursstrategien aufzeigen, die auf eine Funktionslogik der „digitalen Revolution“ schließen lassen. Die Rekonstruktion der beiden Mediendiskurse orientiert sich daran, sie in ihren jeweiligen Eigentümlichkeiten zu zeigen, schließlich sind sie in sehr unterschiedliche historische Kontexte eingebettet. Entsprechend unterschiedlich sind die inhaltlichen Schwerpunkte der Debatten. Im Zentrum der Filmkontroverse stand damals die Frage nach dem Kunstwert des Films beziehungsweise die Konkurrenzsituation, die zwischen dem Film auf der einen und den tradierten Medien des bürgerlichen Kunstverständnisses, Theater und Literatur, auf der anderen Seite entstand. In ungleich stärkerem Maße als heute, barg damals die Frage nach dem Kunstwert des neuen Mediums gesellschaftliche Sprengkraft. Die Rekonstruktion des Filmdiskurses in Kapitel 2 trägt dem Rechnung, indem die drei Teilkapitel unterschiedliche Dimensionen eines überwiegend ästhetisch argumentierenden Gesellschaftsdiskurses ausloten. Demgegenüber ist für die in Kapitel 3 nachgezeichnete Medienkontroverse die Frage nach dem Kunstwert des Computers von

allenfalls nachgeordneter Relevanz. Im Vordergrund stehen hier indes die Frage nach den politischen Chancen und Gefahren der jetzt neuen, „digitalen“ Medien, die der Diskurs unter dem Schlagwort „Cyberdemokratie“ verhandelt oder die Möglichkeit, daß mit ihnen das bisherige Wissenschaftssystem aus den Angeln gehoben werden könnte.

Die unterschiedliche inhaltliche Ausrichtung der Kontroversen gibt die unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen der zu Teilkapiteln organisierten Diskursebenen vor. Die jeweils drei Unterkapitel von Kapitel 2 und 3 sind daher nicht auf eine etwaige spiegelbildliche Entsprechung angelegt, wenngleich die Art der Präsentation des Materials der beiden „Medienrevolutionen“ darauf zielt, bei ihrem Vergleich homologe Strukturen zeigen zu können. Bei der exemplarischen Rekonstruktion der beiden Mediendebatten kann es jedoch weder darum gehen, sie vorschnell auf explizite Parallelen auf ihren semantischen Oberflächen hin zu durchforsten, noch kann es dabei um ihre maßstabsgetreue Nachbildung gehen, die etwa Kriterien empirischer Repräsentativität Genüge leisten würde. Das heißt, die Rekonstruktion der Mediendebatten bleibt notwendig selektiv. Beispielsweise können unmöglich alle in den Diskursen vorgetragenen Argumentationen nachgezeichnet werden und es mögen sich Ungleichgewichte einstellen, was ihre jeweilige quantitative Berücksichtigung betrifft. Hauptsächlich geht es statt dessen darum, den in den Diskursen wirksamen Funktionsmechanismen nachzuspüren und sie in ihrer jeweiligen Eigengesetzlichkeit exemplarisch kenntlich zu machen. So werden auch Strukturen der Diskurse sichtbar, die über ihre jeweils unmittelbar historischen und medientechnischen Bedingtheiten hinausweisen. Im Gegensatz zu den Unterschieden bei den inhaltlichen Brennpunkten der beiden Diskurse kommen dann eher überhistorische formale und strukturelle Kennzeichen der beiden „Medienrevolutionen“ in den Blick, die den Vergleich dieser beiden Inaugurationsdiskurse ermöglichen, obwohl sie ihrer historischen Verankerung und ihrem vordergründigen Gegenstand nach – einerseits Film, andererseits digitale Medien – unterschiedlicher kaum sein könnten.

Dabei erfordert selbstredend die diskursanalytische Anlage der Untersuchung, daß sich ihr Autor einer Bewertung des präsentierten Materials enthält, zumal es sich bei dem Material seinerseits bereits um jeweiliges Meinen und Dafürhalten handelt. So

hehr dieser Anspruch, so schwer, ihm gänzlich gerecht zu werden. Daher sind bei abschließender Durchsicht des Textes nicht sämtliche zwischenzeitlichen Autorinterventionen getilgt worden.

Ein expliziter Vergleich der beiden „Medienrevolutionen“ und der Nachweis homologer Strukturen wird in Kapitel 4 erbracht, in dem vier Vergleichskategorien vorgestellt und einem Test ihrer Applizierbarkeit unterzogen werden. Das „Polarisierungspotential eines neuen Mediums“ (Kap. 4.1) bezeichnet das Diskursphänomen, daß prinzipiell jede positive Bewertung eines Aspekts einer medialen Neuerung die Negativbewertung desselben Aspekts hervorbringt und umgekehrt. Der Vergleich der beiden „Medienrevolutionen“ in dieser Hinsicht zeigt, daß diese Bipolarisierung nicht etwa zur Erstarrung der Kontroversen führt, sondern – im Gegenteil – gerade den Quell ihrer Dynamik darstellt. Die weitgehende Entsprechung von Standortbestimmungen eines neuen Mediums, bei lediglich unterschiedlich wertendem Vorzeichen, zeigt darüber hinaus, daß es ein gesellschaftlicher Wertekanon ist, der in „Medienrevolutionen“ zur Debatte steht, während das Medium selbst mehr und mehr in den Hintergrund tritt. Der Begriff des „Epochenschwellenbewußtseins“ (Kap. 4.2) – geschichtstheoretisch eine *contradictio in adjecto* – ist geeignet, die für die untersuchten Kontroversen charakteristische Revolutionsrhetorik zu fassen, die eine neue Medientechnik kurzerhand zum neuen Gravitationszentrum der Weltgeschichte erklärt. Die Rede vom „Wirklichkeitsverlust“ (Kap. 4.3), den ein neues Medium herbeiführe, ist einer der prominentesten Topoi der Diskurse. Wiewohl inhaltlich bestimmt – es geht darin um die jeweils problematisch werdende Unterscheidbarkeit von Schein und Wesen – läßt er sich aufgrund seiner nachgerade identischen Wiederholung einem Vergleich als Form zuführen. Und insofern der Diskurstopos „Wirklichkeitsverluste“ die Frage nach der authentischen Erfahrbarkeit von Wirklichkeit auf den Plan ruft, zielt er, jenseits aller Diskurse, auf die für die Medienwissenschaft gleichermaßen grundlegende wie einstweilen ungelöste begriffliche Bestimmung des eigentlich Medialen. Daher werden in diesem Teilkapitel, wenngleich natürlich auch sie unzulänglich bleiben müssen, Vorschläge gemacht, wie man Medien als „technische Tore“ begreifen könnte. Die Erörterung der Kategorie „Anwendungsunbestimmtheit und Universalcharakter“ (Kap. 4.4) schließt den Vergleich der beiden Mediendiskurse ab.

Wie schon bei der Kategorie „Wirklichkeitsverluste“, jedoch anders als bei den beiden ersten Kategorien, handelt es sich bei diesen beiden Bezeichnungen um Diskurstypoi. Sie sind insofern spiegelbildlich aufeinander bezogen, als die noch fehlende „ökologische Nische“ des neuen Mediums dazu führt, daß ihm zugetraut wird, schlechthin alles mit ihm bewerkstelligen zu können. Zwischen diesen Diskurspolen scheint jede Anwendungsmöglichkeit gleich wahrscheinlich – und sei sie noch so utopisch. Damit wird ein weiteres Charakteristikum der Mediendiskurse offensichtlich: sie fungieren als Projektionsflächen für gesellschaftliche Wunsch- und Horrortvorstellungen und können als solche gelesen werden.

Dieser letztgenannte Punkt, daß die Mediendiskurse auch „gelesen“ werden können, daß man sie ihrerseits also als eine Art Medium begreifen kann, wird in einem sich anschließenden Exkurs (Kap. 5) aufgegriffen, was jedoch auch einen Perspektivenwechsel mit sich bringt. Die wesentlichen Bestandteile vorliegender Studie sind die Aufbereitung und die konzise, bisweilen auch „suggestive“ Präsentation immerhin recht umfangreichen Diskursmaterials sowie die daraus entwickelten Vergleichskategorien. Die dabei entfaltete These, daß die Mediendiskurse eine starke Eigendynamik jenseits ihres vordergründigen Gegenstandes entwickeln, wird in diesem Exkurs einer Nagelprobe unterzogen. Während in den Hauptkapiteln weder Filme noch Computer untersucht werden – sie tauchen lediglich im Spiegel ihrer diskursiven Vereinnahmung auf – wird hier am Beispiel des Computers gezeigt, wie wenig das von ihm vorgeblich etablierte „Prinzip Digitalität“ an den Tatsächlichkeiten der Computertechnologie gewonnen ist, wie sehr demgegenüber jedoch sich der Diskurs um die „Digitalisierung der Welt“ als Projektionsschirm für mythische und kosmogonische Motive eignet.

Die These, die die gesamte Untersuchung leitet, besagt, daß es einen starken Wirkungszusammenhang zwischen Konjunkturen eingangs genannter Textsorte und den sogenannten Medienrevolutionen gibt. Das klingt zunächst wenig spektakulär. Wenn sich jedoch zeigen läßt, daß Texte dieser Gattung einerseits ihren Boom einer je historisch und technisch sehr unterschiedlichen Medienkonstellation verdanken, andererseits nicht nur bis in den Wortlaut hineinreichende Homologien aufweisen, sondern auch weitreichende funktionale Entsprechungen, dann drängt sich ein spezifischer

Verdacht auf: Die technischen und andere gemeinhin als „genuin“ eingestuften Eigenschaften der historisch jeweils als „neu“ zu bezeichnenden Medien, von denen die sogenannten Medienrevolutionen ihren Ausgang zu nehmen scheinen, sind offensichtlich zu unterschiedlich, als daß mit ihnen die Strukturähnlichkeit von Medienetablierungsdiskursen erklärt werden könnte. Das „Revolutionäre“ neuer Medien scheint sich mithin nicht einzig aus einer technischen Innovation ableiten zu lassen. Vielmehr werden die *Revolutionsdiskurse* um Film und Computer ihrerseits zur treibenden Kraft der „Medienrevolutionen“, ja treten sogar mehr und mehr an deren Stelle. Als das, was die Revolution ausmacht, die ein neues Medium auslöst, erscheint dann, der Tendenz nach, jene Ansammlung aufeinander bezogener „Redereflexe“, die hier untersucht und erstmalig in eine vergleichende Systematik gebracht wird. Als *Redereflexe* lassen sich die einzelnen Beiträge der Mediendiskurse insofern begreifen, als beide Bedeutungsdimensionen des „Reflexes“ in ihnen zum Tragen kommen: sie sind sowohl Widerschein, in welchem das je neue Medium Gestalt annimmt, als auch weitgehend unwillkürliche Reaktionen auf einen Stimulus. Die Medien selbst sind den „Medienrevolutionen“ kaum mehr als ein Assoziationsangebot.

2. Von der „Kinopest“ zur „siebten Kunst“. Die Kontroverse um den frühen Film

Die Geschichte des Films beginnt für die meisten Filmhistoriker im Jahre 1895¹ oder bei seinen verschiedenen Vorläufern, seien es die optischen Bewegungsstudien von Marey und Muybridge oder die psychophysischen Versuchsreihen von Ernst Mach und anderen.² Weniger an der technischen Geburtsstunde des Films orientiert, formierten sich in den letzten Jahren auch filmhistorische Ansätze, die die Entstehung des Films und seine Etablierung zum Massenmedium in einer sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Perspektive in den Grundzügen des 19. Jahrhunderts fundieren.³ In der im folgenden vorgestellten Perspektive beginnt demgegenüber der Film erst um 1910 herum, interessant zu werden, denn erst um diese Zeit dringt der Film als gesellschaftsrelevantes neues Medium ins öffentliche Bewußtsein und stiftet Verwirrung. Die Zeitgenossenschaft scheint einhellig die Nachhaltigkeit der Veränderung zu konzедieren, die das öffentliche Auftauchen des Films bewirke, die Versuche, ihre Qualität zu bestimmen, zeigen hingegen zwischen einer Verunglimpfung des Films als „Kinoseuche“⁴ und seiner Glorifizierung als „die siebente Kunst“⁵ höchst aufschlußreiche Divergenzen.

¹ So etwa bei Toeplitz 1956, Sadoul 1957, Gregor/Patalas 1973 und neuerdings wieder Jacobsen/Kaes/Prinzler 1993

² So etwa Zielinski 1989, grundlegend auch für Kittler, beispielsweise: „Ohne die experimentelle Psychologie der Helmholtz und Wundt kein Edison und keine Lumières, ohne die physiologischen Messungen von Netzhaut und Sehnervensystem kein Kinopublikum.“ (Kittler 1993, S. 102)

³ Engell 1992

⁴ Roland 1912, S. 130

⁵ Feyerabend 1914

2.1. Zwischen Faszination und moralischer Entrüstung: Die Kinoreformbewegung

Seit seiner ersten öffentlichen Präsentation 1895 führt das Kino zunächst etwa 10 bis 15 Jahre lang ein Schattendasein als Jahrmarktsattraktion und vagabundierendes Varieté-Amusement. Erst gegen Mitte des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts beginnt das Kino selbsthaft zu werden. Es etablieren sich zunächst vor allem in Berlin, bald jedoch auch in allen anderen größeren Städten Deutschlands, ortsansässige Kinotheaterbetriebe. Die Filme werden länger, das Filmprogramm insgesamt vielfältiger und kurzlebiger, denn durch die Ortsansässigkeit des Kinos bleibt das Publikum zu großen Teilen das gleiche und verlangt nach mehr Abwechslung. Die Filmwirtschaft floriert und die Nachfrage nach neuen Filmen scheint unerschöpflich zu sein. Allein schon durch seine quantitative Verbreitung – seit 1910 etwa kann man vom Kino als einem Massenmedium sprechen⁶ – entwickelt sich das Kino zum gesellschaftlich

⁶ Detailliertes Zahlenmaterial zur Entwicklung in der Frühzeit des Kinos liefert beispielsweise Jason 1925.

Es gibt unterschiedliche Ansätze, zu bestimmen, was ein Medium zum Massenmedium macht. Die ohnehin bestehende Unklarheit des Medienbegriffs wird durch das seinerseits nicht ganz klar definierbare Präfix „Masse“ beileibe nicht aufgehoben. Um Massenmedien von anderen Medien zu unterscheiden, wird zumeist der Begriff der Reichweite herangezogen, die wiederum in eine quantitative und eine qualitative unterschieden werden kann. Die quantitative Reichweite ergibt sich beispielsweise aus dem Grad der Abdeckung aller Haushalte mit Radio- und Fernsehgeräten, aus der Einschaltquote oder aus der verkauften Auflage einer Zeitung, die qualitative Reichweite bemisst sich nach dem Grad der Präzision mit dem bestimmte Zielgruppen erreicht werden können. Auch das Maß, in dem ein Medium politisch-gesellschaftliche Funktionen wahrnimmt, „Information, Bildung und Unterhaltung“ verbreitet oder die Aufgabe übernimmt, die „öffentliche Meinung“ zu artikulieren, kann als Kriterium herangezogen werden. Desgleichen auch die Unterscheidung von Medien, die nur Einwegkommunikation ermöglichen und solchen, die über einen Rückkanal verfügen. Darüber hinaus konstitutiv für die Informationsrezeption über ein *Massenmedium* ist, laut Merten, ein Wissen zweiter Ordnung: „Jeder der Rezipienten einer (massenmedialen) Aussage weiß (...), daß nicht nur er sondern auch andere diese Aussage rezipiert haben oder haben können, jeder weiß also was die anderen wissen oder sogar: daß sie wissen können, daß er weiß was sie wissen.“ (Merten 1977, S. 147.) Die meisten der genannten Aspekte finden Eingang in die Diskurse um Film und Computer auf ihrer jeweiligen Schwelle zum Massenmedium, wengleich mit unterschiedlicher Gewichtung. So ist beispielsweise die mit dem Film erreichbare „Masse“ in sehr viel stärkerem Maße strittig gewesen als die über Computer vernetzte „Masse“. In der

relevanten Faktor. Seine zunehmende Präsenz im öffentlichen Leben und seine Beliebtheit als beinahe tägliches Freizeitvergnügen – zunächst vorwiegend des Proletariats, zunehmend aber auch des Handwerker- und gehobenen Mittelstands⁷ – lassen es unübersehbar werden und fordern zu dezidierter Stellungnahme heraus, denn insbesondere die beliebtesten Kinodarbietungen, die, die beim breiten Publikum den größten Zuspruch finden, sind nicht mit der herrschenden Vorstellung von Kultur und kultivierter Freizeitgestaltung in Einklang zu bringen. Allerdings geht von der Anschaulichkeit und der Eindringlichkeit der Bewegtbildprojektion eine Anziehungskraft aus, der sich selbst die schärfsten Gegner der Massenvergnügung Kino kaum entziehen können. Die Reaktion des wilhelminischen Bildungsbürgertums auf Filme, die beginnen, ein Massenpublikum in die Kinos zu locken, ist daher zweischneidig. Große Teile sehen in ihnen die ins Bild gesetzte Fortsetzung der Trivialliteratur, andere wiederum sehen im Film grundsätzlich ein vorzügliches Mittel der Aufmerksamkeitssteuerung und ein pädagogisches Instrument, kritisieren jedoch den Gebrauch, der von ihm gemacht wird. Der Film, wie er als Massenmedium in Erscheinung tritt, gilt jedenfalls als reformbedürftig, weshalb sich in den Jahren 1907 bis 1909 eine Bewegung zu formieren beginnt, die sich auch damals schon „Kinoreform“ nennt. Die Bestrebungen der Kinoreformer im Kampf gegen die „kulturwidrigen und gefährlichen“⁸ Filme wird begleitet von beständigen Versuchen, diese Bestrebungen zu institutionalisieren und dadurch sowohl dem Kampf gegen „Schmutz und Schund in Wort und Bild“ zu größerer Durchsetzungskraft zu verhelfen, als auch den Film als Mittel zur Aufklärung und Erziehung des Volkes zu veredeln.

Die folgende Rekonstruktion der Kinoreformbewegung orientiert sich zunächst an einer Chronologie ihrer Institutionalisierung in Form von Tagungen, unterschiedlichen publizistischen Organen und insbesondere die Gründung einer Vielzahl von

„digitalen Revolution“ tritt dagegen die politisch-gesellschaftliche Funktion, die das Internet wahrnehmen könnte in den Vordergrund des Disputs. (Siehe unten Kap. 3.1.)

⁷ Zur genaueren Analyse der Besucher des frühen Kinos und ihrer Schichtzugehörigkeit vgl. Altenloh 1914, besonders S. 58-94

⁸ Lange 1920, S. 51

Interessensverbänden. Die Geschichte des sehr wechselhaften Erfolgs der Kinoreformbewegung wird dann in Zusammenhang mit dem Niedergang der wilhelminischen Ära gebracht und den sich daraus ergebenden wechselnden Allianzen zwischen Kinoreformbewegung einerseits, dem erstarkendem Nationalismus und einem Selbstverständigungsbedürfnis des wilhelminischen Bildungsbürgertums andererseits.

2.1.1. Phasen und Entwicklung der Kinoreformbewegung

Der Name „Kinoreformbewegung“ suggeriert, daß sich damit eine programmatische Idee benennen ließe. Diese Einheitlichkeit ist jedoch in kaum einer Phase der Kinoreformbewegung gegeben. Die Vielschichtigkeit des neuen Phänomens Film spiegelt sich in den divergierenden Interessen unterschiedlicher Protagonisten der Kinoreformbewegung wider. Vielfach fällt zunächst deren markige Rhetorik ins Auge, die das Kino in Bausch und Bogen verurteilt. Reformer Gaupp zufolge „bedeutet das Kinematographentheater eine ernste Gefahr für Sittlichkeit und Geschmack“.⁹ Dem zweiten Blick jedoch erschließt sich, daß die reformerischen Beurteilungen des Films viel ausgewogener ausfallen. Mit der vordergründigen lautstarken Verfemung des Kinos kontrastiert eine grundlegende Wertschätzung des neuen Mediums. „Man denkt dabei in der Regel an die Nutzbarmachung des Kinematographen für wissenschaftliche und für Unterrichtszwecke.“¹⁰ Die „wahre Aufgabe“ des Kinos sei, so Roland, „ein Mittel der Aufklärung zu sein“.¹¹

Die Frage nach dem Beginn der Kinoreformbewegung ist zugleich auch die Frage nach ihrer Rekonstruierbarkeit aus heutiger Sicht. In den Anfangsjahren der Kinoreformbewegung dürften Vorträge auf Tagungen das hauptsächliche Forum gewesen sein, doch sind diese nur überliefert, soweit sie abgedruckt und veröffentlicht oder in anderen Schriften erwähnt werden. Proportional zu der explosionsartigen Entwick-

⁹ Gaupp 1911, S. 69

¹⁰ Hellwig 1913, S. 98

¹¹ Roland 1912, S. 130

lung des Kinos¹² entsteht neben Artikeln in Fachzeitschriften eine beträchtliche Anzahl kinoreformerischer Monographien. Ackerknecht gibt mit 170 Titeln einen wahrscheinlich noch nicht vollständigen Überblick.¹³ Ein weiteres Forum der Kinoreformbewegung ist die Arbeit in politischen Gremien und in Staatsämtern. Aufgrund der politischen Nähe vieler Kinoreformer zu nationalkonservativen Kreisen, bekleiden sie mitunter einflußreiche Ämter, wie beispielsweise der Berliner Zensor Karl Brunner. Je nachdem, wie man diese unterschiedlichen Foren der Kinoreformbewegung gewichtet, lassen sich auch unterschiedliche Zeitpunkte als Beginn der Kinoreformbewegung festlegen. Die Publikation, auf die sich in den Folgejahren die meisten der Kinoreformer beziehen und die den ersten größeren Überblick über die verschiedenen Anliegen der Kinoreform gibt, ist Walter Conrads „Kirche und Kinematograph“ von 1910. Bereits 1907 allerdings gründet der Schulrektor Hermann Lemke die „Kinematographische Reformvereinigung“, was beispielsweise Loiperdinger¹⁴ und Schorr¹⁵ zum Anlaß nehmen, den Beginn der Kinoreformbewegung zu bestimmen. Die ersten Jahre sind von Einzelinitiativen geprägt, zumeist in Form ambitionierter Vorträge zu verschiedenen Anlässen, wie beispielsweise Tagungen zu „Volksbildungsfragen der Gegenwart“¹⁶ vermehrt aber auch auf medizinischen Kongressen.¹⁷ Aus heutiger Perspektive ist die Kinoreformbewegung jedoch vorwiegend ein in Fachzeitschriften geführter Streit um den ethischen und erzieherischen Wert des Kinos. Ebenfalls 1907 wird die Zeitschrift „Der Kinematograph“ ins Leben gerufen. Sie ist zunächst nur eine, wenige Seiten umfassende, Beilage der Zeitschrift „Der Artist“

¹² Zwischen 1910 und 1913 verfünffacht sich die Zahl der ortsansässigen Kinos in Deutschland (vgl. Jason 1925, S. 22). „Nach Angaben von Fachleuten besuchen in Berlin gegen 90 000 Menschen täglich den Kientopp (...) und jeder veröffentlichte Film wird während seiner Lebensdauer von mindestens 3 1/2 Millionen Menschen gesehen.“ (Bab 1912, S. 312)

¹³ Ackerknecht 1918, S. 121-134

¹⁴ Loiperdinger 1993, S. 481

¹⁵ Schorr 1990, S. 60

¹⁶ Vgl. Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung 1913

¹⁷ Vgl. Gaupp 1912

(neben dem „Komet“ das führende Fachblatt des Schaustellergewerbes). Innerhalb weniger Ausgaben nimmt ihr Umfang jedoch so sehr zu, daß zugunsten des „Kinematograph“ das Erscheinen der Zeitschrift „Der Artist“ gänzlich eingestellt wird,¹⁸ ein Indiz zum einen für die gesellschaftliche Herkunft des Kino- und Filmwesens, zum anderen für die raumgreifende Entwicklung dieses neuen Mediums, das in der Lage zu sein scheint, ganze Bereiche der damaligen Kultur in den Hintergrund treten zu lassen.

Zunächst sind es ausschließlich Berichte zu technischen Fragen des Films und seiner Projektionsmöglichkeiten, sowie die Anzeigen von Filmunternehmen, die die Zeitschrift prägen. Ab 1909 entwickelt sich „Der Kinematograph“ jedoch zunehmend zum zentralen Forum der Kinoreformbewegung. Zwar gehört die Chefredaktion nicht zu ihren Vertretern, allerdings sieht sie im Engagement der Kinoreformer eine Chance, dem Film und der Filmindustrie aus ihrem Schattendasein herauszuhelfen. Sowie sich jedoch die Bestrebungen der Kinoreformer immer ausdrücklicher gegen die Filmwirtschaft wenden, sieht sich die Leitung des „Kinematographen“ einem redaktionellen Entscheidungsdruck ausgesetzt und 1912 kommt es zum offiziellen Bruch zwischen dem „Kinematographen“ und den Kinoreformern.¹⁹ Das rasche Expandieren des Filmwesens erforderte es, Differenzierungen Rechnung zu tragen, die vorher so nicht in Erscheinung getreten waren. Diente vordem jedes Engagement zur Hebung des Ansehens des Films einer „gemeinsamen Sache“, so läßt die sprunghafte Entwicklung des Kinos seit etwa 1910 immer öfter Situationen entstehen, in denen man sich für die eine oder andere Seite zu entscheiden hatte. Die Dynamik der Filmkontroverse besteht in der Kumulation von Situationen, in denen Partei ergriffen werden muß.

Im gleichen Jahr, in dem es zum Bruch zwischen Kinoreform und ihrem vormaligen „Organ“²⁰ kommt, wird in Mönchengladbach aus einer katholischen Bildungsinitiative

¹⁸ Vgl. Schorr 1990, S. 26-30 und Diederichs 1985

¹⁹ Vgl. Schorr 1990, S. 79ff

²⁰ „Der Kinematograph“ entfernte den Zusatz „Organ der Kinematographischen Reformvereinigung“ aus dem Zeitschriftenkopf.

heraus die Zeitschrift „Bild und Film“ gegründet, die in den folgenden Jahren das organisatorische Zentrum der Kinoreformbewegung darstellt. Hier veröffentlichen die meisten der in Erscheinung tretenden Kinoreformer.

Die Kinoreformbewegung gründet sich vorwiegend auf die Eigeninitiative einiger ihrer herausragenden Vertreter. In der Hoffnung, damit eine größere Öffentlichkeit herstellen zu können, gründet fast jeder ihrer Exponenten im Laufe der Entwicklung der Kinoreformbewegung eine eigene Gesellschaft. Das führt jedoch dazu, daß bis in die Jahre des ersten Weltkriegs hinein die Bewegung aufgrund ihrer reichsweiten Zersplitterung nur wenige Erfolge verbuchen kann. Mehr noch als die späteren Jahre, sind die Anfänge der Kinoreformbewegung durch eine fehlende übergreifende und die Interessen vereinende Organisation gekennzeichnet. Bereits ein Jahr nach ihrer Gründung wird die „Kinematographische Reformvereinigung“ zwar der „Gesellschaft zur Verbreitung von Volksbildung“ angegliedert, die vertritt jedoch neben ihren besonderen Interessen am Film auch die anderen „verschiedenen Gebiete (...), die all das Große, Schöne und Gute, das in Buch, Bild und Kunstwerk verschlossen ist, in Millionen Köpfen und Herzen zum Leben erwecken.“²¹ Immerhin vermag das Aufkommen längerer Spielfilme ab 1912 die kinoreformerische Aufmerksamkeit auf ein neues Genre zu konzentrieren. Die sogenannten Kinodramen bündeln nicht nur divergierende Interessen innerhalb der Kinoreformbewegung, sondern sorgen auch für eine Allianz mit Theaterbesitzern, die im Auftauchen speziell des „Kinodramas“ eine unmittelbare Konkurrenz entstehen sehen und sie für die rückläufigen Besucherzahlen in den Theatern verantwortlich machen. Erstmals finden Kongresse und Publikationen der Kinoreformer ein reichsweites Echo.

Da jedoch die reformerischen Vorhaben auf eine Umstrukturierung großer Teile der Filmwirtschaft aus sind, bleiben ihre Forderungen weitgehend erfolglos. Erst die Weltkriegsjahre bewirken hier eine Trendwende. Im Anschluß an eine Tagung in der Stettiner „Urania“ im April 1917²² wird der „Deutsche Ausschuß für Lichtspielre-

²¹ J. Tews: Vorwort. In: Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung 1913

²² Thema der Tagung war, auf einen entsprechenden Vorschlag des preußischen Zentralinstituts für Erziehung und Wissenschaft hin, die Errichtung einer staatlichen Filmzentrale im Dienste der Volks- und Schulbildung. Zwar spricht Schorr (1990, S. 153) bezeichnenderweise von einer „Stettiner Re-

form“ gegründet, in welchem erstmalig die unterschiedlichen Interessen auf einen Nenner gebracht werden können. Staatliche Propaganda durch das Bild- und Filmamt (Bufa), politische Einflußnahme durch die Schwerindustrie (auf der Tagung vertreten durch Hugenbergs „Deutsche Lichtbild-Gesellschaft“), finanzielle Interessen der Filmwirtschaft und die Bildungsinteressen der Kinoreformer lassen sich erstmals auf eine Formel bringen, die plötzlich ein gemeinsames Zentrum der divergenten Interessen hervortreten läßt: Die Indienstnahme des Films als Instrument zur Erziehung des Volkes zu Staatsbürgern mit deutschnationalem Bewußtsein.²³ Der Krieg, zumal in einer bereits Aussichtslosigkeit andeutenden Phase, läßt innere Differenzen vordergründig verschwinden und erzwingt den Schulterschuß im Dienste der Stärkung des Nationalbewußtseins. „Selbstverständlich ist, daß nun die Öffentlichkeit, d.h. der Staat, der deutschen Filmindustrie zu diesem Zwecke eine Art ‘wirtschaftliches Rückgrat’ gibt. Der Staat muß an die Stelle der skrupellos geschäftlichen Betriebsorganisation der Filminteressenten eine Anstalt setzen, die sowohl Filmherstellung regelmäßig leitet und veranlaßt, als auch vermittelt und vertreibt und vor allem die Kinetographie endlich ihrem Hauptzwecke zuführt, Wirklichkeitsaufnahmen von Wert, unabhängig von Ort und Zeit aufzubewahren und wiederzugeben. (...) Schleunige Tat ist nötig. Schaffung einer Reichskino-Anstalt mit anzugliederndem Filmarchiv, dazu ist dieser Krieg die ungeheuerste weltgeschichtliche Veranlassung.“²⁴ Schon während der Stettiner Tagung laufen die Vorarbeiten zur Gründung einer solchen „Reichskino-Anstalt“, die für Stein den „Gipfel aller Kinoreformbestrebun-

formbewegung“, ein Indiz für die regionale Zersplitterung der Bewegung, die zu der inhaltlichen Interessendivergenz noch erschwerend hinzukam, gleichwohl ging von dieser Tagung, bedingt durch ihren quasi staatlichen Charakter, eine reichsweite Signalwirkung aus.

²³ Vgl. Schorr 1990, S. 159

²⁴ Stein 1915, S. 65 und 70. Auch unter Berücksichtigung der Tatsache, daß „Öffentlichkeit“ im Kriegszustand aus militärischen Gründen in ihrer politischen Funktion meistens beschnitten wird, ist hier die Formulierung „Öffentlichkeit, d. h. der Staat“ höchst aufschlußreich. Sie kann als Indiz dafür gewertet werden, daß das bildungsbürgerliche Selbstverständnis, Öffentlichkeit gerade in Gegensatzung zu staatlicher Herrschaft zu garantieren, längst einem umfassenden Auflösungsprozeß anheim fiel.

gen²⁵ darstellen würde. Am 18. Dezember 1917 wird die Ufa gegründet. Von Erfolg waren die Bemühungen der Kinoreformer am ehesten dann gekrönt, wenn ihnen zwischenzeitlich der Schulterschuß mit anderen mächtigen Interessen gelang, wie beispielsweise der Beförderung des deutschnationalen Bewußtseins während des Krieges.²⁶

Mit dem „Deutschen Ausschuß für Lichtspielreform“ konnten die Kinoreformer ihren Forderungen Nachdruck verleihen, haben sie doch durch die formale Rückendeckung seitens des Bufas staatlichen Beistand bekommen. Infolge der Stettiner Tagung wird die Konzessionspflicht für Kinotheaterbetreiber, eine schon lange erhobene Forderung der Kinoreformer, umgehend verabschiedet.²⁷ Auch wird die zähe Gesetzesmaschinerie für eine reichsweite Zensur wieder angekurbelt. Diese fiel bislang in den Zuständigkeitsbereich der jeweiligen kommunalen Polizeibehörde,²⁸ was dazu führte, daß Filme mitunter in jeder Stadt erneut verboten oder genehmigt werden mußten.

Allerdings steht die Gründung der Ufa weniger im Zeichen, den Film „seiner eigentlichen Kinaufgabe, der Herstellung und Vervollkommnung von Wirklichkeitsurkunden“²⁹ zuzuführen, vielmehr geht es darum, im Film eine „wirkungsvolle Kriegswaffe“ zu sehen, denn „für einen glücklichen Abschluß des Krieges ist es unbedingt erforderlich, daß der Film überall da, wo die deutsche Einwirkung noch möglich ist, mit dem höchsten Nachdruck wirkt.“³⁰ Dennoch bedeutet die Gründung der Ufa eine Stärkung ihres Bewußtsein, einem gesellschaftlichen Auftrag nachzukommen.³¹

²⁵ Stein 1915, S. 65

²⁶ Vgl. für diese Engführung v.a. Lange 1918, S. 10ff, der die Kinoreform kurzerhand zur nationalen Sache erklärt: „Die nationale Reform unseres Lichtspielwesens, die wir erstreben, soll vor allem darin bestehen, *daß wir in Zukunft die deutschen Bildstreifen in unseren Lichtspieltheatern bevorzugen.*“

²⁷ Vgl. Schorr 1990, S. 150

²⁸ Vgl. Conradt 1910, S. 15ff

²⁹ Stein 1915, S. 65

³⁰ Erich Ludendorff in einem Brief an das Kriegsministerium, zitiert nach Kreimeier 1992, S. 34

³¹ Vgl. Lange 1920, S. 311ff

Die Abschaffung jeglicher Zensur mit Ende des Kaiserreiches, 1918, und vor allem das daraufhin zur Blüte gelangende Genre „Aufklärungsfilm“ verschaffen der Kinoreformbewegung großen Zulauf. Erneut im Aufwind gelingt es den Kinoreformern, entscheidenden Einfluß auf die Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes von 1920 zu nehmen, die den Höhepunkt der Kinoreformbewegung darstellt.

In den 20er Jahren der Weimarer Republik engt sich das Betätigungsfeld der Kinoreformer auf jenen Bereich ein, in welchem sie bereits von Beginn an am ehesten Erfolge verbuchen konnten: Die Schulfilmbewegung. Verdienst der Kinoreformer ist, daß sich die grundsätzliche Einsicht in die Tauglichkeit des Films als didaktisches Mittel bei der Lehrerschaft durchsetzt.³² In den 20er Jahren ist die einzige Phase der Kinoreformbewegung anzusiedeln, in welcher von einer Konsolidierung gesprochen werden kann. Eine beständige Abnehmerschaft von Unterrichtsfilmen ermöglicht die Bildung einer „Lehr- und Kulturfilmabteilung“ der Ufa.³³ Ein „Bestellabkommen“ zwischen dem „Bund Deutscher Lehr- und Kulturfilmhersteller“ und dem „Bildspielbund“, dem Interessenverband der Lehrerschaft, ermöglicht denn auch ein einvernehmliches Zusammenspiel von bis dahin divergierenden Interessen: Der „Bildspielbund“ kann nun konkrete Filmbestellungen vornehmen und der Herstellerverband seinerseits hat Abnehmer unter Umgehung des Verleihbetriebes.³⁴ Die einzige Phase der Kinoreformbewegung, die stabile Organisationsstrukturen ausprägte, ebnet schließlich den Weg zu deren Aneignung und Indienststellung durch die Nationalsozialisten.

³² Vgl. Terveen 1959, S. 3-13

³³ Als „Kulturfilme“ gelten der Reformbewegung Landschafts- und Naturaufnahmen, sowie ethnographische Filme.

³⁴ Vgl. Schorr 1990, S. 198

2.1.2. Positionen und Fraktionen

Die Kinoreformbewegung ist eine Bewegung des Bildungsbürgertums. Ihre Vertreter sind Professoren, Lehrer, Schulrektoren, Ärzte, Juristen, Publizisten, kurz: die gebildeten Stände.³⁵

Während der wilhelminischen Ära „bezeichnet der Terminus ‘Bildungsbürgertum’ eine bestimmte Gesellschaftsschicht in Deutschland, mit einer ihr eigentümlichen Geschichte, spezifischen geistigen und sozialen Merkmalen und einer – zumindest während der Blütezeit dieser Schicht – relativ einheitlichen Mentalität“³⁶ Die Herausbildung des gesellschaftlichen und politischen Stellenwertes des Bildungsbürgertums, hauptsächlich im Verlauf des 19. Jahrhunderts, steht im Zusammenhang mit den Bestrebungen, das humanistische Bildungsideal Wilhelm von Humboldts zu formalisieren³⁷ und mit der Herausbildung des „Prinzips der Publizität“³⁸. Habermas’ Darstellung des Prinzips der Publizität als Organisationsprinzip des bürgerlichen Verfassungsstaats bindet die bildungsbürgerliche, literarische Öffentlichkeit in einen Legitimationszusammenhang ein. Einer Öffentlichkeit, welche sich als gleichzeitig vermittelnde und die Trennung aufrecht erhaltende Sphäre zwischen Staat und Gesellschaft schiebt, wächst so die Aufgabe zu, politische Herrschaft zu rationalisieren und dadurch zu legitimieren.³⁹ Aus diesem Bewußtsein, in quasi politische, jedenfalls staatskonstituierende Verantwortung genommen zu sein, erwächst das spezifische Selbstverständnis des Bildungsbürgertums des 19. Jahrhunderts. Und insofern sich die Vertreter der Kinoreformbewegung allesamt dem Bildungsbürgertum zurechnen lassen, ist in der Kinoreformbewegung auch eine Lobby zur Verteidigung eines tradierten

³⁵ Als die exponiertesten Vertreter treten in Erscheinung: Erwin Ackerknecht (Stettiner Stadtbibliothekar), Karl Brunner (Berliner Zensor), Hermann Häfker (Lehrer und Publizist aus Dresden), Albert Hellwig (Jurist), Konrad Lange (Tübinger Kunstwissenschaftler), Hermann Lemke (Schulrektor), Ernst Schultze (Philologe), Adolf Sellmann (Gymnasialprofessor in Hagen).

³⁶ Vondung 1976, S. 24

³⁷ Vgl. Vondung 1976, S. 25 und Bollenbeck 1994, S. 148

³⁸ Habermas 1962, S. 121 und passim

³⁹ Vgl. Habermas 1962, besonders S. 148-160

Selbstverständnisses der gebildeten Stände zu sehen. Zu dessen Genese im 18. Jahrhundert schreibt Habermas: „Literarisch bleibt diese Öffentlichkeit auch, als sie politische Funktionen übernimmt; Bildung ist das eine Zulassungskriterium, der Besitz das andere. (...) Die gebildeten Stände sind auch die besitzenden. (...) Öffentlichkeit ist dann garantiert, wenn die ökonomischen und sozialen Bedingungen jedermann gleiche Chancen einräumen, die Zulassungskriterien zu erfüllen: eben die Qualifikationen der Privatautonomie, die den gebildeten und besitzenden Mann ausmachen.“⁴⁰ Aus Gründen der Erhaltung eines gesellschaftlichen Stellenwertes, der aus dieser symbiotischen Vereinigung von Bildung und Besitz erwächst und das Bildungsbürgertum zum Garanten des auf Öffentlichkeit basierenden Rechtsstaates macht, sieht sich das Bildungsbürgertum angesichts der gesellschaftspolitischen Umbrüche Anfang des 20. Jahrhunderts geradezu gezwungen, sowohl beim „Einräumen gleicher Chancen“ als auch bei der Bestimmung der „Zulassungskriterien“ mitzudiskutieren. Denn in sein Ressort fällt sowohl, zu bestimmen, was unter Bildung zu verstehen sei – die Kinoreformer verstehen darunter in erster Linie akademische Bildung – als auch, jenen Volksbildungsauftrag wahrzunehmen, der zwar „jedermann gleiche Chancen einräumen“, das Privileg, politische Öffentlichkeit zu konstituieren, jedoch nicht bedrohen soll. „Wenn jedermann, wie es scheinen mochte, die Möglichkeit hatte, [qua Bildung, T.W.] ein Bürger zu werden, dann sollten zur politisch fungierenden Öffentlichkeit eben nur Bürger Zutritt haben, ohne daß diese ihr Prinzip dadurch eingebüßt hätte.“⁴¹ Damit wird die Bildung öffentlicher Meinung als „die einzig legitime Quelle dieser [auf Ratio gegründeten] Gesetze“⁴² und die Volksbildung zu einem spezifischen Anliegen des Bildungsbürgertums.⁴³

Die Publizität, die das Kino innerhalb weniger Jahre erlangt, formiert eine Öffentlichkeit ganz eigener Art. Der exklusive Stellenwert, der der politisch fungierenden Öffentlichkeit zukam und für den das Bildungsbürgertum einstand, wird durch das Kino

⁴⁰ Habermas 1962, S. 157

⁴¹ Habermas 1962, S. 159

⁴² Habermas 1962, S. 119

⁴³ Vgl. Vondung 1976, S. 26

unterlaufen. Weder die quantitative Exklusivität, die das Bildungsbürgertum mit einer „Aura persönlich repräsentierter Autorität“⁴⁴ versah, noch die qualitative Exklusivität des einzig möglichen Zugangs zu Öffentlichkeit mittels Bildung, erscheinen angesichts des Kinos als Faktor einer grundlegend anderen Art von Öffentlichkeit noch als glaubwürdig. „Hier erobert sich eine neue Form von Publizität ihr Terrain.“⁴⁵

Vor dem oben entfalteten Hintergrund wird die Kinoreformbewegung zur Schwadron des Bildungsbürgertums, ein neues Terrain zu domestizieren. Nicht von ungefähr bekleiden ihre Vertreter allesamt öffentlichkeitswirksame Positionen mit meinungsbildender oder erzieherischer Funktion. „Geistige Führerschaft über das Volk“⁴⁶ ist es sogar, wozu sich der Lehrer Hermann Lemke, Begründer der „Kinematographischen Reformvereinigung“, berufen fühlt.

Gemeinsam ist den Kinoreformern die Einschätzung, vom neuen Medium Film gehe eine Bedrohung aus, die Handlungsbedarf erzeugt hat. Einzelne Positionen und Fraktionen lassen sich danach unterscheiden, wo die notwendige Veränderung anzusetzen hätte. Hauptsächlicher Gegenstand kinoreformerischer Kritik sind die Filminhalte, der Filmkonsum, die Umstände seiner Rezeption und vor allem die angenommenen schädlichen Wirkungen bestimmter Filme.

Die Kampfbegriffe „Schmutz“ und „Schund“, mit welchen gegen die zunehmende Trivalliteratur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts agiert wurde, werden von den Kinoreformern übernommen. Die „Erkenntnisse“ über die schädlichen Auswirkungen der Schundliteratur werden auf den Film bruchlos übertragen, der die Auswirkungen nunmehr potenziert.⁴⁷ Wurden Kolportage- und Hintertreppenromane hauptsächlich in privater Abgeschlossenheit gelesen und ihre „schädlichen Wirkungen“ dadurch immerhin abgemildert, so stellt für die Kinoreformer der Umstand der kollektiven Rezeption solcher Werke ein zusätzliches Gefahrenmoment dar, die schon von der Schundliteratur befürchteten Auswirkungen würden im Kino noch

⁴⁴ Habermas 1962, S. 299

⁴⁵ Hardekopf 1910, S. 159

⁴⁶ Hermann Lemke, zitiert nach Schorr 1990, S. 59

⁴⁷ Vgl. Hellwig 1911

verstärkt. Diese Auswirkungen finden ihren Niederschlag in einer von den Kinoreformern konstatierten Verrohung der Gesellschaft. Die zunehmende Kriminalisierung und Sexualisierung der Gesellschaft, die sie feststellen, sei auf den Einfluß des Films zurückzuführen. Sie machen das häufige Ansehen brutaler, gewalttätiger, erotisch aufreizender usw. Filmszenen dafür verantwortlich, daß Normen sittlichen Verhaltens an Geltung einbüßen.⁴⁸ Nicht nur, daß die Empfindungsfähigkeit der Zuschauer abstumpfe und damit das Einfühlungsvermögen in das Leid anderer verloren ginge. Der Vorwurf zielt vor allem darauf ab, daß der Film die Hemmschwelle zu kriminell und promiskuitivem Verhalten herabsetze. Neben diesem Sittenverfall sehen die Kinoreformer im Film auch die Gefahr einer Destabilisierung der Gesellschaft. Dieser Vorwurf findet seine wohl markanteste Prägung in Langes Formulierung, der Film betreibe eine „*Verhetzung der Stände gegeneinander*“⁴⁹ und beziehe sich vor allem auf die sogenannten „Sozialdramen“, Filme, die gesellschaftliches Machtgefälle oder gar dessen Umkehrung zum Thema haben.

Kein Vertreter der Kinoreform lehnt den Film als Ganzes rigoros ab. Die meisten von ihnen unterscheiden sehr wohl zwischen verschiedenen Erscheinungsformen des Films und legen Wert darauf, zu betonen, daß es auf den Umgang mit dem Film und den Gebrauch, der von ihm gemacht wird, ankommt. Bereits Conradt analysiert den Kinospieleplan im Hinblick auf unterschiedliche Filmgenres und beurteilt sie nach ihrem pädagogischen Wert. Er stellt fest, daß Natur- und Stadtbildaufnahmen, Filme aus Industrie und Forschung sowie Aufnahmen von Militärparaden unbedenklich und sogar empfehlenswert seien und warnt im Gegensatz dazu vor komischen Szenen, Tanz- und Ballettfilmen oder sogar biblischen Filmen, die er für ausgesprochen bedenklich hält. „Diese Vielseitigkeit des Kinematographenprogramms bedeutet Anziehungskraft und Fluch zugleich.“⁵⁰

⁴⁸ Vgl. beispielsweise Spier 1912

⁴⁹ Lange 1920, S. 46. (Hervorhebungen, sofern nicht explizit als [Hervorhebung T.W.] kenntlich gemacht, sind aus dem Original übernommen.)

⁵⁰ Conradt 1910, S. 16, vgl. S. 9-16

Unterschiede – und hier lassen sich gegenüber oben dargestellten Gemeinsamkeiten grundsätzlich zwei Fraktionen innerhalb der Kinoreformbewegung voneinander unterscheiden – gibt es in der Frage nach den Mitteln und deren Wirksamkeit zur Veredelung des Films und seiner Umwandlung in ein Instrument der Volksbildung.

Die eine Fraktion, die für einen eher liberalen Flügel der Kinoreformbewegung steht, versucht über eine Einflußnahme auf die Filmwirtschaft deren Rahmenbedingungen zu verändern. Sie setzt auf die Signalwirkung und den appellierenden Charakter, die von einer moralischen Verfemung der „Schundfilme“ ausgehe. Durch die Etablierung von Musterkinos solle der Geschmack des Kinomassenpublikums veredelt und somit die Nachfrage nach minderwertigen Filmen eingedämmt werden. Vertreter dieser Fraktion setzen auch Vertrauen in eigene filmische Initiativen, die über die Organisation von Reformkinos und eigener Verleihsysteme hinausgehen. Häfker beispielsweise schreibt auch an eigenen Filmdrehbüchern, welche jedoch nicht realisiert werden.

Die andere Fraktion steht für den sehr viel konservativeren Flügel der Kinoreformbewegung. Mit ihren Forderungen nach dirigistischen Maßnahmen wollen die Vertreter dieser Fraktion den negativen Einfluß des Films präventiv beschneiden. Dazu gehört die nicht nur auf Inhalte, sondern auch auf die formale Gestaltung bezogene Forderung einer durchgreifenden Zensur (hierfür tritt vor allem Lange ein),⁵¹ die Forderung einer strengen Konzessionspflicht für Kinobesitzer, deren Spielpläne strenge Unbedenklichkeitsprüfungen zu bestehen hätten und die Forderung eines Kinder- und Jugendverbotes. Dieser Flügel der Kinoreformbewegung fordert die Ausübung einer Kontrolle über die gesamte Filmbranche. Die Filmindustrie, das wirft ihr dieser Teil der Bewegung vor, sei von reiner Erwerbssucht geleitet und habe den Film und sein pädagogisch wertvolles Potential zur reinen Sensationsmache verkommen lassen.

Im Gegensatz zu dieser rigiden Antihaltung gegenüber der Filmwirtschaft und ihrer globalen Aburteilung, setzt sich bei der etwas gemäßigeren Fraktion die Einsicht durch, daß eine Reform des Films nicht gegen oder unter Ausschluß filmwirtschaftlicher Interessen durchzusetzen sei. In diesem unterschiedlichen Verhältnis zur Filmwirtschaft – Ablehnung und Kontrollanspruch auf der einen Seite, zaghafte Koopera-

⁵¹ Lange 1912/13, S. 137

tionsbereitschaft auf der anderen Seite – spiegelt sich auch die unterschiedliche Einschätzung des kulturellen Stellenwertes des Films durch die beiden Fraktionen. Sehen die einen lediglich die Verhöhnung jeglicher kulturellen Werte durch den Film, so sehen die anderen in ihm die Möglichkeit, die Massen überhaupt erst einmal an kulturelle Werte heranzuführen, wenngleich in dem Bewußtsein, daß beispielsweise die Verfilmung kanonisierter literarischer Werke immer mit der Verkürzung ihres Kunstwertes einhergehe und der kulturelle Wert folglich rudimentär bleiben müsse.⁵² Schorr verweist auf eine Erhebung zum Verhältnis von Literatur und Kino, die der „Kinematograph“ 1914 durchführte.⁵³ Sie liefert Daten über den Zusammenhang von Literaturverfilmungen und dem Bedürfnis, daraufhin die entsprechenden literarischen Vorlagen zu lesen. So führt beispielsweise der große Erfolg von „Quo vadis?“ im Kino auch zu einem sprunghaften Anstieg der Ausleihquoten des Romans in Bibliotheken.

Bereits 1907, im Rahmen der Gründung der „Kinematographischen Reformvereinigung“, formuliert Lemke Ziele der Reformierung des Kinos, die prinzipiell für die folgenden zwanzig Jahre die gleichen bleiben.⁵⁴ Das zentrale Vorhaben besteht darin, Einfluß auf alle Schritte der Filmproduktion, -distribution und -rezeption zu nehmen. In der Frühzeit des Films waren diese Schritte zumeist in Personalunion miteinander verwoben. Beispielsweise zog Oskar Messter mit einem von ihm gebauten Projektionsapparat, auf dem er von ihm gedrehte Filme vorführte, von Stadt zu Stadt. Auch hier bedeutet das Selbsthaftwerden des Kinos einen Einschnitt in die Organisation des Filmwesens und den Beginn einer zunehmenden funktionalen Ausdifferenzierung der einzelnen Bereiche.

Die Forderungen der Kinoreformer im Bereich der Filmrezeption beziehen sich vor allem auf unzulängliche Umstände der Filmvorführungen. „Der Kino der kleinen Stadt ist noch manchmal ein dumpfes, schlecht ventiliertes Lokal mit stickiger Luft, ein muffiger, manchmal feuergefährlicher Raum, dessen Dunkel nur in den Pausen

⁵² Vgl. die Gegenüberstellung von Trivialisierung und Verallgemeinerung in Kap. 4.1., S. 204

⁵³ Vgl. Schorr 1990, S. 133ff

⁵⁴ Vgl. Lemke 1912

durch ein spärliches Licht manchmal erhellt wird. (...) Das Flimmern und Wackeln der Bilder blendet und schädigt die Augen ganz zweifellos und es ist mir von verschiedenen Besuchern des Kinos über schmerzhaft empfundene Empfindungen in den Augen und im Kopfe geklagt worden.“⁵⁵ Die Dunkelheit der Kinovorführäume scheint dabei die Phantasien der Kinobesucher und der Kinoreformer gleichermaßen zu enthemmen. „Die Sitzplätze sind so knapp bemessen, daß zwischen den Körpern der Nachbarn kein Luftspielraum bleibt; wodurch – zudem es während der Vorführungen stockdunkel zwischen den Bänken ist, die aus der Tageschronik bekannten Sexualattentate auf Kinder und Frauen geradezu verführerisch bequem gemacht sind. (...) Die kinematographische Darstellung kitschiger Ehebruchs- etc. -Geschichten erregt die sensiblen Sexualnerven der frühreifen Kinder, und die Enge der Sitzplätze im Schutze der Dunkelheit ergibt dann ‘erotische Situationen’, denen die erschütterte sittliche Energie des Kindes nicht gewachsen ist.“⁵⁶

Andere Forderungen beziehen sich auf feuerpolizeiliche Bestimmungen wie Anzahl der Sitzplätze, Befestigung der Sitzbankreihen, Fluchtwege usw. Nehmen sich die Kinoreformer jedoch Forderungen dieser Art an, so handelt es sich meistens um eine Art Ventilfunktion. Erfolglosigkeit und Ohnmachtsgefühle angesichts der grassierenden „Kulturseuche“⁵⁷ werden mit dem lautstarken Einfordern strikter baupolizeilicher Vorschriften kompensiert.

Den größten Erfolg für die kinoreformerische Sache scheint der Bereich der Distribution zu versprechen. Erst im Zusammenhang mit der sprunghaften Expansion der Filmwirtschaft schiebt sich der Bereich Filmverleih und -vertrieb als eigenständiger Wirtschaftszweig zwischen Produktion und Rezeption. Die Kinoreformer erkennen schnell seine zentrale Bedeutung und seine Machtstellung.⁵⁸ Hier liegt folglich auch

⁵⁵ Gaupp 1912, S. 4f

⁵⁶ Noack 1913, S. 3f. Vgl. auch Sohnrey 1912/13

⁵⁷ Ackerknecht 1918, S. 12

⁵⁸ Eine Einsicht, die beispielsweise in den 60er Jahren mit (Wieder-)Aufkommen des Autorenfilms gänzlich vernachlässigt wurde und erst neuerdings wieder in die Diskussion um eine Umstrukturierung der Filmförderung Eingang findet. Beispielsweise wurde erst 1990 die Förderinstitution „efdo“ (European Film Distribution Office, Hamburg) ins Leben gerufen.

das Haupttätigkeitsfeld der Kinoreformer. Bereits 1907 hatte Lemke „erkannt, was der Kinematographie fehlt, eine vermittelnde Stelle, die zwischen Volk, Lehrerschaft und Industrie das Bindeglied herstellt (...) um die Interessenten der Kinematographie nach allen Richtungen hin zu fördern.“⁵⁹ In verschiedenen Versionen wiederkehrend, begleitet die Forderung nach einem reichsweiten, zentral organisierten und nicht-kommerziellen Filmverleihsystem die Kinoreformbewegung der folgenden Jahre. Ein Kanon von Filmen, denen sich Unbedenklichkeit in jeder Beziehung bescheinigen läßt, solle unter Kontrolle der Gemeinde verliehen oder überhaupt nur in Gemeindekinos vorgeführt werden.⁶⁰ Da sich dieses Vorhaben recht schnell als aussichtslos erweist, werden die Forderungen vor allem von Vertretern des gemäßigeren Flügels umformuliert. Über die Einrichtung von Musterkinos soll nun moralischer Druck auf kommerzielle Kinotheaterbetriebe ausgeübt werden. „Diese Geschäftsleute sind zu klug, als daß sie sich das Mißfallen angesehener Bürger zuziehen, sobald sie sehen, daß es diesen mit ihrer Haltung ganz ernst ist.“⁶¹ Von der katholischen Kirche initiiert, etabliert sich in Mönchengladbach die „Lichtbilderei“, ein Lehrfilmverleihinstitut, das auch kurzzeitig ein Wanderkino unterhält und Vorträge in Verbindung mit Filmvorführungen hält. Sie ist auch Herausgeberin der Schriftenreihe „Lichtbühnen-Bibliothek“, die es zwar auf kaum zehn Titel bringt, welche aber zum schriftlichen Basiskanon der Reformbewegung wird und auf welche in den folgenden Jahren in Vorträgen und anderen kinoreformerischen Schriften häufig rekurriert wird.

Von Erfolg gekrönt sind die kinoreformerischen Unternehmungen am ehesten dort, wo sie die Notwendigkeit staatlicher Intervention aufzeigen können. Das erschwert freilich die Einflußnahme im Bereich der Filmproduktion. Zu mächtig ist hier das staatliche Interesse an einer Erstarkung der Filmwirtschaft, da die deutsche Filmwirtschaft seit Anbeginn Schwierigkeiten hatte, sich gegen die internationale Konkurrenz, hauptsächlich aus Frankreich und den Vereinigten Staaten, zu behaupten. So zeugt es denn auch von taktischem Gespür, auf die französische Herkunft unsittlicher und die

⁵⁹ Lemke 1912, S. 23

⁶⁰ Vgl. Schulze 1977

⁶¹ Conradt 1910, S. 52

englische Herkunft gewalttätiger Filme hinzuweisen,⁶² eine Zuschreibung, die sich in den folgenden Kriegsjahren aufs Fruchtbare mit einer zunehmend nationalbewußten Ausrichtung der Kinoreformbewegung verbinden läßt.

2.1.3. Gesellschaftliche, politische und ideologische Implikationen

Der Film, wie er als junges Massenmedium in Erscheinung tritt, ist in den Augen der Kinoreformer geeignet, einen grassierenden Kulturverfall voranzutreiben, wiewohl es gerade Aufgabe des Films sein könnte, diesen aufzuhalten. Was droht, ist einerseits der Verfall der Sitten, andererseits die Gefahr einer Destabilisierung des gesellschaftlichen Gefüges. „Statt Sittlichkeit finden wir Sinnlichkeit“⁶³, faßt Pastor Conradt die eine Seite zusammen. Für die andere Seite illustriert Lange die Problematik: „Arm und reich, Vorderhaus und Hinterhaus, Schloß und Hütte, so könnte man diesen Gegensatz mit zwei Schlagworten kennzeichnen. (...) Auf diesem zweifachen Hintergrunde beginnt nun ein Spiel und Gegenspiel, bei dem sich die Stände, die materiell betrachtet die Höhen und Tiefen der Menschheit repräsentieren, feindlich gegenüberstehen und (...) der *Erfolg* ist eben der, daß die Gegensätze verschärft werden.“⁶⁴ Interessanterweise hebt Lange hier besonders auf die materielle Betrachtung der Gegensätzlichkeit ab, die in „einer großen Zahl von Filmen sexuellen, kriminellen und sensationellen (...) Inhalts“⁶⁵ zu einer besonderen Feindschaft führen müßten, denn eine Feindschaft zwischen den Höhen und Tiefen auf geistiger Ebene müßte sich gegen seinen eigenen Stand wenden. Zwar ziehen die Kinoreformer meistens eben diesen Gegensatz geistiger Niveaus für ihre Argumentation heran, jedoch ausschließlich, um ihre Bildungshoheit über die „nichtgebildeten Massen“ zu begründen und, um – aus ihrer Perspektive – diesen Gegensatz gerade nicht zu einem feindschaftlichen werden zu lassen.

⁶² Vgl. beispielsweise Conradt, S. 16 und 65

⁶³ Conradt 1910, S. 28

⁶⁴ Lange 1920, S. 46 und 48

⁶⁵ Lange 1920, S. 46

Die kinoreformerische Argumentation basiert auf einem spezifischen Wirkungskonzept des Films, welches die Kinoreformer bei ihren Vorwürfen gegen den Film stillschweigend zur Voraussetzung machen. Sie unterstellen dabei dem Film eine mehr oder weniger direkte Wirkung als Handlungsanleitung und verstehen die im Film gezeigte Handlung als Einladung zur Nachahmung. Entsprechend dem Grad der Unmittelbarkeit des Einflusses, den der Film ausübt, lassen sich drei Stufen dieses Wirkungskonzeptes voneinander unterscheiden: die Verursacherthese, die Kooperations- these und die Nutzerthese.⁶⁶

Die Verursacherthese geht davon aus, daß ein unbescholtenes Publikum durch die Suggestivkraft des Films, die er aufgrund seines Abbildrealismus habe, zur Nachahmung der gezeigten Handlungen verführt werde. „Durch den oft wiederholten Anblick von Roheiten und Verbrechen, wenn sie noch dazu als etwas ganz Alltägliches erscheinen, müssen bei der Lebendigkeit der kinematographischen Vorführung und bei der Stärke des Nachahmungstriebes viele Jugendliche auf den Weg des Verderbens und Verbrechens geführt werden.“⁶⁷

Bei der Kooperations- these kommt es zu einer wechselseitigen Ergänzung (unterstellter) negativer natürlicher Anlagen des Menschen und den Darbietungen in der Filmhandlung. „Die tendenziösen Schattenrisse aus dem modernen Leben werden den bösen Instinkten des Publikums angepaßt und verrohren auch die besseren Elemente zusehends. Die Effekte werden von Jahr zu Jahr raffinierter ausgeklügelt und stacheln immer mehr das Tier im Menschen auf.“⁶⁸ „Es kommt nun darauf an, wozu einer prädisponiert ist. Gut veranlagte Kinder wird das von Edelmut, von Güte und Selbstverleugnung tiefende Bild zu Nachahmung anfeuern, das Bestialische wird sie abschrecken. Anders Veranlagte wird die Gemeinheit, die Verschlagenheit, das tollkühn Böse und Wilde, das Verwegene mit prickelndem Verlangen erfüllen und böse Hänge herauslocken.“⁶⁹

⁶⁶ Vgl. Hausmanninger 1992, S. 119-142

⁶⁷ Lange 1918, S. 82

⁶⁸ Conradt 1910, S. 14

⁶⁹ Noack 1913, S. 10

Die Nutzerthese hingegen spricht den Film an sich frei von der Schuld einer Wirkung und unterstellt dem Publikum ein vorsätzliches Nutzungsinteresse beim Kinobesuch, um darin „einen glänzenden Unterrichtslehrgang für Anfänger wie Fortgeschrittene im Verbrechen“⁷⁰ zu sehen. Diese These hat vor allem im Zusammenhang mit den Vorwürfen gegen den Kriminalfilm als „Verbrecherschule“⁷¹ Konjunktur und hat als Gegenmodell zu behaviouristischen Ansätzen als „Uses and Gratifications Research“ auch heute noch in der Medienwirkungsforschung Aktualität.⁷²

„Ich habe mich selbst darauf geprüft“, so erläutert der Arzt Robert Gaupp eine weitere spezifische Wirkungsweise des Films: „Landschaftsbilder, die manchmal recht schön sind, vermochten mich doch nur dann tiefer zu interessieren, wenn ich in ihnen Bekanntes wiedersah, d.h. also, wenn ich aus eigenem Wissen und eigener innerer Anschauung, das ergänzen konnte, was ich im Kino dargestellt erhielt. Dem Kinde und dem Ungebildeten ist aber in der Regel noch alles fremd und so wird nicht viel davon bei ihnen tiefer haften können.“⁷³ Hiermit wird eine weitere Voraussetzung gemacht, nämlich, daß ein Vorwissen vorhanden sein muß, um einen Film überhaupt verstehen zu können. Aus der Grundannahme, der Film bewirke beim Publikum die Imitation der gezeigten Handlungen und sei überhaupt nur mit einem gewissen Maß an Bildung verständlich, gewinnen die Kinoreformer die Legitimation ihrer Vorwürfe und Forderungen und können darüber hinaus die Notwendigkeit ihres spezifischen Bildungs- und Erziehungsauftrag rechtfertigen.⁷⁴

Das präsupponierte Wirkungskonzept ermöglicht es, das Kinopublikum für schutz- und bildungsbedürftig zu erklären. Am ehesten läßt sich dies bei Kindern und Jugendlichen überzeugend argumentieren, daher fordern Kinoreformer eine Einschränkung des elterlichen Erziehungsrechtes.⁷⁵ *„Die Notwendigkeit des Schutzes vor dem*

⁷⁰ Lange 1920, S. 39

⁷¹ Vgl. Meier-Kern 1992

⁷² Vgl. beispielsweise Noelle-Neumann et al., S. 360-400

⁷³ Gaupp 1912, S. 7

⁷⁴ Vgl. Hausmanninger 1992, S. 164

⁷⁵ Vgl. Schorr 1990, S. 97

Unverstand der eigenen Eltern ergibt sich für jeden, der die (...) Unsitte kennt, daß Kinder zu allen möglichen Veranstaltungen von den Erwachsenen mitgeschleppt werden, die sich zumeist nur von ihrer eigenen Vergnügungssucht leiten lassen, ohne nach der schädlichen Wirkung für die Kleinen zu fragen.“⁷⁶ Conradt reklamiert für die Kirche unverhohlen „ein größeres Recht auf die Kinderseelen“, welches ihr „durch jene Vorführungen nicht bloß verkümmert, sondern tatsächlich entrissen wird.“⁷⁷ Indirekt wird damit freilich auch den Eltern das Urteilsvermögen bezüglich schädlicher Auswirkungen des Films abgesprochen. So wird durch die sukzessive Umwandlung eines Bildungsauftrages in einen Erziehungsauftrag die Erfolglosigkeit der Kinoreformbewegung kompensiert.

Mit dem Aufkommen längerer Spielfilme entwickelt sich auch das sogenannte „Sozialdrama“, eine Kinoversion des bürgerlichen Trauerspiels von ehemals. Speziell dieses Genre einigt erneut die unterschiedlichen Fraktionen der Reformbewegung und verhilft ihr zu seltener Einmütigkeit. In der rigorosen Ablehnung der Thematisierung gesellschaftlicher und speziell schichtenspezifischer Unterschiede im Film zeigt sich die Weigerung der Kinoreformer, sich mit der Kritik an bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen auseinanderzusetzen.⁷⁸ Diese Weigerung gibt Aufschluß über das Gesellschaftsbild der Kinoreformer. Es sieht vor, daß trotz allem „Pathos der Allgemeinheit“⁷⁹, worin Peter Bürger ein Charakteristikum des Bürgertums des 19. Jahrhunderts sieht, die Trennung zwischen der Masse und dem „Stand der Gebildeten“ aufrechterhalten wird. „Es gibt keinen Durchschnittsgeschmack, sondern nur einen guten oder einen schlechten Geschmack. Den guten haben immer nur wenige. Nur er hat für unsere Kultur einen wirklichen Wert.“⁸⁰ Das Aufkommen des Films als populäres und gesellschaftlich weitverbreitetes Medium stellt aus der Sicht der Kinoreformer eine Bedrohung dieser gesellschaftlichen Struktur dar. Die Filmwirtschaft, selbst

⁷⁶ Brunner 1913, S. 213

⁷⁷ Conradt 1910, S. 48

⁷⁸ Vgl. Hausmanninger 1992, S. 143ff

⁷⁹ Bürger 1974, S. 59

⁸⁰ Lange 1912/13, S. 137

darum bemüht, das Ansehen des Films über eine allmähliche Qualitätsverbesserung zu heben, macht Anstalten, in die Domäne einer gesellschaftlichen Schicht einzubrechen, die bis dahin das Monopol beansprucht hatte, zu definieren, was Kultur sei und was nicht.

Kultur hat für die Kinoreformer eine gesellschaftsstabilisierende Funktion. Hausmanninger führt diese Funktion auf ein bestimmtes Menschenbild der Kinoreformer zurück. Er umreißt es mit dem Begriff der „negativen Anthropologie“;⁸¹ der vor allem das Ausgeliefertsein des Menschen an seine affektiven, libidinösen und zerstörerischen Triebe bezeichnet. Der negativen, triebhaften Natur des Menschen stellen die Kinoreformer die Kultur gegenüber und weisen dieser eine eindeutige Aufgabe zu: Der tierischen Natur des Menschen müssen Schranken gesetzt werden, damit er überhaupt erst zum Menschen werde. In dieser Natur-Kultur-Dichotomie kommt der Kultur die Funktion des Disziplinars, des Erziehers zu. Sie hat dafür zu sorgen, daß die negativen Grundveranlagungen des Menschen nicht ausbrechen. Der Film, so die Kinoreformer, affiziert diese atavistischen, niederen Instinkte im Menschen. Auf diese Weise wird eine Schutzbedürftigkeit des Kinopublikums vor sich selbst postuliert, welche um so gewichtiger ins Feld geführt wird, als ihre Proklamation geeignet erscheint, von der intendierten Zementierung bestehender Machtverhältnisse abzulenken.

2.1.4. Integrations- und Desintegrationsstrategien

„*Freimachung der Kinematographie für ihre Wesens- und Kulturzwecke.*“⁸² In dieser Allgemeinheit würde wohl jeder einzelne Kinoreformer seine Aufgabe wiederfinden. Die treibende Kraft der im vorausgehenden beschriebenen kinoreformerischen Bemühungen ist das Anliegen, ein spezifisches Bildungs- und Kulturideal in dem neu aufkommenden Medium Film zu verankern. Als Vertreter des Bildungsbürgertums sehen die Kinoreformer in der Verbreitung des Humboldtschen Bildungsideals ihren gesellschaftlichen Auftrag. Ihr höherer Bildungsstand verleiht ihnen das Mandat der

⁸¹ Vgl. Hausmanninger 1992, S. 113ff

⁸² Stein 1915, S. 64

Volksbildung und -erziehung und gleichermaßen das Recht und die Pflicht, sich ihres daraus erwachsenen gesellschaftlichen Stellenwertes zu versichern.⁸³ Tagungen und Kongresse, die die Kinoreformer veranstalten, haben den Charakter von Expertenkonferenzen und auch in ihren Schriften legen sie Wert darauf, hervorzukehren, daß sie sich in eine spezifische gesellschaftliche Verantwortung genommen fühlen. „Und inzwischen arbeiten die Besten der Nation daran, dem Volke eine bessere Zukunft zu schaffen. Auf allen Gebieten des menschlichen Wissens ein Vorwärtsdrängen, ein Suchen nach neuen Bahnen. Die Fackelträger der Kultur eilen zur Höhe. Das Volk aber lauscht unten dem Geklapper des Kino und legt seinem Phonographen eine neue Walze auf...“⁸⁴

Während das Bildungsbürgertum bisher in dem Bewußtsein leben konnte, die gesellschaftlichen Verhältnisse aufgrund der ihm zuwachsenden Verantwortung entscheidend mitzuprägen, so muß ihm der bahnbrechende Erfolg der Kinematographie wie ein Scheitern der eigenen, volksbildnerischen Bemühungen vorkommen. Die Massenattraktivität des Kinos fördert zutage, daß zwei unterschiedliche Vorstellungen von Allgemeinheit existieren, die zudem völlig unvereinbar sind. Das Wohl der Allgemeinheit, in dessen Auftrag zu handeln das Bildungsbürgertum bisher für sich beanspruchen konnte, scheint ein grundlegend anderes zu sein als das Wohl, das die Masse im Kino sucht und findet.

Die Kinoreformer befinden sich in einer prekären Lage: Sie kommen nicht umhin, den Wert der technischen Erfindung zu würdigen, denn die Kinematographie ist eine der vornehmsten technischen Errungenschaften jener Zeit. Diese Würdigung fällt ihnen jedoch einigermaßen schwer, denn die großen technischen und – in deren Folge – wirtschaftlichen internationalen Erfolge Deutschlands haben dem bildungsbürgerlichen Bewußtsein, für das nationale Selbstwertgefühl durch die Pflege der Tradition deutscher Dichter und Denker einzustehen, den Rang abgelaufen. „Es ist der

⁸³ Siehe S. 18

⁸⁴ Pfemfert 1911, S. 169

Sieg der materiellen Kultur über die geistige Kultur, die einst Deutschland innerlich so stark und schön gemacht hat.“⁸⁵

Mehr und mehr definiert sich deutsches Nationalbewußtsein über technische und wirtschaftliche Erfolge, während das Humboldtsche Bildungsideal, das eigentlich in Opposition zu Technik und Wirtschaft steht, an Geltung einbüßt.⁸⁶

„Ihrem Wesen nach stellt die Kinematographie eine großartige, bewundernswerte Erfindung des menschlichen Geistes dar. Bei der fortschreitenden Entwicklung unserer verallgemeinerten und vertieften Volksbildung war diese Erfindung als ein einzigartiges Mittel veredelnder Unterhaltung und Belehrung mit Freuden zu begrüßen. Der Kinematograph schien dazu angetan, kulturfördernd im besten Sinne des Wortes zu wirken.“⁸⁷ Die Reichweite dieses neuen Mediums stellt einerseits erstmalig die Möglichkeit zur Verfügung, ein ganzes Volk zu erreichen, den gesellschaftlichen Bildungsauftrag also erstmalig in seiner ganzen Breite einzulösen. Soweit geht von ihm auch eine nicht gering zu veranschlagende Faszination für die Kinoreformer und ihren bildungspolitischen Auftrag aus.⁸⁸ Andererseits ist es jedoch gerade die große Reichweite des Kinos, die das Unternehmen Volksbildung als hoffnungsloses Unterfangen offenbart. Die Möglichkeit der Nutzung des Kinos im Sinne von Volksaufklärung und Volksbildung, wie sie den Kinoreformern vorschwebt, steht der Gebrauch, der von ihm gemacht wird, diametral gegenüber. „Einstweilen dient der Kinematograph leider zuweilen dem geraden *Gegenteil der Aufklärung* der Massen in hygienischer Beziehung.“⁸⁹ Ein Mißverhältnis, das die Kinoreformer, die hier als Vertreter der ganzen bildungsbürgerlichen Schicht sprechen, in Legitimationsnöte bringt und die Suche nach einem geeigneten Schuldigen am Kulturverfall, wie er aus der Sicht der Kinoreformer durch den Kinematographen forciert wird, erfordert. „Wenn er zum *Kulturfeind* geworden ist, so tragen allein jene genialen Geschäftsleute die Verant-

⁸⁵ Lux 1914, S. 94

⁸⁶ Vgl. Bollenbeck S. 245ff

⁸⁷ Brunner 1913a, S. 3

⁸⁸ Siehe S. 19

⁸⁹ Schultze 1911, S. 106

wortung dafür, die ihn zum Werkzeug schlimmster Sensationsmache erniedrigt haben.“⁹⁰ Damit ist ein respektabler Feind identifiziert. Auf diese Schuldzuweisung an die Filmindustrie und deren „gewissenlose Spekulation auf die niedere Sinnlichkeit“⁹¹ der Masse schwingt in den Folgejahren der Großteil der Kinoreformer ein. „All dies und die ganze Weltherrschaft des minderwertigen Lichtspiels ist nur denkbar, weil vielfach noch Emporkömmlinge ohne ausreichende Bildung, ohne irgendeine Beziehung zu künstlerischem oder sonstig geistigem Wesen den Emporkömmling Kino in der Gewalt haben. Es konnte bisher gar nicht anders sein, da eine rein industrielle Bewegung die Hochkonjunktur der Kino-Sache herbeigeführt hat.“⁹²

Das Feindbild Filmwirtschaft kommt den Kinoreformern insofern gelegen, als mit ihm alte bildungsbürgerliche Ressentiments gegen die Welt der Technik und der Wirtschaft wieder fruchtbar gemacht und in den Dienst der eigenen Sache gestellt werden können. Indem die negativen Auswüchse dieser Symbiose aus Wirtschaft und Technik, die im Kino eine Eigendynamik zu entwickeln scheint, in den Vordergrund gekehrt werden, gewinnt die Behauptung, Bildung sei die einzige und unabdingbare Voraussetzung zu jeder Form legitimer Kultur, erneut an Glaubwürdigkeit. Auch der fragwürdig gewordene Auftrag, im Dienste des Gemeinwohls zu handeln,⁹³ läßt sich mit der Schuldzuweisung und Kampfansage an das Filmkapital wieder herstellen. „Ich glaube auf keinen Widerspruch zu stoßen, wenn ich sage, daß das Wohl der Gesamtheit unter allen Umständen höher gestellt werden muß als der Geldverdienst einzelner.“⁹⁴ Daß die Filmwirtschaft seit Anbeginn internationale Strukturen ausgebildet hat, liefert den Kinoreformern zudem weitere Argumente, deutsches Nationalbewußtsein in Gegensatzung zu technischen und wirtschaftlichen Erfolgen wieder verstärkt aus der kulturellen Tradition Deutschlands abzuleiten und den eigenen gesellschaftlichen Stellenwert zu festigen. „In Wirklichkeit herrschte nicht nur die

⁹⁰ Brunner 1913a, S. 3

⁹¹ Rath 1912/13, S. 82

⁹² Rath 1912/13, S. 84

⁹³ Siehe S.31

⁹⁴ Lange 1918, S. 16

Filmfabrikation unumschränkt, sondern vor allem hatte das Ausland seine geschäftsgierige Tatze auf unseren deutschen Markt gelegt. (...) Nun sind wir durch den Krieg befreit von diesen ausländischen Kapitalstrategen, von dieser Organisationsgewalt, die an der Macht der neuen Tatsachen jämmerlich zerschellt ist.“⁹⁵

Die Leidenschaft, mit der die Kinoreformer die Filmwirtschaft zum Feind erklären, schafft unversehens politische Allianzen zwischen bourgeoisen Reformern und Vertretern der Arbeiterbewegung, die ebenfalls im Film ein Instrument ausmachen, das es in den Dienst der eigenen Sache zu stellen gilt. „Denken wir uns Bilderreihen, die den Gegensatz von Hand- und Maschinenbetrieb, von Klein- und Großbetrieb vorführen! Reisebilder, die nicht nur die Prachtstraßen der großen Städte, sondern auch die Proletarierviertel zeigen. Welchen Eindruck müßte auf kleinstädtische und ländliche Arbeiter ein Film machen, der eine große Berliner Massenversammlung zeigt, wie sie das Hoch auf die Bewegung ausbringt oder die Hände zur Abstimmung über die Resolution erhebt, und wie dann der Strom der Klassenkämpfer sich durch die Pforten auf die Straßen ergießt.“⁹⁶ Der Film, so Elsners „Genosse Franz Förster“,⁹⁷ müsse „das brodelnde Leben und Aufbegehren der *unteren Volksschichten*“ und die „aufstrebende Volksbewegung“ ins Bild setzen.⁹⁸ Und mit der Form seines Bekenntnisses zum Film gibt auch der Schriftsteller Johannes R. Becher seine politische Anschauung preis: „Meine Tragödien gekinntopt, werden zu Millionen sprechen, werden Millionen bewegen.“⁹⁹ „Hätte ich das Kino. (...) Wer das Kino hat, wird die Welt aushebeln.“¹⁰⁰

⁹⁵ Stein 1915, S. 61f

⁹⁶ Elsner 1914, S. 140. Vgl. ausführlich zu Film und Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik: Kühn/Tümmeler/Wimmer 1975 und Bock 1982.

⁹⁷ Elsner 1914, S. 138

⁹⁸ Förster 1913

⁹⁹ Becher 1915, hier zit. n. Kaes 1978, S. 15

¹⁰⁰ Mierendorff 1920, S. 139, 146. Vgl. auch Leonhard 1920, S. 407

2.2. Zwischen wohlwollender Süffisanz und ästhetischer Entrüstung: Die Auseinandersetzung der Literaten mit dem Film in der Kino-Debatte

Wie die Kinoreformer sehen sich auch die Literaten angesichts des Films gehäuft mit Situationen konfrontiert, in denen sie Partei ergreifen müssen. „Das Kino ist neu. Also muß man Stellung nehmen und darf sich nach Möglichkeit nicht dabei blamieren.“¹⁰¹ Beides, der Zwang, Stellung nehmen zu müssen und die Angst, sich dabei zu blamieren sind kennzeichnend für die Art, wie in der „Kino-Debatte“¹⁰² über den Film verhandelt wird.

Mit seinem Sammelband „Der Film von morgen“ eröffnet Hugo Zehder 1923 eine Reihe von Anthologien, die 1978 von Anton Kaes wieder aufgenommen und von Fritz Güttinger 1984 und Jörg Schweinitz 1992 fortgesetzt wird: Textsammlungen, die die konträre und facettenreiche Haltung der damaligen literarischen Intelligenz zum Film in dessen Anfangsjahren illustrieren. Die einzelnen Texte entstanden in den zehner und zwanziger Jahren, also zum Teil zeitgleich mit denen der Kinoreformer. In der folgenden Analyse, die vornehmlich diese Texte heranzieht, wird es daher darum gehen, die von den Kinoreformern unterschiedenen Anliegen und Beweggründe herauszukristallisieren.

Schriftsteller, Kritiker und Verleger, also Vertreter der Buchkultur, bedienen sich ihres angestammten Ausdrucksmittels, der Schrift, um Stellung zum Film zu beziehen. Dabei geht es ihnen darum, dem neuen Film einen Platz innerhalb des bestehenden Mediengefüges zuzuweisen. „Die Knaben, die an der Quelle sitzen, haben eine tiefe Abneigung gegen die Knaben, die sich an die Quelle setzen wollen. Diese Abneigung wird geteilt von den Knaben, die an den Knaben sitzen und so weiter.“¹⁰³ Zwar bezieht sich Brecht hierbei auf die spezielle Frage der Beteiligung von Schriftstellern an Filmmanuskripten, jedoch kennzeichnet dieser Aphorismus, worum in der ganzen

¹⁰¹ Rothschild 1923, S. 158

¹⁰² Als „Kino-Debatte“ wird in Anlehnung an eine gleichnamige Anthologie von Anton Kaes (1978) im folgenden die Auseinandersetzung der literarischen Intelligenz mit dem frühen Film bezeichnet.

¹⁰³ Brecht 1922, S. 155

Kino-Debatte eigentlich gestritten wird: um Positionen – Positionen zum Film. Wie bereits in der obigen Analyse der Kinoreformbewegung geben dabei die dem Film jeweils zugewiesenen Plätze auch Aufschluß über den Standort, von dem aus diese Platzanweisung vorgenommen wird. Somit ist die Kino-Debatte auch Ausdruck für die spätestens seit der Jahrhundertwende empfundene Krise der Sprache und die Agonie der Buch- und Theaterkultur.¹⁰⁴ Erste Versuche, dem Film einen ästhetischen Ort zuzuweisen, setzen vorzugsweise bei einer Abstandsbestimmung des Films zum Theater und zur Literatur an. Insofern Literatur und Theater zu dieser Zeit die gesellschaftlichen und kulturellen Leitmedien darstellen, ergeben sich Reibflächen speziell dort, wo der Film sich ihnen anzunähern sucht, sei es durch die Verfilmung ganzer Werke, sei es durch die Übernahme einzelner Gestaltungsmittel.

Um sich der Turbulenzen, die das Auftreten des Films mit sich bringt, zu erwehren, und um eine distinkte Ordnung wieder herzustellen, berufen sich Vertreter der literarischen Intelligenz auf ihr Kunstmandat. Sie verpflichten den Film auf Akkulturation, d.h. dem Film bleibt der Weg zur Anerkennung als einer Kunstgattung verstellt, solange er nicht bereit ist, tradierte Paradigmen zu übernehmen. Die Etablierung des Films wird von dem schwelenden Verdacht begleitet, daß die Instanz, die diese Anerkennung ausspricht, an Autorität einbüßt, womit das Assimilationsangebot zum Oktroi würde. An dem Grad der Wirksamkeit, auf angestammte Rechte in der Sphäre der Kunst zu rekurrieren und von dort aus Bedingungen zu stellen, um dem Film die Kunstabsolution zu erteilen, wird sich auch der Grad der Gültigkeit derjenigen Kategorien ablesen lassen, die als Kunstmaßstab an den Film herangetragen werden.

2.2.1. Die Krise des Wortes

Im Ästhetizismus wird durch die Stilisierung des l'art pour l'art-Prinzips die „Institution Kunst“¹⁰⁵ – im Sinne Peter Bürgers Darlegung der Genese bürgerlicher Ästhetik

¹⁰⁴ In gleichem Maße, wie sich die Kinoreformer in ihrer Zugehörigkeit zum Bildungsbürgertum durch den Film herausgefordert sahen, sieht sich auch die literarische Intelligenz mit der Notwendigkeit konfrontiert, sich ihres Selbstverständnisses zu vergewissern (Siehe S. 18).

¹⁰⁵ Bürger 1974, S. 15

– autonom. Je entfernter die künstlerische Produktion von der alltäglichen Lebenspraxis und Lebenserfahrung, um so mehr behauptet sich die Sphäre der Kunst als autonome. Als „Luxustätigkeit der Psyche“¹⁰⁶ fordert der Ästhetizismus, der sich als Gegenströmung zum Naturalismus entwickelt, die Eigengesetzlichkeit der Kunst ein. Die radikale Ablehnung aller außerästhetischen Bezüge zu Weltlichkeit mündet in eine vollständige Hermetisierung der künstlerischen Sphäre. Der Impressionismus gilt als „der letzte allgemeingültige ‘europäische’ Stil“¹⁰⁷ und im deutschen Expressionismus findet er durch die souveräne Willkür des Künstlers als gestalterisches Prinzip seine Fortsetzung und Radikalisierung.

Kontrastiert wird dieser Prozeß durch die, zunehmend die Lebenswelt bestimmende, äußerst fruchtbare Symbiose von Technik und Wirtschaft. Sehr viel nachhaltiger und wirkungsvoller als die Kunst hat die industrielle Revolution die Funktionalität ihrer Eigengesetzlichkeit unter Beweis gestellt. In gleichem Maße wie ökonomische Prinzipien die Öffentlichkeit konstituierenden Foren vereinnahmten und aus dem „Prinzip Publizität“ die Legitimation für eine als grenzenlos erscheinende Prosperität gewinnen,¹⁰⁸ sieht sich die (kritische) literarische Intelligenz an den Rand gedrängt und der Öffentlichkeit entfremdet. Der Kategorie Öffentlichkeit, aus welcher das charakteristische Selbstverständnis des Bildungsbürgertums hergeleitet wurde,¹⁰⁹ steht die Autonomie der Kunst als eine Kategorie gegenüber, die gleichermaßen kennzeichnend für die gesellschaftliche Entwicklung des 19. Jahrhunderts ist, und die für das Selbstverständnis der literarischen Intelligenz in der bürgerlichen Gesellschaft prägend ist.¹¹⁰ Dieses Selbstverständnis wirkt in der Kino-Debatte fort.

¹⁰⁶ Wilhelm Worringer 1908, zit. n. Verspohl 1974, S. 212

¹⁰⁷ Hauser 1953, S. 936f

¹⁰⁸ Vgl. Habermas 1962, S. 275-342

¹⁰⁹ Siehe S. 18

¹¹⁰ Vgl. Bürger 1974, S. 49-75. Vgl. auch grundlegend zur Sprachkrise um die Jahrhundertwende: Grimminger 1993

Die Werbeillustrierten des ausgehenden 19. Jahrhunderts sind für Habermas „schon Zeugnisse einer Kultur, die nicht mehr der Kraft des Buchstabens vertraut“,¹¹¹ ein Verdacht, der auch schon von den zeitgenössischen Literaten gehegt wird. 1895, im Jahr der ersten öffentlichen Präsentation des Kinematographen, und einige Jahre bevor Hofmannsthal 1902 in seinem Brief des Lord Chandos¹¹² die schmerzliche Erfahrung eines Mißtrauens in die Ausdruckskraft des Wortes zum Thema macht, stellt er fest: „Die Leute sind es nämlich müde reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt.“¹¹³ Es ist jedoch allenfalls in zweiter Linie Ausdruck einer Schaffenskrise, wenn Lord Chandos ein Gestaltungswille drängt, der Ausdruck zu finden hofft „in einem anderen Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender als Worte ist, (...) eine Sprache in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen.“¹¹⁴ In erster Linie ist es eine generelle Sprachskepsis, die hier Ausdruck findet, ein Mißtrauen, ob sich überhaupt mit Worten ausdrücken läßt, was die Massen bewegt, denn „im Tiefsten, ohne es zu wissen, fürchten diese Leute die Sprache; sie fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft.“¹¹⁵ Die ästhetizistische Abgehobenheit von der Lebenspraxis hat eine Kehrseite: die schmerzliche Erfahrung der Ferne vom „dunklen Wurzelgrund des Lebens“.¹¹⁶

„Mir aber scheint“, so Hofmannsthal weiter, „die Atmosphäre des Kinos die einzige Atmosphäre, in welcher die Menschen unserer Zeit – diejenigen, welche die Masse bilden – zu einem ungeheuren, wenn auch sonderbar zugerichteten geistigen Erbe in ein ganz unmittelbares, ganz hemmungsloses Verhältnis treten, Leben zu Leben, und der vollgepfropfte halbdunkle Raum mit den vorbeiflirrenden Bildern ist mir, ich kann es nicht anders sagen, beinahe ehrwürdig als die Stätte, wo die Seelen in einem dunk-

¹¹¹ Habermas 1962, S. 251

¹¹² Hofmannsthal (1950-1966), II, S. 7-20

¹¹³ Hofmannsthal (1950-1966), I, S. 265

¹¹⁴ Hofmannsthal (1950-1966), II, S. 19

¹¹⁵ Hofmannsthal (1950-1966), IV, S. 45f

¹¹⁶ Hofmannsthal (1950-1966), IV, S. 50

len Selbsterhaltungsdränge hinflüchten, von der Ziffer zur Vision.“¹¹⁷ Im Stummfilm findet die Sprachlosigkeit, die sich als typische Erfahrung großstädtischer Anonymität, Entfremdung von der Arbeit, Grammophon und anderer, die Moderne kennzeichnender Erscheinungen¹¹⁸ einstellt, ein willkommenes Medium. Seitens des Publikums scheint das Wort seine hegemoniale Stellung räumen zu müssen. „Worte“, sagt Egon Friedell 1913 in einer Ansprache anlässlich der Eröffnung eines neuen Kinos, haben „heutzutage schon etwas Überdeutliches und dabei etwas merkwürdig Undifferenziertes. Das Wort verliert allmählich ein wenig an Kredit.“¹¹⁹ Was hier nur vorsichtig und mittels zweifacher Relativierung angedeutet wird, wird im Laufe der Jahre drastischer formuliert. Carl Hauptmann gibt 1919 ein Beispiel für Überdeutlichkeit bei gleichzeitiger Undifferenziertheit: „Die heutige Sprache ist ein logisches Filigran. Eng ineinander gewoben und erschwert durch syntaktische Mißgeburten“.¹²⁰ Die rasante industrielle Entwicklung im 19. Jahrhundert schafft eine beschleunigte Veränderung der Lebensverhältnisse. Deren geistige Aufarbeitung und Verständnis schaffende Durchdringung kann mit ihr nicht Schritt halten. Als Reaktion darauf entwickelt sich die Kunst zu einer Sphäre, deren Erlebnis nur noch über den Geist möglich ist. Um soziale, ökonomische und politische Einflußlosigkeit zu kompensieren, frönt die Intelligenz dem Glauben an die Absolutheit von Wahrheit und Schönheit und versteht sich als Repräsentant einer höheren Wirklichkeit.¹²¹ Die Stilisierung der Zweckfreiheit der Kunst wird an die Demonstration der persönlichen Freiheit von materiellen und lebensweltlichen Zwängen geknüpft. Die Vorstellung, daß erst ansehnliche ökonomische Verhältnisse den Luxus lebensweltentrückter Ferne erlauben, wird zum bürgerlichen Ideal und dadurch auf indirektem Wege zum Motor des industriellen Fortschritts. Jedoch wird die Isolation der vollkommenen Autonomie, wie

¹¹⁷ Hofmannsthal (1950-1966), IV, S. 50

¹¹⁸ Zum Zusammenhang urbaner Verkehrsmittel beziehungsweise Eisenbahn und der Erfahrung von Anonymität und Schweigen als typisch moderne Erfahrung vgl. Asendorf 1984, S. 128

¹¹⁹ Egon Friedell: Prolog vor dem Film. In: Schweinitz 1992, S. 201-208, hier: S. 205

¹²⁰ Hauptmann 1919, S. 20

¹²¹ Vgl. Hauser 1953, S. 892

sie im fin de siècle kultiviert wird, keineswegs als erlösende Freiheit empfunden.¹²² Die „Krise des Wortes“ besteht nicht aus einem Zweifel der Literaten an der eigenen Fähigkeit und nicht in mangelnder Überzeugung, daß das Wort nach wie vor der Schlüssel zu jeder höheren Kultur sei und der Künstler nur über das Wort in einen unmittelbaren und ursprünglichen Kontakt zur Seele treten könne. Die empfundene Krise nährt sich eher aus der Befürchtung, nicht verstanden oder überhaupt nicht gelesen zu werden. Es ist „eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler.“¹²³ Diese Verzweiflung wird jedoch vor allem dort empfunden, wo sich der Keim der Skepsis gegenüber der Begründbarkeit und der Legitimität des beanspruchten „Erstgeburtsrechts“¹²⁴ der Wortkunst eingenistet hat. Die Anschaulichkeit, die der Film anzubieten vermag, macht jede bilderreiche Sprache verdächtig, weil sie plötzlich in einem aussichtslosen Konkurrenzverhältnis steht. An der Körperlichkeit und ungemein größeren Konkretion des Filmbildes entzündet sich der Zweifel über den eigenen Standort der literarischen Intelligenz. „Auf einem Tiefstand allerbedenklichster Art“ befände sich die literarische dramatische Kunst, konstatiert Julius Hart und gibt die Schuld daran einem „schwächlichen Epigonengeschlecht“ von Dichtern, die nicht mehr auf den alleinigen Wert der „Kunst und Kultur des Wortes“ vertrauen und „zu gröbsten Esoterikern sich entfalten und entwickeln. (...) Ein springender Punkt ist es eben, daß dem alten Literaturtheater, einem Theater der Fünftausend einer höheren Kultur und Bildung, schließlich aristokratischen Charakters, in dem ganz neuen eigenartigen Typ dieses Bildertheaters ein höchst plebejischer und proletarischer Nebenbuhler erwuchs, der zu allen Massen reden kann und als Massenartikel-lieferant mit Quantitätsware einer Qualitätsware Konkurrenz macht.“¹²⁵ Die „Geister

¹²² Vgl. beispielsweise Joris K. Huysmans: Gegen den Strich, 1884. Des Esseintes flieht aus der Enge seiner Isolation in tiefe Religiosität.

¹²³ Hofmannsthal (1950-1966), I, S. 265

¹²⁴ Stümcke 1912, S. 244

¹²⁵ Hart 1913, S. 254

der Dekadenz und des Zerfalls“ waren es seiner Meinung nach, die durch ihre Duldung diesen Nebenbuhler sich haben entwickeln lassen.

Die große Beliebtheit, die dem Film zuteil wird, wird zunächst nur als statistischer Beweis seiner Untauglichkeit zur Kunst ins Feld geführt. Guter Geschmack zeichne sich schließlich dadurch aus, daß ihn nur wenige haben. Einerseits wird also die Vorstellung einer „Massenkultur“ als ein Widerspruch in sich gesehen und folglich dem Film jeder Kulturwert abgesprochen. Andererseits hat der Film inzwischen eine so umfassende Präsenz, daß es unmöglich ist, ihn gänzlich zu ignorieren und seine Massenattraktivität provoziert die Frage nach der Legitimität einer auf Elitarismus begründeten Kultur. Das Publikum als Massenpublikum scheint folglich einen Punkt der „kritischen Masse“ zu haben, also einen Punkt, an welchem das vermehrte Auftreten reiner Quantitäten in eine qualitative Veränderung umschlagen kann¹²⁶ und dann für die Legitimität der Vormachtstellung literarischer Kunst und für das traditionelle öffentliche Selbstverständnis der literarischen Intelligenz eine Bedrohung darstellt. Die „Krise des Wortes“ kennzeichnet das von der literarischen Intelligenz empfundene Unbehagen in der Autonomie der Wortkunst und der damit verbundenen Einsamkeit. Der Film macht erstmalig in der Geschichte überdeutlich, daß es eine Masse gibt, die zudem offensichtlich begeisterungsfähig ist und – wenn auch zunächst nur in geringfügigem Umfang – Zeit und Geld hat, ihre Freizeit¹²⁷ zu gestalten. Die Frage, ob dem Kino denn ein Kulturwert zuwachse, wird unumgänglich, schließlich kommt das Horazsche „prodesse et delectare“ als die vornehmlichen Aufgaben von Kunst und Kultur im Kino voll zum Tragen. Zwar wird der Nutzen, den das Kino als Teil des Verwertungszusammenhangs der Arbeiterschaft hat, im Sinne der „Reproduktion von Arbeitskraft“ erst später von Kracauer beschrieben,¹²⁸ ganz unmittelbar erfährt die Masse jedoch das Kino als Daseinsverschönerung und Alltagsflucht und als Vergnüglichkeit ersten Ranges; Delektationen, die ohne weiteres unter

¹²⁶ Vgl. Eco 1986, S. 46 und Benjamin 1936, S. 39

¹²⁷ Auch die „Freizeit“ ist ein Produkt der industriellen Moderne.

¹²⁸ Siegfried Kracauer: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, 1927 und ders.: Kult der Zerstreuung, 1926. In: Ders. 1977, S. 279-294 und 311-317

Kunstverdacht gestellt werden könnten, wäre es nicht die Masse, die sich da delectiert. Der „Ekel vor den Worten“, den Hugo von Hofmannsthal der Masse bescheinigt,¹²⁹ wird von der literarischen Intelligenz mit „dem Ekel vor der Masse“¹³⁰ quittiert. „Dem Europäer ist zwischen Masse und Kunst nur eine Beziehung denkbar: der Haß.“¹³¹

2.2.2. Der Kino-Theater-Streit

Das Theater ist im Gegensatz zur Lektüre in privater Abgeschlossenheit die öffentliche Begegnungsstätte zwischen der literarischen Intelligenz und dem Publikum und daher Gegenstand ihres speziellen Interesses. Daß die Theater in den Jahren 1909 und 1910 einen starken Rückgang der Besucherzahlen zu verbuchen haben, versetzt Theaterbetreiber und die literarische Intelligenz in Alarmstimmung. Während es Max Brod noch 1909, anlässlich eines Kinobesuches „belustigt hat, daß es hier eine Kassa, eine Garderobe, Musik, Programme, Saaldiener, Sitzreihen gibt, all dies pedantisch genau wie in einem wirklichen Theater“,¹³² verschärft sich im Rahmen des Kino-Theater-Streits die Debatte um die sogenannten Kinodramen. Diese stehen auch im Zentrum der Kritik der Kinoreformer,¹³³ jedoch ist für die Kinoreformer vor allem die Thematisierung sozialer Unterschiede als dramatisches Moment anstoßerregend. Für die Literaten ist es demgegenüber die Übernahme von prestigeträchtigen Elementen der Theaterkultur, worin sie eine unangemessene Provokation durch den Film erblicken. Ab 1912 entstehen Kinopaläste, die nicht nur durch die Anzahl der Sitzplätze, sondern vor allem durch repräsentative Architektur und opulente Ausstattung die Theater, als „Tempel des bürgerlichen Bildungsbegriffes“,¹³⁴ zu imitieren suchen. Theatergrößen wie Albert Bassermann, Alexander Moissi und selbst der Berliner Theaterstar Max

¹²⁹ Siehe oben S. 38

¹³⁰ Kolditz 1990, S. 47

¹³¹ Behne 1926, S. 161

¹³² Brod 1909, S. 33

¹³³ Siehe S. 14

¹³⁴ Lichtwitz 1986, S. 243

Reinhardt beginnen, für den Film zu arbeiten, was als Verrat an der eigenen Kaste empfunden wird. „Also muß, vor allen Dingen und mit aller Heftigkeit, dagegen protestiert werden, daß ein Mann von Max Reinhardts Vergangenheit und eminenter Begabung seine Kraft und sein Renommee in solchem Kitsch, Kitsch und wieder Kitsch verschludert. Denn man muß einmal deutlich werden! Und génie oblige!“¹³⁵ Ebenfalls 1912 verhängt der „Verband deutscher Bühnenschriftsteller“ sowie der „Bühnen-Verein“ und die „Genossenschaft deutscher Bühnengehöriger“ ein Mit-arbeitsverbot an jeglicher Filmproduktion für alle Mitglieder.¹³⁶ Bereits ein halbes Jahr später, im November 1912, geben die im „Verband deutscher Bühnenschriftsteller“ organisierten Autoren einem lukrativen Angebot der PAGU¹³⁷ nach und gründen den „Lichtspielvertrieb des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller“, einen Interessenverband zur Regelung von Urheberrechten bei der Erstellung von Filmmanuskripten und der Verfilmung literarischer Werke.¹³⁸ Das kennzeichnet sowohl die grundsätzliche Aufgeschlossenheit einiger Literaten gegenüber dem Film, als auch deren Beweggründe: Zum einen lockt am Film eine neue ästhetische Erlebnisweise. Beispielsweise spricht Fritz Elsner von dramaturgischen Gestaltungsmöglichkeiten im Film und beschreibt sie in höchsten Tönen: „Was an den ‘Kinodramen’ ästhetischen Reiz ausübt, ist alles das, was trotz der inneren Handlung vor unseren Augen hingehet, das Milieu, die Szenerie, die Bewegungsveränderungen. Darin steckt, was Genosse Förster ‘das flatternde, sprudelnde Leben’ nennt (...) An Stelle der Kulisse setzt das Kino als *Rahmen* die Wirklichkeit. Daraus ergibt sich klar: das eigentliche Reizvolle auch des ‘Kinodramas’ steckt in der Wiedergabe der bewegten Wirklichkeit“.¹³⁹ Neben der ästhetischen Herausforderung lockt zum anderen der Film mit bislang im Literaturbetrieb nicht gekannten Gagen. Insgesamt allerdings trägt das Engagement der Schriftsteller, sich Tantiemen aus Urheberrechten zu sichern, zu einer Verschärfung des

¹³⁵ Schwarzschild 1913, S. 381

¹³⁶ Vgl. Schweinitz 1992, S. 223f

¹³⁷ Projektions AG Union, Berlin

¹³⁸ Vgl. Schorr 1990, S. 131

¹³⁹ Elsner 1914, S. 142

Streits mit den anderen Schriftstellern bei, denn noch im gleichen Jahr wendet sich der „Bühnen-Verein“ mit einer Petition an den Reichstag. Darin heißt es, die „Kino-seuche“ habe 29 renommierte Theater zugrunde gerichtet und 1600 Menschen seien dadurch arbeitslos geworden.¹⁴⁰ Gefordert wird eine Konzessionspflicht für alle Filmtheater und die strenge Handhabung einer Filmzensur. Der entsprechende Paragraph der Reichsgewerbeordnung, auf den sich die Forderung nach einer Konzessionspflicht bezieht, schreibt die Genehmigung von schaustellerischen Darbietungen und theatralischen Vorstellungen vor, sofern kein „höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet“¹⁴¹. Mit der Ausdehnung dieses Paragraphen auf die Kinotheater, wie es in der Petition gefordert wird, wäre die Untauglichkeit des Kinos zur Kunst, ganz im Sinne eines Großteils der Literaten und der Theaterbesitzer, juristisch fixiert und man hätte immerhin eine juristische Handhabe zur Abschottung der eigenen Domäne gegen die „Übergriffe“ des Films. Dem Film wäre dann zwar einerseits zugebilligt, eine „theatralische Vorstellung“ zu sein, juristisch wäre das Kino folglich gleichermaßen anerkannt wie die Varieté-Theater. Für das Literaturtheater bestünde dann jedoch andererseits – und das war der taktische Hintergedanke dabei – die Möglichkeit, auf das Fehlen des „höheren Interesses der Kunst“¹⁴² beim Film zu insistieren und ihn endgültig in unkünstlerische Gefilde und aus der Konkurrenz zu verbannen.¹⁴³

Altenloh erbringt indes bereits in ihrer 1914 vorgelegten Studie den Nachweis, daß das Kinopublikum und das Publikum des anspruchsvollen Literaturtheaters nicht das gleiche ist, ein Konkurrenzverhältnis, wie es von den Theaterbesitzern und den Literaten behauptet wird, also überhaupt nicht bestanden hat.¹⁴⁴ Dieser Befund wird durch

¹⁴⁰ Vgl. Schorr 1990, S. 132

¹⁴¹ § 33a, Reichsgewerbeordnung. In: Reichsgesetzblatt, 1900, Nr. 47 vom 15. 10. 1900, S. 883. Zitiert nach Lichtwitz 1986, S. 263

¹⁴² Gaupp 1913, S. 217

¹⁴³ Vgl. Lichtwitz 1986, S. 262-274

¹⁴⁴ Vgl. Altenloh 1914, S. 63-94

mehrere andere Erhebungen bestätigt¹⁴⁵ und auch Walter Serner schätzt die Situation dahingehend ein: „Die Konkurrenz, die der Kino dem Theater macht, ist übrigens negativ: sieben achtel aller Kinobesucher gingen vor dem Erscheinen des Kinos ebenso selten oder ebenso häufig ins Theater wie nachher.“¹⁴⁶ Damit entbehrt jedoch der Vorwurf an das Kino, es sei verantwortlich für das Theatersterben und in dessen Folge für einen generellen Kulturverfall, seiner empirischen Grundlage. Das Publikum, das weniger ins Theater geht, scheint nicht dasselbe Publikum zu sein, das jetzt vermehrt ins Kino geht. Für den Rückgang der Besucherzahlen im Theater kann also nicht ausschließlich das Aufkommen des Kinos verantwortlich gemacht werden. Damit wendet sich allerdings der Vorwurf, das Kino konkurriere mit dem renommierten Theater, gegen das Theater selbst und wird zum Spiegel einer sich abzeichnenden ästhetischen Krise des traditionellen Theaters. „Die Rede über den Film enthüllt sich (...) auch als Rede über den Krisenzustand von Schauspiel und Theater.“¹⁴⁷ Der Kino-Theater-Streit wird zum Stellvertreterstreit um die zeitgenössische Dramenliteratur.¹⁴⁸ Nichtsdestoweniger bleibt der umstrittene Kulturwert des Films ein willkommenes Argument, von aufkommenden Zweifeln an der Gegenwartsnähe der tradierten Bühnenkunst abzulenken. In gleichem Maße, wie am Film beständig Seelenlosigkeit und Unfähigkeit zu psychologischer Handlung bemängelt werden, wird unerschütterlich an den Paradigmen des großen Romans des 19. Jahrhunderts festgehalten: Seele und Charakter als Gegenpol zu Welt und Wirklichkeit und die Psychologie des Gegenspiels von Innerlichkeit und Außenwelt.¹⁴⁹

„Gewiß mag das Kino in mancher Hinsicht seine Vorzüge haben (...), aber da, wo es mit der Kunst des Theaters in Berührung kommt, wo es als Ersatz der Bühnenwir-

¹⁴⁵ Vgl. die Leserumfragen des „Hannoverschen Anzeigers“ und des „Breslauer Generalanzeigers“ von 1914. In: Schorr 1990, S. 134f

¹⁴⁶ Serner 1913, S. 213f

¹⁴⁷ Koebner 1977, S. 2

¹⁴⁸ Vgl. Lichtwitz 1986, S. 248

¹⁴⁹ Vgl. Hauser 1953, S. 1006

kung in den Vordergrund tritt, ist es gemeingefährlich.“¹⁵⁰ „Wenn das Edle und das Gemeine zusammengekoppelt sind, so wird unbedingt immer das Edle den Schaden tragen.“¹⁵¹ Unter einem solchen problematischen Berührungspunkt wird beispielsweise der Einsatz filmischer Mittel auf der Theaterbühne verstanden. Dem Film gegenüber aufgeschlossene Regisseure experimentieren mit auf den Bühnenhintergrund projizierten Filmbildern als Ersatz für Teichoskopie-Szenen oder zur Illustration ansonsten ungleich aufwendiger zu gestaltenden Szenen. Einige Theaterkritiker nehmen dies zum Anlaß, von einer Verunreinigung tradierter Theaterästhetik zu sprechen und befürchten, daß das dramatische Kalkül der alten Schule dem verführerischen Reiz einer neuen Mode weichen muß. Diese neue Mode ist für sie das Sinnbild des äußeren Scheins und dieser wird herangezogen, eine scharfe Trennlinie zu ziehen: „Der schlimmste Feind des Künstlerischen ist die Veräußerlichung, und somit stehen sich Theater und Kino als extreme Pole feindlich und unversöhnlich gegenüber. Denn dieses bezweckt Verinnerlichung und jenes Veräußerlichung.“¹⁵² Hingegen wurde das Künstlerische im Film auch ganz anders eingeschätzt: „Die Feindschaft gegen den Kintopp beruht auf einem Mißverständnis“ interveniert beispielsweise Walter Hasenclever und schlägt vor, anders zu differenzieren: der Kintopp „ist keine Kunst im Sinne des Theaters“. Für Hasenclever „schöpft der Kintopp aus gleichem Wesen wie die Lyrik: denn er *verkündigt* etwas, er wird zu einer Attraktion, er erregt einen Zustand“ und durch die Übertragung dieses Dreischritts auf den Kintopp gelingt Hasenclever mittels enthymemischer Schlußfolgerung dessen poetische Rehabilitation: „Durch Aktivität beginnt der Kintopp, zum Lebensgefühl erhebt er sich, mit Sentimentalität hört er auf. Unphilosophisch möchte ich behaupten, daß er deshalb die psychologischste Darstellung in unserer Zeit bedeutet. Durch die Geschwindigkeit im Ausdruck seelischer Prozesse kompliziert er Mimik und Situationen; sein Bluff ist einzig und allein die dramatische Funktion – darin liegt seine Berauschung.“¹⁵³

¹⁵⁰ Oesterheld 1913, S. 261

¹⁵¹ Ernst 1912, S. 236

¹⁵² Oesterheld 1913, S. 262

¹⁵³ Hasenclever 1913, S. 221

Immerhin findet im Rahmen des Kino-Theater-Streits eine erste ästhetische Auseinandersetzung mit dem Film statt. Das Auftauchen des Films fordert das Theater zu einer Reflexion über den eigenen Stellenwert heraus und provoziert zu einer distinktiven ästhetischen Grenzziehung zwischen Theater und Film. Erste Überlegungen zu ästhetischen Eigenschaften des Films werden mittels eines Vergleichs zwischen Theater und Film angestellt. Das Erscheinen des neuen Filmgenres „Kinodrama“, an welchem sich der Kino-Theater-Streit vornehmlich entzündet, wirft die Frage auf, ob die Dramatik allein der tradierten Theaterkunst vorbehalten und überhaupt nur auf der Theaterbühne möglich ist, oder ob sie eine übergeordnete ästhetische Kategorie und als solche dem Prinzip nach auch auf andere Medien übertragbar ist.¹⁵⁴ Stein des Anstoßes ist die scheinbare Zusammenhanglosigkeit der Filmszenen, die in krassem Gegensatz zum Postulat der psychologischen Motivierung jeglicher Bühnenhandlung steht. Heinrich Stümcke notiert, „daß diese pomphaft angekündigten Bilder aus dem Leben mit wirklicher dramatischer Kunst so gut wie nichts zu tun haben, sondern eine rein äußerliche Aneinanderreihung willkürlich herausgegriffener Lebensfetzen bedeuten“ und daß „der Lichtbildapparat nicht seelische Vorgänge, sondern nur Äußerlichkeiten reproduzieren kann.“¹⁵⁵ Logik und Kausalität als Dogmen der Bühnendramatik scheint der Film Hohn zu sprechen. „*Pose, Bild und Illustration* – hier haben wir das Wesen der Kinodramatik.“¹⁵⁶ Der Film wird auf seine Bildhaftigkeit reduziert und diese mit äußerem Schein und Oberfläche gleichgesetzt. Die Tatsächlichkeit des Filmbildes, sein Abbildrealismus, wird der Illusion als notwendiger Bedingung zu Innerlichkeit, wie sie für die Bühnendramatik kennzeichnend sei, entgegengesetzt. Mit der Betonung der Flächenhaftigkeit und der vergleichsweise größeren Schwierigkeit im Film, Raumtiefe darzustellen, wird die Unfähigkeit des Films, seelische Tiefe darzustellen, behauptet. Der Rhetorik zuliebe wird eine schlichte Analogie

¹⁵⁴ Brechts „episches Theater“ und Artauds „Theater der Grausamkeit“ sind spezifische Reaktionen auf den Bruch mit der Vorstellung, die Dramatik sei allein dem Theater vorbehalten, oder genauer: auf der Theaterbühne sei ausschließlich Dramatik als Stilprinzip möglich. Brechts episches Theater ist ohne das Auftauchen des Films nicht denkbar.

¹⁵⁵ Stümcke 1912, S. 243

¹⁵⁶ Lux 1913, S. 319

aufgestellt: Oberfläche wird in Oberflächlichkeit und die Zweidimensionalität des Filmbildes in den Mangel der entscheidenden Dimension, nämlich derjenigen, die den Kunstcharakter stiftet – seelische und geistige Tiefe zu bedeuten – umgemünzt. „Der Kino stellt Handlungen dar, nicht aber deren Grund und Seele. Es fehlt ihm äußerlich und innerlich die dritte Dimension; man hat daher von einer zweidimensionalen Kunst sprechen können. Es fehlt ihm die seelische Differenziertheit.“¹⁵⁷

Der Kino-Theater-Streit polarisiert zwischen Film und Theater und auf dem Rücken dieser leidenschaftlich geführten Auseinandersetzung stellt sich genau das ein, was die Kinogegner unter den Literaten unbedingt vermeiden wollten: Das Kino wird mehr und mehr Gegenstand öffentlichen Interesses und ein ernstzunehmender Kulturfaktor, dem, wenngleich nicht neben dem Theater, so doch zumindest in einer weiter gewordenen Kultursphäre ein Platz eingeräumt werden muß, wohl oder übel. „Die heftige und langatmige Debatte um Wert und Zukunft des Kinos, die seit einiger Zeit zu den Aktualitäten gehört, macht vor allem das eine deutlich und überzeugend: daß das Kino Zukunft hat. Während ihm die Existenzberechtigung bestritten wird, spürt man so recht, wie sehr es existiert.“¹⁵⁸ Die Entwicklung des Filmwesens hat ein Stadium erreicht, in welchem man es nicht mehr leugnen kann. Der Streit um die Konkurrenz zwischen Kino und Theater und die Bemühungen um eine Abgrenzung zwischen ihnen, sorgen quasi für eine formale Anerkennung des Films als ernstzunehmenden Gegner. Was zunächst als reine Abwehr des neuen Mediums Film zum Schutze des tradierten Mediums Theater intendiert war, gerät unterderhand zur Würdigung des Films als ästhetisches Medium, was die Bildung ganz neuer Allianzen ermöglicht. Denn es zeigte sich, daß man nicht unbedingt Theatergegner sein muß, um begeisterter Kinogänger sein zu können. Victor Klemperer erkennt, daß nicht etwa das *Publikum* vom Theater in die Kinos abgewandert ist, sondern die „Theaterbegeisterung der Gegenwart.“ „Heiliger Ernst und Kunstandacht“, so Klemperer, waren kennzeichnend für die Publikumshaltung des tradierten Theaters, „aber jene Kunstandacht und jenen heiligen Ernst, den das Publikum hier [im Kino, T.W.] teils

¹⁵⁷ Storck 1914, S. 86

¹⁵⁸ Viertel 1912, S. 70

mitbringt, teils ungewollt findet, dürften quantitativ wie qualitativ den Weiestimmungen des gegenwärtigen Theaters überlegen sein.“¹⁵⁹

Vielleicht ist es nur die Leidenschaftlichkeit eines solchen Plädoyers für den Film, vielleicht ist es auch die Vermutung, daß Klemperer recht haben könnte, die zunehmende Attraktion des Kinos sorgt dafür, daß die Verfechter der Theatertradition einen anderen Ton anschlagen. Als „Kinopest“¹⁶⁰ und „Afterkunst“¹⁶¹ wird der Film nunmehr verunglimpft. Je lautstärker eine Gefahr beschworen wird, desto schutzbedürftiger und beschützenswerter erscheint automatisch das (vermeintlich) Bedrohte. Eine rhetorische Vorgehensweise, die ein nachhaltiges Infragestellen des von einer Gefahr bedrohten Gegenstandes erschweren soll. Durch seine Omnipräsenz nimmt der Film jedoch genau dieses Infragestellen immer wieder aufs Neue vor, und so kommt es, daß „die Theaterfachleute in dem anfänglich so harmlosen Kino den grimmigen Todfeind des traditionellen Schauspielwesens“¹⁶² erkennen, wie Herbert Tannenbaum die Situation paraphrasiert. Er selbst knüpft an das Kino die Hoffnung, es könne den seit längerem schon notwendig gewordenen Theaterreformen, „die aber stets scheiterten und scheitern mußten an den altüberkommenen Grundlagen unseres Theaters“ zum Durchbruch verhelfen und „verhüten, daß wir Modernen uns in eine allzu differenziert sensitive Dekadencenervenkunst hineingeistern.“¹⁶³ Ungeachtet dessen wird jedoch das Theater als Gesamtinstitution dem Kino gegenübergestellt und die Abwanderung des Theaterpublikums als Bedrohung des Theaters generell gesehen. Eine Unterscheidung innerhalb der verschiedenen Theater nehmen nur wenige vor: „Man kann (...) sagen, daß ein gut Teil unserer Theater gar kein höheres Niveau erreicht als die Darbietungen der Kinematographenbuden“, schreibt Julius Bab, Herausgeber der „Dramaturgischen Blätter“. Er warnt jedoch davor, „sich dem Glauben [zu] überlassen, daß die Konkurrenz der ‘Kientöpfe’ nur die Auswahl der taug-

¹⁵⁹ Klemperer 1912, S. 170f. Hervorhebung T.W.

¹⁶⁰ Oesterheld 1913, S. 262

¹⁶¹ Roland 1912, S. 130

¹⁶² Tannenbaum 1912, S. 33

¹⁶³ Tannenbaum 1912, S. 38 und 45

lichsten unter den Theatern beschleunigen werde,¹⁶⁴ ein Gedanke, wie er beispielsweise von Paul Ernst geäußert wird¹⁶⁵ und der von Alfred Lichtenstein zu einer ironischen Pointe zugespitzt wird: „Es können gar nicht genug Kinos entstehen. Ich würde kulturpolizeilich verordnen, daß in jeder Straße ein halbes Dutzend aufgemacht werde.“ Jedoch schlägt auch seine Ironie in reine Emotion um: „Lispler, Schiefe, Bucklige, Stumme, ähnliche Defizitmimiker werden ihre persönliche Note leichter und glücklicher am Kino austoben können.“¹⁶⁶

Die Abgrenzung von Film und Theater spiegelt sich in der Differenzierung ihrer Publika wider. Das Publikum wird in eine kleine Elite der „zur Kultur Berufenen“¹⁶⁷ und in die große Menge der für jede höhere Form der Kultur nicht Empfänglichen eingeteilt. Eine Vorstellung, die, obgleich sie mitunter nicht eines gewissen Halbgötter-Dünkels entbehrt,¹⁶⁸ sich durchzusetzen beginnt und von einigen Vertretern der literarischen Intelligenz in Form einer „Arbeitsteilung“¹⁶⁹ zwischen Theater und Kino aufgegriffen wird. Durch sie sollen die Garanten von Kunst und Kultur von ehedem – Geist und Seele – in einem zwar kleiner gewordenen, dafür jedoch veredelten Refugium des reinen Theaters aus der vorfilmischen Ära einer noch geordneten Kultur herübergerettet werden. „Der Kientopp (...) ist geeignet, eine neue Scheidewand zwischen einer anspruchsvollen Minderheit und der für feinere Künste unzugänglichen Masse zu errichten.“¹⁷⁰ Erstmals scheint es notwendig zu sein, das Publikum, das bis dahin weitgehend als homogen angesehen wurde, nach qualitativen Gesichtspunkten in Schichten einzuteilen. Die Phase des Stummfilms in der Kulturgeschichte veranschaulicht den Prozeß der Differenzierung von ernster Kultur und Unterhaltungskul-

¹⁶⁴ Bab 1912, S. 311

¹⁶⁵ Siehe unten S. 61

¹⁶⁶ Lichtenstein 1913, S. 82f

¹⁶⁷ Bab 1912, S. 313

¹⁶⁸ „Nur die Wenigen und Erwählten vermögen das Heil zu schauen, sie sind die Mittler zwischen der Menschheit und dem Geiste.“ (Bab 1912, S. 313)

¹⁶⁹ Kienzl 1911, S. 234

¹⁷⁰ Stümcke 1912, S. 245f

tur und das Eindringen dieser Dichotomie ins öffentliche Bewußtsein. Der Kino-Theater-Streit ist Wegbereiter für das duale Kulturverständnis der literarischen Intelligenz.¹⁷¹ Die Einsicht in die von Tannenbaum angedeutete Notwendigkeit neuer Ideen zu einer Theaterreform kann durch das Einschwingen auf kinoreformerische Argumentation verdrängt werden. Die Flucht in den Elfenbeinturm macht ein Festhalten an der Tradition möglich.

2.2.3. Das Kinobuch

1913 veröffentlicht Kurt Pinthus eine mit „Das Kinobuch“ betitelte Sammlung von Texten,¹⁷² die erstmalig für sich beanspruchen, eigens für den Film geschrieben zu sein. Als ein „legendäres Buch“¹⁷³ wird es im Klappentext einer Auflage von 1983 bezeichnet, jedoch stößt es weder bei seiner Erstveröffentlichung noch bei der „Dokumentarischen Neuausgabe“ von 1963 auf ein dementsprechendes Echo.¹⁷⁴ Erst im Kontext eines stärker werdenden Forschungsinteresses an intermedialen Zusammenhängen wird ihm in den letzten Jahren größere Aufmerksamkeit gezollt.¹⁷⁵

In der Retrospektive bedeutet das Projekt des Kinobuchs einen Markstein in der Auseinandersetzung der literarischen Intelligenz mit dem Film. 1913, auf dem Höhepunkt des Kino-Theater-Streits, bedarf es noch einiger ständischer Unbekümmertheit, sich mit dem Film auf künstlerisch ambitionierte Weise zu beschäftigen, schließlich kommt es einem Verrat gleich: „Für uns [ist] ein Dichter, der eine solche Barbarei begeht, ein für alle mal erledigt.“¹⁷⁶

¹⁷¹ Siehe S. 60

¹⁷² Pinthus 1914. (Die Erstausgabe von 1913 wurde laut Pinthus' „Vorwort zur Neu-Ausgabe“ von 1963 auf 1914 vordatiert. Vgl. Pinthus 1914, S. 7.)

¹⁷³ „Über dieses Buch“. In: Pinthus 1914, S. 2

¹⁷⁴ Vgl. Walter Schobert: Nachbemerkung zur Taschenbuchausgabe. In: Pinthus 1913, S. 157-159, hier: S. 159 und Heller 1985, S. 67.

¹⁷⁵ Heller 1985, S. 67-79, Paech 1988, S. 94-106, Schaudig 1992, S. 48-52 u. a.

¹⁷⁶ Lange 1913, S. 272

Von Pinthus aufgefordert, reichen vierzehn Autoren „Kinostücke“ ein. Franz Blei, von Pinthus als der Senior unter den Mitwirkenden des Kinobuches bezeichnet,¹⁷⁷ reicht kein Kinostück, sondern einen Brief ein. Darin begründet er seine fehlende Bereitschaft zur Mitarbeit folgendermaßen: „Ich kenne die photographische Technik und ihre witzigen Möglichkeiten zu wenig, um ein Kinostück zu erfinden. Denn ein Kinostück ist nichts als eine photographische Angelegenheit, keine künstlerische. Stücke ohne Worte sind Pantomimen: photographierte Pantomimen sind schwache Surrogate.“¹⁷⁸ Franz Bleis Begründung seiner Absage dürfte Heinrich Lautensack gerade bekannt geworden sein als er in einem Artikel der „Lichtbild-Bühne“ schreibt: „Nur höchst oberflächliche Beurteiler nennen das Film-Drama eine abphotographierte Pantomime und nichts weiter.“¹⁷⁹ Heinrich Lautensacks Beitrag für das Kinobuch¹⁸⁰ ist von der zeitgenössischen Kritik als das einzige und von späteren Untersuchungen als eines der wenigen ernstzunehmenden Kinostücke des Kinobuches bezeichnet worden,¹⁸¹ er ist auch der einzige der Autoren, der bereits zu dieser Zeit über einschlägige Erfahrung mit dem Film, beziehungsweise mit dem Schreiben eines Drehbuches verfügt. Sein Beitrag zum Kinobuch war bereits verfilmt worden, und auch für einige andere Filme lieferte Lautensack das Drehbuch.¹⁸² Vor diesem Hintergrund dürfte es ehrliche Entrüstung einer Künstlerseele sein, was Lautensack zu der scharfen Replik auf Bleis Absage veranlaßt: „Auf jeden Fall also verhält sich die Sache ein ganz klein bißchen anders als die Feinde, die dreimal abscheulichen, des Kinos in ihrer lügnerischen Weise wahrhaben möchten“ und zugleich verteidigt er die „Freude am Kinematographen“, die das Publikum zu „solcher unaufhörlichen Wallfahrt nach den Tempeln der Kinokunst antreibt!! Weil (...) *der Kinematograph nicht*

¹⁷⁷ Pinthus 1914, S. 12

¹⁷⁸ Blei 1914, S. 149

¹⁷⁹ Lautensack 1913, S. 101

¹⁸⁰ Lautensack: 1914

¹⁸¹ Tannenbaum 1913, S. 51 und Heller 1985, S. 77f

¹⁸² Vgl. Heller 1985, S. 78

*nur ein großer Verewiger, sondern auch der größte Veraugenblicklicher zu ganz der gleichen Zeit ist.*¹⁸³

Charakteristisch für das Kinobuch ist jedoch im Gegensatz zu dieser unverhohlenen offengelegten Front eine eigenartige Ambivalenz, „changierend zwischen ästhetischer Ernsthaftigkeit und einer kokettierenden Distanz.“¹⁸⁴ Heller mißt in seiner Analyse die einzelnen Beiträge des Kinobuches an dem von Pinthus selbst gesteckten programmatischen Rahmen des Projektes, Bausteine für eine ästhetische Zukunft des Kinos zu legen. Aufgrund des letztlich vorherrschenden Unwillens der Autoren, sich ernsthaft auf die Herausforderung, „sich dem Primat der technisch-optischen Formbestimmung im Film unterzuordnen“,¹⁸⁵ einzulassen, kommt Heller allerdings zu dem Schluß, „daß es sich bei den Kinobuch-Autoren um ein intellektuelles *Spiel* mit dem Film handelte.“¹⁸⁶ Zwar gibt es im Kinobuch vereinzelt Passagen, die tatsächlich für die damalige Zeit als filmästhetische Innovationen gelten können,¹⁸⁷ vorherrschend jedoch ist eine demonstrativ zur Schau gestellte Polemik im Umgang mit inhaltlichen und gestalterischen Versatzstücken des damaligen Kinos, die die ironische Distanz der meisten Autoren zu ihren Kinostücken sichtbar werden läßt.¹⁸⁸ So geht denn auch die Bedeutung, die dem Kinobuch im Rahmen der Kino-Debatte zukommt, weniger von seinen ästhetischen Richtungsvorgaben aus. Keines der Kinostücke außer dem genannten ist einer Verfilmung wert erachtet worden. Das „Legendäre“ an diesem Buch ist eher die von den Autoren erhoffte Signalwirkung, die von ihm ausgehen sollte. Abgesehen von den weiblichen Autoren und Senior Franz Blei sind alle Auto-

¹⁸³ Lautensack 1913, S. 101

¹⁸⁴ Heller 1985, S. 67

¹⁸⁵ Heller 1985, S. 76

¹⁸⁶ Heller 1985, S. 78

¹⁸⁷ Heller sieht beispielsweise bei Max Brods Beitrag („Ein Tag aus dem Leben Kühnebecks, des jungen Idealisten“). In: Pinthus 1914, S. 71-75) in der Schilderung einer Kameraeinstellung die Vorwegnahme des filmischen Mittels der variablen Brennweite, vgl. Heller 1985, S. 77.

¹⁸⁸ So läßt beispielsweise Max Brod sein Kinostück mit folgendem Satz enden: „Und alle sind von ihrem Vorurteil gegen Literatur ein für allemal geheilt, was niemanden mehr freut, als den Autor dieser Filmidee.“

ren bei Erscheinen ihres Kinobuches unter dreißig oder knapp darüber. Selbst wenn man in Rechnung stellt, daß Pinthus in seinem Vorwort zur Neuauflage von 1963 möglicherweise zu mythisierender Verklärung neigt, kann man herauslesen, daß es 1913 für die Autoren des Kinobuches eine Art Mutprobe bedeutete, sich mit dem gesellschaftlich stigmatisierten neuen Medium einzulassen.¹⁸⁹ Das Kinobuch geriert sich als gewollte Provokation in einem ästhetischen Generationenkonflikt. Der vom Zaun gebrochene Streit darum bleibt indes aus. Die zeitgenössische Kritik bescheinigt dem Kinobuch allenfalls Belanglosigkeit.¹⁹⁰

Einerseits ist es für die Kinobuch-Autoren Wagnis und Herausforderung, eine Vermittlung von Film und Literatur zu versuchen, wo doch der Kino-Theater-Streit, wie er von der literarischen Intelligenz geführt wird, gerade auf eine fein säuberliche Scheidung der beiden hinausläuft. Andererseits betont Pinthus in seiner programmatischen Vorrede zur Erstausgabe gleich dreifach, daß der Film auf keinen Fall Kunst sein könne, ja geradezu „Feind der höheren Kunst“ sei,¹⁹¹ eine eifertige Zurücknahme der fünfzig Jahre später wiederum in den Vordergrund gekehrten Absicht, „eine positive Antwort [zu] sein auf die dunkelhafte Gegnerschaft“,¹⁹² gegen welche sich jede Art von Liebäugelei mit dem Film 1913 noch behaupten muß. Sein Versuch einer ästhetischen Ehrenrettung des Films, indem er drei spezifische Ausdrucksmittel erläutert,¹⁹³ bleibt folglich halbherzig und unglaubwürdig: „Eine allgemeine Einleitung über das Kinostück (...), die nichts enthält, was nicht anderswo schon (und besser) gesagt worden wäre.“¹⁹⁴

So liegt denn der Grund sowohl für das damalige Desinteresse am Kinobuch als auch für seinen kulturhistorischen Wert aus heutiger Perspektive in der schillernden Ambi-

¹⁸⁹ Vgl. Pinthus 1914, S. 11f

¹⁹⁰ Vgl. beispielsweise Elsner 1914, S. 142

¹⁹¹ Pinthus 1914, S. 24, 25 und 27

¹⁹² Pinthus 1914, S. 12

¹⁹³ „Das unbegrenzte Milieu, (...) Bewegung in doppelter Bedeutung: Bewegung als Geste und als Tempo (...) die dritte Ausdrucksmöglichkeit ist die Situation, der Trick“ (Pinthus 1914, S. 25f).

¹⁹⁴ Tannenbaum 1913, S. 51

valenz eines doppelten Bekenntnisses: vordergründig und ostentativ zum Film, eigentlich jedoch zur reputableren Literatur.

2.2.4. Ausgrenzung und Assimilation

„Der Film ist episch“, schreibt Paul Kornfeld 1920¹⁹⁵ und erhält umgehend eine Replik von Yvan Goll: „Der Film ist dramatisch, ist nichts als das.“¹⁹⁶ Das Auftreten des Films sorgt für eine tiefgreifende Verunsicherung bei der literarischen Intelligenz. Tradierte Kategorien, in die man ihn einordnen könnte, scheinen nicht mehr zu greifen.¹⁹⁷

Das Ende des Vagabundendaseins des Kinos verlangt nach einer Veränderung seiner Programmstruktur. Einer ersten Tendenz zu einer erhöhten Wechselfrequenz des Programms¹⁹⁸ folgt bald die Tendenz zu programmfüllenden Einzelfilmen. Die Zusammenstellung einer Nummernrevue aus einzelnen, nicht zusammenhängenden Kurzfilmen unterschiedlichster Genres¹⁹⁹ weicht dem abendfüllenden Spielfilm, d.h. die „äußere Montage“ des Programms wird durch die „interne Montage“ einer sich entwickelnden Filmsprache ersetzt.²⁰⁰ Die Filme werden länger und streben nach einer Einheit der Handlung. Dahinter steht freilich auch die Suche nach gesellschaftlicher Anerkennung und einer damit einhergehenden Erschließung neuer Publikumschichten.²⁰¹ Filmproduzenten bedienen sich zunehmend literarischer Sujets, schließ-

¹⁹⁵ Kornfeld 1920, S. 131

¹⁹⁶ Goll 1920, S. 138

¹⁹⁷ Vgl. beispielsweise auch Benjamin 1930

¹⁹⁸ Siehe oben S. 9

¹⁹⁹ Ein typischer Spielplan sah beispielsweise folgende Reihenfolge vor: „Musikpièce, Aktualität, Humoristisch, Drama, Komisch. - Pause. - Naturaufnahme, Komisch, Die große Attraktion, Wissenschaftlich, Derbkomisch.“ (Lichtbild-Bühne Nr. 116, 1910 zitiert nach Heller 1985, S. 32.) Zuschauer hatten jederzeit Eintritt zu dem im Zyklus wiederholten Programm, bei welchem man beliebig ein- und aussteigen konnte.

²⁰⁰ Vgl. Kolditz 1990, S. 83, Paech 1988, S. 10

²⁰¹ Vgl. Heller 1985, S. 40f

lich müssen sie auf die Vorhaltungen der Kinoreformer reagieren. Was liegt da näher, als sich literarischer Stoffe von Repräsentanten höchster Kultur zu bedienen? Den Vorwurf der „Leichenschändung“²⁰² handeln sich die Filmproduzenten allerdings ein, wenn sie Werke verstorbener Dichter als literarische Vorlage nehmen und auch ein noch lebender Autor, „der seine gedruckten Romane spielen und filmen läßt, wird sein Werk immer herabsetzen und damit gleichzeitig auch seinen Buchroman verdächtig machen.“²⁰³ Auf der anderen Seite stehen Literaten, die sich dem Film gegenüber aufgeschlossener geben. Hanns Heinz Ewers beispielsweise, Drehbuchautor und Regisseur des „Student von Prag“, bemüht sich, der Krise des Wortes auch schöpferische Potentiale abzugewinnen: „Aber das war es ja gerade, was mich reizte: die Möglichkeit, endlich, endlich einmal des ‘Wortes’ entraten zu können, dieses ‘Wortes’, das dem Dichter alles war und ohne welches er gar nicht denkbar schien.“²⁰⁴

Allein die Existenz eines neuen Ausdrucksmittels und die Diskussion darüber schaffen ein Konkurrenzverhältnis, zunächst unabhängig von den Modi seiner Verwendung und deren jeweiliger Bewertung. Konkreter offenbart sich dieses Konkurrenzverhältnis, wenn unterschiedlich ausgeprägte Verwendungsweisen aufzeigen, daß Potentiale unterschiedlicher Art in diesem neuen Ausdrucksmittel stecken, also die Frage nach dem Was, Wie und Warum unumgänglich wird. Daß diese Fragen auftauchen, stellt den Film immerhin unter Kunstverdacht, da sie ein willkürlich gestaltendes Subjekt implizieren. Zwar sind es Ausnahmeerscheinungen, die diesen Verdacht erstmals erregen, ist der Verdacht jedoch einmal geschöpft, initiiert er einen Kampf um die Besetzung neuen Terrains.

Eine besonders spannungsreiche Reibfläche entsteht speziell dort, wo immer der Film die Affinität zur Literatur beziehungsweise zum Theater sucht. Wo immer der Film ästhetische Anleihen bei ihnen macht, provoziert er den Ruf nach Distinktionsmaßnahmen. Die gesamte Auseinandersetzung der literarischen Intelligenz mit dem Film

²⁰² Kornfeld 1920

²⁰³ Kanehl 1913, S. 51

²⁰⁴ Ewers 1913, S. 104

läßt sich als Forderung nach Distinktionsmaßnahmen zusammenfassen. Die getroffenen Unterscheidungen fördern jedoch nicht nur den Mangel des Kinos zu Tage, sondern zeigen auch auf, daß es auch ein Mangel des Theaters sein könnte, der zu dem geneideten Erfolg des Kinos führte. „Wir haben ja gesehen, unser Publikum will gar nicht das Theater, sondern es will den Effekt, die Sensation (...) das Publikum will reale Genüsse.“²⁰⁵

Neben der rigiden Ablehnung des Films als ganzem – „dies ganze Gezappel auf der Leinwand [hat] mit Kunst nichts zu tun“²⁰⁶ – gewinnt im Laufe der Kino-Debatte die Forderung eine einvernehmliche Basis, der Film müsse sich auf seine ihm eigenen Gestaltungsmittel besinnen. Der einzige Weg, der dem Film als werdendes Kunstmedium in Aussicht gestellt wird, ist der, ein Komplement zu den bereits bestehenden und etablierten Künsten zu bieten. Die vielfach ins Feld geführten unbegrenzten Möglichkeiten des Films²⁰⁷ stellen für die literarische Intelligenz eine Bedrohung dar. Das neue Medium läßt die Grenzen ihres eigenen Mediums – und sei es nur die begrenzte Reichweite – offenbar werden. Daher geht es der literarischen Intelligenz darum, Grenzen zwischen Film auf der einen Seite und Literatur und Theater auf der anderen Seite zu ziehen. Aber auch jenseits dieser Grenzziehung, geht es in der Kino-Debatte darum, Grenzen auszuloten. Der Film wird zum theoretischen Experimentierfeld und im Medium der Auseinandersetzung um ästhetische Potentiale des Films teilen sich die Grenzen künstlerischer Ausdrucksmöglichkeit in Literatur und Theater mit.

Der Streit beispielsweise um politische Potentiale des Films²⁰⁸ wird längst nicht so vehement geführt, wie der Streit um seine subversive Kraft, mit herkömmlichen ästhetischen Kategorien zu brechen. Um die eigene Identität wahren zu können, muß dem Film eine von dieser unterschiedene zugewiesen werden. „Das Wort ist das Mit-

²⁰⁵ Levin 1912, S. 45f

²⁰⁶ Tucholsky 1913, S. 215

²⁰⁷ Vgl. beispielsweise Zehder 1923a und unten Kap. 4.4.

²⁰⁸ Vgl. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1977

tel des Dichters, wie die Farbe das Mittel des Malers ist.“²⁰⁹ „Der eigentliche Dichter des Films muß die *Kamera* sein.“²¹⁰ Es geht um die Bestimmung des „principlum stilisationis“²¹¹ des Films. Dabei wird zunächst die Not der Wortlosigkeit in des Films erste Tugend umgemünzt: „Nicht der Film ist gut, der über das Fehlen des Wortes zur Not hinwegtäuscht, sondern der, dessen Vorgänge durch das Wort gestört würden.“²¹² Zweierlei Gefahren scheinen damit gebannt zu sein. Das Wort bleibt nach wie vor ausschließlich der Dichtkunst vorbehalten und die Untauglichkeit poetischer Werke zur Verfilmung scheint sich, allein aufgrund der Verschiedenartigkeit der jeweils medieneigenen Gestaltungsmittel, kategoriell zu verbieten. „Die Kinematographie zur Kunst erheben, sie als Kunst ausüben, läuft also darauf hinaus, sich so ehrlich und unvoreingenommen wie möglich in ihr Wesen und ihre Bedingungen zu vertiefen, sich ihrer Grenzen wie ihrer Aufgaben und Möglichkeiten bewußt zu werden. Zu zweit ist dann die Aufgabe, diese gegebenen Möglichkeiten innerhalb des Gebots des *Echtbleibens* so mit Leben zu erfüllen, daß das fertige Lichtschauspiel, wie irgendeine andere Kunst, der lebendigste ‘Ausdruck’ eines hinter ihm stehenden menschlichen Wollens, menschlichen Empfindens, Freuens und Leidens wird.“²¹³ Die einzige Chance, die der Film hat, eine Daseinsberechtigung als Kunstmedium erteilt zu bekommen, scheint nur durch die Übernahme eingeführter und bewährter Paradigmen des Kunstverständnisses möglich zu sein. Das heißt, der Film muß nach Vollkommenheit innerhalb fest umrissener Grenzen streben, um dem Postulat der Echtheit und des vollkommenen Ausdrucks Genüge zu leisten. „Wo der Kinematograph eine Art neuer Kunst sein will, sollte er kritisch gegängelt werden. Er hat ein paar phantastische und märchenhafte Möglichkeiten aus seiner Technik, und die wären eigentlich die einzigen legitimen.“²¹⁴ Erst wenn der Film den souveränen und au-

²⁰⁹ Ernst 1913, S. 120

²¹⁰ Wegener 1916, S. 336

²¹¹ Lukács 1913, S. 113

²¹² Jhering 1920, S. 133

²¹³ Häfker 1913a, S. 96

²¹⁴ Heimann 1913, S. 81

tonomen Gebrauch der ihm eigenen Gestaltungsmittel zum verbindlichen Stilprinzip erhebt, wird er als eine eigene Kunstform geduldet. Der entscheidende Punkt dabei ist, daß der Film keine Anleihen bei anderen Künsten in bezug auf seine Stilmittel machen darf. Beispielsweise wurde von der literarischen Intelligenz die Verwendung von Texttafeln mit Erläuterungen zur Szene oder gar wörtlicher Rede aufs schärfste kritisiert. „Jeder Kunst steht ihre gewisse eingeborene Gruppe von Ausdrucksmitteln zur Verfügung und (...) erst *wenn die Kunst zum erstenmal ihre besondere generelle Ausdrucksmöglichkeit gefunden hat*, dann erst darf man zum erstenmale mit den Nerven kritisieren.“²¹⁵

Das Gefilde, in das der Film verwiesen wird, ist die Gebärde. Hier herrscht bei aller Diversität der Stellungnahmen zum Film generelle Einmütigkeit. Asta Nielsen, einer der ersten und größten Stummfilmstars, dürfte hierzu einiges beigetragen haben. „Ihre Gesten lassen niemals die Empfindung wach werden, es handle sich um traditionelle, ganz allgemein bewußt angenommene Zeichen (...) Vielmehr scheinen bei ihr Geste und Mimik der konsequente, innerlich bedingte Ausfluß seelischer Regung zu sein (...) So erleben wir in der Körperkunst Asta Niensens die Affekte unmittelbar.“²¹⁶ Unmittelbarkeit des Ausdrucks und Echtheit der Empfindung sind Gradmesser, die zur Beurteilung der Kunsttauglichkeit des Films herangezogen werden. Die Gebärde als Kategorie, in welcher Mimik und Geste zusammengefaßt werden, erscheint zunächst als das wesenskonstituierende Gestaltungsmittel des Films, erst mit dem bahnbrechenden Erfolg von Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ wird es sich zugunsten der Montage verlagern. Die Gebärde als Stilmittel ist für den Film der Türöffner in den Tempel der Künste. Mit dem Verweis auf die Gebärde hat der vormals anonyme und ästhetisch nicht zuordenbare Film eine Identität zugewiesen bekommen. Und immerhin wird das Mittel der Gebärde für tauglich erachtet, die Seele sich mitteilen zu lassen, ein Aspekt, der für die Anerkennung des Films als eine Kunstform einen wichtigen Schritt bedeutet. „Wieder ganz in das Urreich der Gebärde zurückzufühlen und daraus eine sinnliche, anschauliche, mitreißende, lebendige Wucht der Urmitteilung wiederzugewinnen“,

²¹⁵ Haas 1921, S. 153

²¹⁶ Tannenbaum 1913/14, S. 316

der Urmitteilung wiederzugewinnen“, notiert Carl Hauptmann, sei es, worum „*alle* expressionistischen Künstler seit langen Jahren [ringen], um eine solche neue, lebendige, unmittelbare, jäh *Urmitteilung der Seele*.“²¹⁷

Mit der Gebärde ist ein Stilmittel gefunden, welches der Suggestibilität des Filmbildes – eine Eigenschaft, die dem Film schon von den Kinoreformern zugeschrieben wurde – auf adäquate Weise Rechnung trägt. Dadurch, daß mittels der Gebärde eine Einheit geschaffen wurde, in der die technischen Begebenheiten des neuen Mediums und ein ihnen gerecht werdendes Ausdrucksmittel zu verschmelzen scheinen, ist dem Film der Schlüssel zur Aufnahme in den Kanon der Künste in die Wiege gelegt: die Fähigkeit aus der Seele und zu ihr sprechen zu können.

Es ist jedoch nicht reine Selbstlosigkeit, die die literarische Intelligenz zu diesem Zugeständnis an den Film veranlaßt. Vielmehr ist mit der Gebärde dem Film ein Standort zugewiesen, der es ermöglicht, zwischen Literatur und Theater auf der einen Seite und Film auf der anderen Seite eine Grenze zu ziehen, auf deren strikte Einhaltung die literarische Intelligenz dann bestehen könnte. „Gebt und überlaßt dem Kino, was des Kinos ist, und gebt dem Theater des Wortes und der Sprache das, was ihm eigentümlich ist, doch immer nur durch Sprache und Wort zum Ausdruck gebracht werden kann.“²¹⁸ Kurt Tucholskys rigoroses Verdikt: „Hier gibt es keinen Kompromiß. Hie Kunst! Hie Kino!“²¹⁹ wird nicht in seiner Schärfe abgemildert, sondern in einen Antagonismus von Literatur und Kino, beziehungsweise von Theater und Kino umgemodelt. Der Film kann insofern als eine neue Kunstform willkommen geheißen werden, als er den Literaten Anlaß zur Hoffnung gibt, das Theater und die Literatur würden durch den Film um so reiner und edler erscheinen. Schweinitz spricht von einem dualen Kulturverständnis der literarischen Intelligenz. In ihm spiegelt sich das Changieren der Haltungen zum Film zwischen Akzeptanz und Neugierde auf der einen Seite und Distanzierung und Verfemung auf der anderen Seite. „Dieses *duale Denken* ließ es zu, dem populären Phänomen tolerant gegenüberzutreten, ja Faszina-

²¹⁷ Hauptmann 1919 S. 19f

²¹⁸ Hart 1913, S. 256

²¹⁹ Tucholsky 1913, S. 219

tion zu bekunden und sich über kulturkritische Einwände hinwegzusetzen, ohne gleichzeitig überkommene metaphysische Vorstellungen über 'wirkliche' Kultur und Kunst, die sich konträr zur sich entwickelnden massenmedialen Praxis verhielten, anwenden oder gar in Frage stellen zu müssen.²²⁰ Mit der Anerkennung der Gebärde als einem zur Kunst tauglichem Stilmittel ist der Film in seine Schranken verwiesen. Mit der so vorgenommenen Differenzierung wird gehofft, seine Sprengkraft zu entschärfen und die höhere und edlere Dichtkunst geläutert in neuem Glanze dastehen zu lassen. „Angenommen, sämtliche Theater Berlins mit Ausnahme eines einzigen machten Bankrott und führten Lichtspiele auf, und das einzige brächte nur wirkliche Dichtungen: das wäre ein Zustand, der für die Dichtung sicher günstiger wäre als der heutige. Die notwendige Differenzierung hätte dann stattgefunden.“²²¹ Die Gebärde erscheint als geeignetes Mittel, tradierte Maximen der Kunstproduktion fortzuschreiben. Mit ihr lassen sich Prinzipien wie Sparsamkeit der Mittel, Einfachheit und Ursprünglichkeit ihres Einsatzes, Originalität und Vollkommenheit des Ausdrucks und dergleichen auf den Film übertragen. Damit werden aber zugleich die Potentiale des Films, mit den tradierten Kategorien ästhetischer Erfahrung zu brechen, abgeschwächt und das Erstgeborenenrecht der Literatur als Kunst kann sich behaupten. Solange sie die Autorität hat, dem Film den Weg zu weisen, sich als Medium der Kunst zu bewähren, kann sie ihre Vormachtstellung halten und der Provokation, die vom Film ausgeht, ausweichen.

Ausgrenzung und Assimilation, so zeigt sich, sind zwei Seiten derselben Medaille. Indem die gewohnten übergeordneten Bewertungsmaßstäbe an den Film angelegt werden, ist es einerseits möglich, diejenigen künstlerischen Qualitätskriterien hervorzuheben, denen Genüge zu leisten der Film nicht in der Lage zu sein scheint. Das ist die eine Form der Ausgrenzung. Andererseits läßt sich auch durch das Hervorheben weniger Kriterien, die der Film zu erfüllen vermag, ein hierarchisches Verhältnis zwi-

²²⁰ Schweinitz 1992, S. 152

²²¹ Ernst 1912, S. 238. Vgl. auch: Lichtenstein 1913, S. 83: „Die Zahl der Theater wird in Zukunft geringer sein, aber ihre Qualität durchschnittlich unverhältnismäßig besser. (...) das Theater wird, dank dem Kino freigeworden von hemmendem Ballast und ungünstigen Einflüssen, zurückkehren *müssen*: zur heiligen Schauspielkunst.“

schen Theater und Literatur auf der einen Seite und Film auf der anderen Seite behaupten. Indem der Film auf übergeordnete ästhetische Kategorien, also auf „Gesetze der Kunst“²²² verpflichtet wird, wird er ästhetisch zurechtgestutzt und dem legitimen Kulturmaßstab assimiliert. Dieses Assimilationsangebot wird dem Film allerdings nur unter dem Vorbehalt gemacht, daß die Literaten den Grenzverlauf zwischen den Künsten um so unabdingbarer diktieren dürfen. Das ist Ausgrenzung durch Assimilation.

2.3. Das Schmuttelkind in den Tempeln der Kunst:

Frühe Filmtheorien

Seit der film d'art-Bewegung, die um 1908 in Frankreich einsetzte und die Auseinandersetzung um den „Autorenfilm“ in Deutschland initiierte, wird die Tauglichkeit des Films, eine neue Kunst zu sein, thematisiert. Herbert Tannenbaums kleine Schrift „Kino und Theater“ von 1912 und Hermann Häfkers „Kino und Kunst“ von 1913 gelten als die ersten ambitionierten Auseinandersetzungen, die dem neuen Medium überhaupt künstlerisch-ästhetische Qualitäten zubilligen, jedoch erheben sie selbst nicht den Anspruch auf den Status einer Theorie.

In den mittzwanziger Jahren erscheint eine ganze Reihe theoretischer Versuche, eine umfassende Bestandsaufnahme des Films und seiner ästhetischen Möglichkeiten zu leisten.²²³ Zu dieser Zeit hat der Film seine grundsätzliche Eignung zu künstlerischer und ästhetischer Ambition auch für das öffentliche Bewußtsein bereits unter Beweis gestellt.²²⁴ Maßgeblich beteiligt an dieser Entwicklung ist der große, auch internationale Erfolg, der dem Film „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1919/1920) zuteil wurde.

²²² Arnheim 1932, S. 17

²²³ Georg Otto Stindt: Das Lichtspiel als Kunstform, 1924; Otto Foulon: Die Kunst des Lichtspiels, 1924; Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films, 1924; Rudolf Kurtz: Expressionismus und Film, 1926; Rudolph Harms: Philosophie des Films, 1926. Vgl. auch Heller, 1985, S. 201-243 und Wuss 1990, S. 99-211

²²⁴ Vgl. Heller 1985, S. 204

Seither setzte sich der Begriff „Caligarismus“, wenngleich ambivalent besetzt, als Inbegriff expressionistischer Filmkunst durch.

Als die umfangreichsten und ambitioniertesten Darstellungen der künstlerischen Möglichkeiten des Films gelten die filmtheoretischen Texte von Béla Balázs und Rudolf Arnheims Filmtheorie „Film als Kunst“. Auf beide Autoren wird im folgenden näher eingegangen, denn an ihren Filmkunsttheorien läßt sich der Diskursmechanismus der „Bekunstung“ des Films gut nachzeichnen: Indem Arnheim und Balázs eine Art Regelkanon für den künstlerischen Film aufstellen, formulieren sie Anknüpfungspunkte an die tradierte Ästhetik, die es dem Film fürderhin ermöglichen, nicht nur das Stigma der „Unkunst“ abzulegen, sondern auch eine eigenständige und neben anderen gleichberechtigte Kunstform darzustellen. Über diese ästhetische Würdigung des Films stellt sich, dank des gesellschaftlichen Stellenwerts von Kunst und Kultur, auch die gesellschaftliche Anerkennung des Films ein. Dieses Verfahren der „Bekunstung“ des Films entbehrt jedoch nicht einer gewissen Krudität, denn es zwingt den Film in ein Korsett bestehender „Gesetze einer Kunst“²²⁵. „Man muß lernen, die alten Gesetze auf das neue Material anzuwenden. Und dies Umlernen ist natürlich viel schwerer als ein Neulernen wäre“.²²⁶ Der Preis für die ästhetische Nobilitierung des Films ist, daß die Altvordern die Konditionen diktieren.

Balázs und Arnheim fanden beide über ihre journalistische Arbeit als Filmkritiker Zugang zu filmtheoretischer Reflexion. Beide haben einen akademischen Hintergrund, vor den sie ihre Filmtheorien gestellt wissen möchten und aus welchem sie auch ihr pädagogisches Anliegen ableiten, dem Kinopublikum zu einer kunstgenießenden Sehweise zu verhelfen.²²⁷ Insofern laufen bei diesen beiden Autoren Bestrebungen nicht nur der literarischen Intelligenz, sondern auch der Kinoreformer zusammen. Sie zielen beide auf Breitenwirksamkeit ihrer Texte. Und dennoch spielen die Kunst und die Masse ausgesprochen unterschiedliche Rollen in ihren Begründungsprogrammen einer Filmkunst.

²²⁵ Arnheim 1932, S. 17

²²⁶ Arnheim 1932, S. 311

²²⁷ Vgl. Balázs 1924, S. 49f; Arnheim 1932, S. 12ff

Bei Arnheim und Balázs läßt sich zeigen, wie das Neue des Films ein Bestreben nach Vergewisserung und Bestätigung der Tradition auslöst. Beide zielen darauf ab, die Gültigkeit ästhetischer Kategorien des 19. Jahrhunderts im und mit dem Film zu prolongieren. Und in ihrem Bemühen, Anschlußfähigkeit zu stiften, indem die Herausforderung des Neuen durch seine Eingliederung in gewohnte und bewährte Schemata abgemildert wird, läßt sich an ihnen ein zentraler diskursiver Funktionsmechanismus nicht nur der Filmkontroverse, sondern auch anderer „Medienrevolutionen“ ablesen. Demgegenüber wird mit einer anschließenden Analyse des Kunstwerkaufsatzes Benjamins ein Perspektivenwechsel vollzogen, denn dieser Text läßt sich – aus noch darzustellenden Gründen – nicht zu dem Textefundus rechnen, der die sogenannten Medienrevolutionen konstituiert, wiewohl er als solcher kanonisiert ist. Statt dessen wird eine Lektüre dieses Aufsatzes vorgeschlagen, die die historische Argumentation Benjamins gegenüber seiner revolutionären Rhetorik stärker in den Vordergrund rückt und die es ermöglicht, eine Art Bilanz der Filmkontroverse zu ziehen.

2.3.1. Ästhetische Nobilitierung des Films: Kunstgriffe

Als Herausgeber sämtlicher filmtheoretischer Texte Arnheim's und Balázs' hat Helmut H. Diederichs versucht, die Frühgeschichte der Filmtheorie in drei Phasen zu periodisieren. Einer ersten Phase, die er die Phase der „Schauspielertheorie“ nennt, folgt die Phase der „Kameratheorie“ und schließlich die „entwickelte Formtheorie“, die eine Synthese der ersten beiden Phasen anstrebe.²²⁸ Das Gemeinsame der Schauspielertheorien, so Diederichs, ist die Verankerung der Darstellung filmkünstlerischer Potentiale im Vermögen der Schauspieler vor der Kamera, welche lediglich deren Kunst reproduziere. Die Kameratheorien kennzeichnet demgegenüber der künstlerische Einsatz der Kamera selbst, worunter Diederichs die Großaufnahme, den Einstellungswechsel und vor allem die Montage versteht. Seiner Dreiteilung der formorien-

²²⁸ Vgl. Diederichs 1986a. Erneut auch wieder in: Ders. 1993

tierten Theorien ordnet er jeweils einen der drei zentralen filmtheoretischen Texte Balázcs²²⁹ zu, Arnheims Filmtheorie „Film als Kunst“ der Phase der Kameratheorien. Das entscheidende Gliederungskriterium scheint für ihn gewesen zu sein, in welchem Maße die spezifische Filmtechnik als künstlerisches Mittel Eingang in die Reflexion gefunden hat. Doch auch diesbezüglich vernachlässigt diese Dreigliederung, daß bereits für Béla Balázcs’ „Der sichtbare Mensch“ – für Diederichs der zentrale Text der „Schauspielertheorie“ – die Filmtechnik grundlegend ist, um aus ihr die Kategorie des unmittelbaren gestischen Ausdrucks zu entwickeln: „Die Großaufnahme ist die technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels und mithin der höheren Filmkunst überhaupt.“²³⁰

Béla Balázcs’ „Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films“ von 1924 stellt seinen „Versuch einer *Kunstphilosophie des Films*“²³¹ dar und auch seine zweite Filmtheorie „Der Geist des Films“ von 1930 steht in diesem Zeichen: „Ich möchte nun eine Art Grammatik dieser Sprache skizzieren. Eine Stilistik und eine Poetik vielleicht.“²³² Er eröffnet sie mit einer „Bitte an die gelehrten Hüter der Ästhetik und Kunstwissenschaft (...) Vor den Toren eurer hohen Akademie steht seit Jahr und Tag eine neue Kunst und bittet um Einlaß. (...) Wie der entrechtete und verachtete Pöbel vor einem hohen Herrenhaus, steht der Film vor eurem ästhetischen Parlament und fordert Einlaß in die heiligen Hallen der Theorie“ und macht sich damit zum Anwalt der „*Volkskunst* unseres Jahrhunderts.“²³³

Bis 1924 tritt Balázcs als Autor von Opernlibretti für Béla Bartók und als Filmkritiker in der Wiener Zeitung „Der Tag“ in Erscheinung. Als Mitglied der Kommunistischen Partei ist er aktiv an dem Kampf für die ungarische Räterepublik von 1919 beteiligt. Im selben Jahr veröffentlicht er einen Aufsatz, in welchem er vehement für ein

²²⁹ „Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films“, 1924; „Der Geist des Films, 1930 und „Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst“, 1949

²³⁰ Balázcs 1924, S. 82

²³¹ Balázcs 1924, S. 45

²³² Balázcs 1930, S. 55

²³³ Balázcs 1930, S. 45f

„Theater des Volkes“ eintritt.²³⁴ Das Volk müsse durch das Theater „wirklich zu einem einheitlichen Bewußtsein, zu einer Seele zusammengeschweißt“²³⁵ werden, ein Ziel, in dessen Dienste er auch den Film stellen möchte.²³⁶ Vor diesem Hintergrund, der das Bild eines Kämpfers im Dienste der proletarischen Revolution entstehen läßt, gewinnt Balázs’ erste Filmtheorie „Der sichtbare Mensch“ eine beachtenswerte Ambivalenz: Seinem forschen Anklopfen an die „Tore der hohen Akademie“ mit der Bitte um „Einlaß in die heiligen Hallen der Theorie“ folgt nämlich eine tiefe Verbeugung vor der akademisch-ästhetischen Tradition.

Balázs tritt an, „den Stummfilm als den großen Wendepunkt der Kulturgeschichte“²³⁷ zu analysieren. Die Bedeutung des Stummfilms für die Kultur vergleicht er mit der des Buchdrucks. Während von der Erfindung des Buchdrucks eine Ausrichtung der Kultur auf das geschriebene Wort ausging und in seiner Folge sich das begrifflich vermittelte Denken durchsetzte, steht für Balázs der Stummfilm für die Erfindung, die „der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen ein neues Gesicht“ geben soll.²³⁸ Mit der Erfindung des Buchdrucks sei der Gesichtssinn des Menschen und seine körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten verkümmert. Eine diesbezügliche Rückführung der Kultur in Zeiten vor dem Buchdruck wird von Balázs folglich begrüßt, denn er setzt es der Hinzugewinnung eines neuen Sinnesorgans gleich.²³⁹ „In der Kultur der Worte ist die Seele (seitdem sie so gut hörbar wurde) fast unsicht-

²³⁴ Balázs 1919, S. 201

²³⁵ Zit. n. Heller 1985, S. 232

²³⁶ Vgl. Béla Balázs: Der revolutionäre Film, 1922. In: Ders. 1982, S. 147-149

²³⁷ Balázs 1949, S. 28. Im Rückblick bezeichnet Balázs seine 25 Jahre zuvor entstandene Filmtheorie auch als „Apotheose des Stummfilms“ (ebd.). In seinem 1949 erschienenen Buch „Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst“ hat er einige Passagen aus „Der sichtbare Mensch“ von 1924 übernommen und überarbeitet. Im folgenden wird zum Teil aus diesen überarbeiteten Passagen zitiert.

²³⁸ Balázs 1924, S. 52

²³⁹ Vgl. Balázs 1924, S. 47

bar geworden.“²⁴⁰ Der Mensch, oder vielmehr seine Seele, wird durch den Film wieder sichtbar.

Eine interessante Rolle spielt dabei das „fast“ in obigem Zitat. Es gestattet nämlich zum einen ein friedliches Nebeneinander von schriftlicher und visueller Kultur und nimmt lediglich eine solche Gewichtung zugunsten des Films vor, die nicht auf Kosten der Schriftkultur geht. Zum anderen erscheint dadurch die Erfindung des Films als eine dringende Notwendigkeit zur Errettung der Seele vor ihrer Unsichtbarwerdung, zur Errettung der Kultur schlechthin, die als Garant für einen intimen Austausch mit der Seele steht. Durch den Rekurs auf die Seele und die Darstellung ihrer Bedrohung erscheint der Film als der Retter in der Not der Kultur und ist somit der Diskussion um die grundsätzliche Legitimation seines Daseins enthoben.

Mit der Seele Fühlung aufzunehmen ist, so Balázs, durch die Wortkultur nur über Begriffe vermittelt möglich gewesen. Balázs begrüßt nun die neue „visuelle Kultur“, die der Aufstieg des Films mit sich bringt, da sie die durch die Prävalenz des Wortes in der Kultur des Buchdrucks verloren gegangene Unmittelbarkeit des kulturellen Austauschs zu retten vermag. „Der *unmittelbar sichtbare Geist* wurde so [im Verlaufe der Buchkultur, T.W.] zum *mittelbar hörbaren Geist*.“²⁴¹ Mit dem Film wird der Kultur nun eine wieder auferstandene und gleichermaßen reiche Ausdrucksmöglichkeit an die Hand gegeben, Geist und Seele in einer nur vor der Erfindung des Buchdrucks möglich gewesenen Unmittelbarkeit zur Wahrnehmung gelangen zu lassen. Der Film, so Balázs, ermöglicht eine „visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele“.²⁴²

„Der Urstoff, die poetische Substanz des Films, ist die sichtbare Gebärde. Aus dieser wird der Film gestaltet.“²⁴³ Diese Formel legt Balázs seiner Theorie zugrunde und übernimmt damit genau jenes Element des Films, dem die literarische Intelligenz be-

²⁴⁰ Balázs 1924, S. 53

²⁴¹ Balázs 1949, S. 30. Vgl. auch Balázs 1924, S. 53f

²⁴² Balázs 1924, S. 53

²⁴³ Balázs 1924, S. 60

reits die Eignung, künstlerischen Stilwillen zum Ausdruck zu bringen, bescheinigte.²⁴⁴ Er entwickelt daraus einen umfangreichen Katalog von gestischen Gestaltungsmitteln, die sich weder in ihrer Vielfalt noch in ihrer Ausdrucksstärke hinter denen der gesprochenen oder geschriebenen Sprache zu verstecken bräuchten. Die Filmsprache, wie sie sich bis zu Beginn der zwanziger Jahre entwickelt hat, versucht Balázs zu systematisieren und in ein Regelwerk einzufügen. Bereits Anfang der zwanziger Jahre pflegt das Kino einen ausgeprägten „Starkult“. Während in den zehner Jahren, als berühmte Bühnenschauspieler zum Film wechselten, darum gestritten wird, ob Mimik und Gestik im Film zurückgenommener oder übertriebener als auf der Bühne sein müsse,²⁴⁵ entwickeln einige „mimische Genie[s]“²⁴⁶ wie Asta Nielsen („‘Asta Gesticulata’“)²⁴⁷ eine „Gebärdensprache“, die wie kein anderes Gestaltungsmittel als für den Film typisch erscheint. „Daß sie auf der Bühne versagte, bestätigt nur die Eigenart ihrer Darstellungsart.“²⁴⁸ Neben Asta Nielsen ist auch Charlie Chaplin eine Instanz, auf die sich Balázs hier getrost berufen kann. „Noch ein paar Jahrzehnte Filmkunst, und die Gelehrten werden erkennen, daß man mit Hilfe der Kinematographie ebenso Lexika der Mimik, der Bewegung und der Gesten wird herstellen können und müssen, wie es Lexika und Enzyklopädien des Wortes schon seit langem gibt.“²⁴⁹ Aus der Möglichkeit der Zusammenstellung eines solchen verbindlichen „Lexikons der Gebärden“ folgt allerdings keineswegs die von Balázs eingeforderte Notwendigkeit. Gewissermaßen stehen hier die Notwendigkeit und die Möglichkeit sogar in einem Widerspruch zueinander, in welchem sich die Widersprüchlichkeit

²⁴⁴ Siehe S. 59

²⁴⁵ Vgl. beispielsweise (Turszinsky 1910, S. 22): „Die Kinobühne [verlangt] Bewegungen mit brutaler Deutlichkeit, die sich aber trotz der Brutalität und trotz der Deutlichkeit, blitzschnell aneinander reihen müssen“ versus „[Der Schauspieler] muß die feinen und feinsten Reflexe, die die Seele und ihre Stimmungen in Miene und Geste hervorruft, durch bewußte, suggestive Körperkunst dartun.“ (Tannenbaum 1912, S. 39)

²⁴⁶ Berthold Viertel zit. n. Heller 1985, S. 170

²⁴⁷ Turszinsky 1913, S. 350

²⁴⁸ Storck 1914, S. 86

²⁴⁹ Balázs 1949, S. 31

von Balázs' Argumentation spiegelt. Auf der einen Seite wird der Stummfilm von Balázs als geeignet angesehen, einen „internationalen Typus Mensch“ zu schaffen. Die Festlegung eines Gebärdenlexikons leistet dann der internationalen Verständigung der Völker ganz im Sinne der proletarischen Revolution Vorschub: „Wenn der einst die klassenlose Gesellschaft die Menschen innerhalb der Völker und Rassen vereinigt haben wird, dann wird auch der Film, der den sichtbaren Menschen für alle gleich sichtbar macht, daran mithelfen, daß die körperlichen Unterschiede der Völker und Rassen den Menschen vom Menschen nicht mehr entfernen; so wird der Film einer unserer nützlichsten Wegbereiter des internationalen Welthumanismus sein.“²⁵⁰ Auf der anderen Seite sieht er in der verbindlichen Festlegung eines Regelgefüges und der konventionalisierten Festlegung eines Vorstellungsinhalts einer Sprache ein Instrument bourgeoisen Machterhaltungswillens: „Eine allgemeingültige Grammatik war ein Ring, der die einander entfremdeten auseinanderstrebenden Individuen der bürgerlichen Gesellschaft zusammenhielt.“²⁵¹

Die Zwiespältigkeit, die sich als charakteristisch für Balázs' Begründung einer neuen Filmkunst erweist, resultiert aus einem Mißverhältnis zwischen seinem antibourgeoisem Revolutionspathos und der untergründigen Affirmation des bestehenden bürgerlichen Kunstverständnisses. An einer Stelle schreibt er, „daß Regisseure und Schauspieler die eigentlichen Dichter des Films sind“,²⁵² an anderer Stelle ist es „der Kameramann, der ja letzten Endes den Film macht, der geistige Schöpfer, der Dichter des Werkes, der eigentliche Filmbildner“.²⁵³ Einig scheint sich Balázs nur im Hinblick auf die Inaugurierung des einen autonom schöpfenden Künstlergenius in der Filmkunst zu sein, gleichviel welche Funktion ihm in der Produktion eines Films nun zuwächst: Den „Adel der höchsten Kunst“²⁵⁴ zu erlangen vermag der Film nur, „wenn der letzte

²⁵⁰ Balázs 1949, S. 33

²⁵¹ Balázs 1949, S. 32

²⁵² Balázs 1924, S. 59

²⁵³ Balázs 1926, S. 210. Bei dem Text, dem dieses Zitat entnommen ist, handelt es sich um einen Vortrag, den Balázs vor dem Klub der Kameralleute Deutschlands hielt! (Vgl. Balázs 1984, S. 335f)

²⁵⁴ Balázs 1926, S. 209

und entscheidende schöpferische Ausdruck von Geist, Seele und Gefühl (...) zum Ausdruck *seiner* Seele werde“.²⁵⁵

Balázs beharrt auf der Kategorie der Autonomie, was auch noch auf eine weitere Ebene seines Versuchs einer kunstphilosophischen Fundierung des Films ausstrahlt. Die Unmittelbarkeit des Ausdrucks der „Gestalt gewordenen Seelen“,²⁵⁶ die er zur ästhetischen Aufwertung gegenüber der Mittelbarkeit sprachlicher Begrifflichkeit in die Waagschale wirft, impliziert eine inhaltlich-formale Geschlossenheit jeder einzelnen Einstellung im Film, d.h. deren relative Autonomie bezogen auf alle anderen Einstellungen. Die Tatsache, daß Balázs seine Vorstellung der Autonomie des Filmbildes gerade an einem Bild aus Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ demonstriert,²⁵⁷ veranlaßt diesen zu einer polemisch zugespitzten Stellungnahme: „Wenn er [Balázs] von der Bildhaftigkeit einer Einstellung als dem entscheidenden Element ausgeht“, so ist das für Eisenstein „eine ‘Starisierung’ der Einstellung an sich. (...) Nieder mit der Personifizierung des Films in der *individuellen Einstellung*. (...) Balázs’ ‘Starismus’ ist schließlich der Individualismus bourgeoiser Länder schlechthin. Außerhalb dieser Kategorie pflegt man im Westen nicht zu denken. Jemand muß halt der ‘Star’ sein. Jemand muß *der Eine* sein. Gestern der Schauspieler. Diesmal halt der Kameramann. Morgen vielleicht der Beleuchter. Und der Begriff des Filmes als eines Resultates *kollektiver* Willensbestrebungen geht auf diese Weise zum Teufel. (...) Balázs ist der Kollektivismus nicht nur im Film selbst, sondern auch bei dessen Herstellung, bei der Arbeit an ihm unbekannt.“²⁵⁸ Mit „Kollektivismus im Film selbst“ meint Eisenstein sein Prinzip der dialektischen Montage, welches er folgendermaßen zusammenfaßt: „Das Wesen des Films darf nicht in den Einstellungen gesucht werden, sondern vielmehr in den Wechselbeziehungen der Einstellungen. (...) *Der Ausdruckseffekt des Films ist das Ergebnis von Zusammenstellungen*. Und hierin liegt das Spezifikum

²⁵⁵ Balázs 1926, S. 210f

²⁵⁶ Balázs 1949, S. 30

²⁵⁷ Vgl. Balázs 1926, S. 211

²⁵⁸ Eisenstein 1926, S. 136-138

des Films. Eine Einstellung deutet den Gegenstand nur im Hinblick auf dessen Verwendbarkeit in einer Zusammenstellung mit anderen *Sequenzteilen*.“²⁵⁹

Balázs geht es in seinem Buch „Der sichtbare Mensch“ vorwiegend darum, unter Beweis zu stellen, daß dem Film Potentiale innewohnen, die sich als Mittel zur Kunst verwenden lassen, d.h. also der Einsatz neuer Mittel zur Erfüllung tradierter künstlerischer Wirkungen. Das Bewertungskriterium, an dem Balázs den Kunstwert des Filmes mißt, legt er folglich in Anlehnung an etablierte Autoritäten der Kunstgeschichte fest. Kunstwerk ist für Balázs, woraus „sich durch unmittelbaren Kontakt die magische Wirkung des schöpferischen Geistes auf uns übertragen kann, wie wenn wir vor einem Gemälde Rembrandts oder einer Statue Michelangelos stehen.“²⁶⁰ Gleiche Wichtigkeit wie der Kategorie der Autonomie mißt Balázs auch der Kategorie der Unmittelbarkeit bei. Die Unmittelbarkeit des gestischen Ausdrucks kommt unter Umgehung des Rekurses auf eine abstrakte Zeichensystematik zustande. Eine solche Zeichensystematik wäre allerdings das von Balázs geforderte und die Gebärdensprache normierende Lexikon der Physiognomien. Eine lexikalisch definierte Gebärdensprache verliert ihre Unmittelbarkeit, wenn sie nicht mehr einer individuellen und momentanen Gefühlslage eines Schauspielers, sondern einem abrufbaren und genormten Regelkanon entspringt. Für die Unmittelbarkeit des Kontakts mit der „magischen Wirkung des schöpferischen Geistes“ steht dann wiederum das idealistische Künstlergenie ein, welches den Film aus seiner bloß Natur reproduzierenden Technik zum ausschließlich im Hier und Jetzt erlebbaren Seelenausdruck erhebt.

Balázs scheint sich Eisensteins Kritik zu Herzen genommen zu haben. In seiner zweiten Filmtheorie „Der Geist des Films“ von 1930, in der er vornehmlich auf die Veränderung der Filmkunst durch den Tonfilm eingeht, bekennt er: „Was ich vor sieben Jahren geschrieben habe ist ganz falsch. Ich war damals von den herkömmlichen ästhetischen Begriffen noch nicht ganz losgekommen und hatte, in diesem Fall, die Gestaltungsprinzipien der bildenden Kunst auf den Film angewendet. Darum meinte ich, daß ‘künstlerischer Stil’ und die genaue Wiedergabe der Natur sich widerspre-

²⁵⁹ Eisenstein 1926, S. 138

²⁶⁰ Balázs 1926, S. 210

chen müßten. Beim Film stimmt aber das gar nicht. Denn das subjektive Erlebnis, die geistige Gestaltung dokumentiert sich im Film nicht durch die Veränderung der Form des Motivs, sondern durch die Montage. Die bildende Kunst bildet die einzelne Erscheinung. Der Film aber *bildet ihre Beziehung* zueinander und den Rhythmus ihrer Bewegung.²⁶¹

So verschiebt Balázs die Schwelle, die der Film überschreiten muß, um eine eigene Kunst zu werden, von der Kategorie der Unmittelbarkeit des einzelnen Filmbildes zum subjektiven Ausdruck des „Filmschöpfers“,²⁶² der die Persönlichkeit des Künstlers verstärkt in den Vordergrund rückt. An die Stelle der Unmittelbarkeit rückt das Prinzip der „seelischen Identifizierung“²⁶³. Die technische Möglichkeit des Multiperspektivismus schafft die Voraussetzung dafür, daß der Zuschauer sich sowohl mit den einzelnen Filmgestalten, als auch mit deren räumlicher Situation identifizieren kann.²⁶⁴ „Der Film (...) hat etwas Entscheidendes getan. Er hat die fixierte Distanz des Zuschauers aufgehoben; jene Distanz, die bisher zum Wesen der sichtbaren Künste gehört hat.“²⁶⁵ „Es liegt eine unabwendbare revolutionäre Tendenz in dieser Zerstörung der feierlichen Ferne jener kultischen Repräsentation, die das Theater umgeben hat.“²⁶⁶ Was hier wie eine Vorwegnahme der Benjaminschen These der Entauratisierung des Kunstwerks klingt,²⁶⁷ hat allerdings eine Benjamin genau gegenläufige Intention. Die „seelische Identifizierung“ des Zuschauers mit dem Filmgeschehen beschreibt Balázs als eine Implantation des Zuschauers in den Film hinein. Die Proklamation eines Distanzverlustes zwischen Film und Zuschauer ist bei Balázs der Versuch einer Errettung der Kontemplation in ihrer reinsten Form als der einzig kunstadäquaten Rezeptionshaltung. Damit bleibt Balázs jedoch auch mit seiner

²⁶¹ Balázs 1930, S. 145

²⁶² Balázs 1949, S. 21

²⁶³ Balázs 1949, S. 79

²⁶⁴ Vgl. Balázs 1949, S. 79

²⁶⁵ Balázs 1930, S. 56

²⁶⁶ Balázs 1930, S. 203

²⁶⁷ Vgl. unten Kap. 2.3.2.

adäquaten Rezeptionshaltung. Damit bleibt Balázs jedoch auch mit seiner zweiten Filmtheorie tradierten Mustern bürgerlicher Ästhetik verpflichtet.

Balázs' filmtheoretische Überlegungen zielen auf die Darstellung der Einzigartigkeit filmischen Ausdrucksvermögens ab,²⁶⁸ mit welcher sowohl die Unersetzbarkeit des Films, als auch, in Konsequenz davon, die kulturelle und gesellschaftliche Präsenz des Films als legitimiert erscheint. Balázs' Weg der gesellschaftlichen Nobilitierung des Films führt über die ästhetische.

„Die technische Möglichkeit ist die wirksamste Inspiration. Der Apparat ist die Muse.“²⁶⁹ Dieses Balázs-Zitat schickt Rudolf Arnheim seiner Erörterung der Kunstmittel der Kamera voraus. Auch für Arnheim geht der Zugang zu seiner Beschreibung des Films als Kunst über die neuartige Technik, die der Film zur Verfügung stellt. „Was die Ästhetik anlangt, so soll im folgenden versucht werden, Ernst zu machen mit dem (...) Satz, daß man die Gesetze einer Kunst aus den Charaktereigenschaften ihres Materials abzuleiten habe.“²⁷⁰ Im Gegensatz zu Balázs, geht es ihm allerdings nicht darum, darzulegen, daß mit dem Film eine neue Kunst sich Bahn bricht, sondern „daß die Filmkunst nicht vom Himmel gefallen ist [und] nach denselben uralten Gesetzen und Prinzipien arbeitet wie alle andern Künste auch.“²⁷¹

„Uralt“ sind die „Gesetze der Kunst“, in die Arnheim den Film einbinden möchte, nicht. 1928 promoviert er mit einer Arbeit über die Psychologie des visuellen Ausdrucks und fühlt sich auch mit seiner Filmtheorie „Film als Kunst“ insbesondere Heinrich Wölfflin und der Berliner Schule der Gestaltpsychologie Max Wertheimers verpflichtet.²⁷² Weder die Gestaltpsychologie noch Wölfflins Kunstwissenschaft²⁷³ haben zu dieser Zeit eine besonders lange akademische Tradition, so daß Arnheims „uralte Gesetze der Kunst“ kaum diesen Disziplinen entwachsen sind.

²⁶⁸ Vgl. Balázs 1924, S. 58 und 63

²⁶⁹ Béla Balázs: Abschied vom stummen Film, 1930. In: Ders. 1984, S. 270 und Arnheim 1932, S. 49

²⁷⁰ Arnheim 1932, S. 17

²⁷¹ Arnheim 1932, S. 11

²⁷² Vgl. Arnheim 1990, S. 201ff

²⁷³ Zur Abspaltung der Kunstwissenschaft von der Kunstgeschichte vgl. Panofsky 1925

Die Möglichkeit, die der Film hat, Kunst zu sein, lokalisiert Arnheim in der Verschiedenheit von „Weltbild“ und „Filmbild“. Das „Weltbild“ ist der durch wahrnehmungspsychologische Mechanismen gesteuerte visuelle Eindruck von der den Menschen umgebenden Wirklichkeit. Hier kommen die in der Gestaltpsychologie entwickelten Kategorien der Größen- und Formkonstanz zum Tragen, die in der Verbindung mit dem „stereoskopischen“ Sehen der menschlichen visuellen Wahrnehmung einen Räumlichkeitseindruck vermitteln. Davon unterscheidet Arnheim das „Filmbild“. Auf das durch die Kameratechnik reproduzierte Abbild der Wirklichkeit lassen sich die Kategorien visueller Wahrnehmungspsychologie nur in sehr eingeschränktem Maße übertragen. Die Flächigkeit des Filmbildes schmälert die Gültigkeit des Gesetzes der Größenkonstanz, der Stellenwert, der dem jeweiligen Aufnahmewinkel der Kamera zukommt, die Gültigkeit des Gesetzes der Konstanz der Form. Hinzu kommen der Wegfall der Farbe und des Tons beim Filmbild, sowie der Bruch mit der raum-zeitlichen Kontinuität, der die Montage ermöglicht.²⁷⁴ Mit der Darstellung dieser grundlegenden Verschiedenheit von „Weltbild“ und „Filmbild“ nimmt Arnheim Stellung gegen den gängigen Vorbehalt, der Film eigne sich nicht zur Kunst, da er lediglich die Wirklichkeit reproduziere. Indem er gerade auf den Unterschied der menschlichen visuellen Wahrnehmung und der durch den Film vermittelten Wahrnehmung von Wirklichkeit abhebt, spannt er das Feld auf, in welchem sich dem Filmkünstler eine ganze Reihe von Interventionsmöglichkeiten anbieten. Die vermeintliche Unzulänglichkeit kinematographischer Reproduktion, also die Diskrepanz zwischen „Welt- und Filmbild“ birgt das Kunstpotential des Films in sich. „Es ist falsch, diese Beschränkung als Hindernis zu beklagen. Vielmehr wird sich später zeigen, daß gerade Hindernisse wie diese es sind, die es überhaupt ermöglichen, daß der Film Kunst sein kann!“²⁷⁵ Daß mit fortschreitender technischer Entwicklung des Films, zumindest was Ton und Farbe betrifft, das Filmbild sich wiederum dem Welt-

²⁷⁴ Vgl. Arnheim 1932, S. 21-47

²⁷⁵ Arnheim 1932, S. 32

bild annähert, ist für Arnheim konsequenterweise eine Bedrohung, mindestens jedoch eine Schmälerung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des Films.²⁷⁶

Grundlegendes ästhetisches Prinzip Arnheims Filmtheorie ist, was er die „partielle Illusion“ nennt.²⁷⁷ Arnheim spricht von zwei verschiedenen Reichen, deren Gebiete einander teilweise überlagern. Einerseits vermittelt der Film durch seinen Abbildrealismus den Eindruck wirklichen Lebens, andererseits gibt die Technik des Abbildes aufgrund oben beschriebenen Unterschiedes seinen Illusionscharakter freimütig zu erkennen. Und genau in diesem Zusammenspiel von „Weltbild“ und „Filmbild“, in dem Bereich, wo sie einander zu überlagern scheinen, beginnt nach Arnheim die Filmkunst. Die Widersprüchlichkeit, die in dem Begriff der partiellen Illusion angelegt ist, erhebt Arnheim zum generellen Stilprinzip der Filmkunst. War bei Balázs durch die seelische Identifizierung des Zuschauers mit der Handlung und den Personen des Films die Illusion noch eine vollständige und ungebrochene, so gewinnt Arnheim die Verankerung der Kunstmittel des Films gerade aus deren Möglichkeit, die Illusion als eine solche bewußt werden zu lassen. Der Katalog der Kunstmittel, den Arnheim zusammenstellt, zeichnet sich folglich dadurch aus, daß jedes einzelne aus gerade den Eigenschaften der Filmtechnik abgeleitet wird, die der Erzeugung einer vollständigen Illusion von Wirklichkeit zuwiderarbeiten: Die Projektion von Körpern in die Fläche, fehlende räumliche Tiefe, gezielte Beleuchtung und Wegfall der Farbigkeit, Begrenzung des Bildfeldes, Wegfall der raum-zeitlichen Kontinuität, Wegfall der nichtoptischen Sinnenwelt sowie Spezialeffekte aller Art.²⁷⁸ Diese Mittel müssen freilich relativ behutsam zum Einsatz gebracht werden. Der Weg, den es zwischen „Weltbild“ und „Filmbild“ zu beschreiten gilt, ist schließlich eine beständige Gratwanderung: „Für den Filmkünstler kommt, damit er Kunst schaffen kann, viel darauf an, daß er die Charaktereigenschaften seines Materials bewußt unterstreiche, und das nun wiederum so, daß dadurch der Charakter des dargestellten Objekts nicht zerstört, sondern

²⁷⁶ Vgl. Arnheims Vorwort zur Neuauflage von 1974. In: Arnheim 1932, S. 1-6 und ebd., S. 264ff

²⁷⁷ Vgl. Arnheim 1932, S. 39-41

²⁷⁸ Vgl. Arnheim 1932, S. 57-156

im Gegenteil verstärkt, konzentriert, gedeutet wird.“²⁷⁹ Der Wert eines Kunstwerks läßt sich somit daran bemessen, wie sehr einem Künstler der gezielte Einsatz seiner Mittel zur Erzielung einer bestimmten künstlerischen Wirkung bewußt ist. Arnheim geht es darum, alles Zufällige aus dem künstlerischen Schaffensprozeß zu verbannen, worauf auch seine Forderung nach Sparsamkeit der Mittel und die Forderung der Dienstbarkeit jedes einzelnen Gestaltungselements abzielen. „In einem Spielfilm muß jede Einstellung dem Sinn der Handlung dienen. (...) Dinge die nichts bedeuten, dürfen in einem Kunstwerk nicht vorkommen. (...) Zufälle sind im Kunstwerk mit Recht verpönt“.²⁸⁰ Erst Arnheims Postulat der zwingenden Notwendigkeit des jeweils Dargebotenen, läßt dieses für den Zuschauer auch als Gestaltetes erkennen, und in dem für den Zuschauer nachvollziehbaren Gestaltungswillen liegt das Künstlerische des Films.²⁸¹

Arnheims Nomenklatur der Filmkunst zielt aufs Ganze. Die Stilprinzipien Einfachheit, Sparsamkeit, Eindeutigkeit beziehen ihre Gültigkeit aus dem „Gesetz des Ganzen“²⁸² und für die ungeteilte Ganzheit des Kunstwerks garantiert die Subjektivität des Filmkünstlers. Deshalb tritt Arnheim auch nachhaltig für die Personalunion von Drehbuchautor und Regisseur ein.²⁸³ Nur so ließe sich ein einheitlicher und subjektiver Gestaltungswille auch durchsetzen. Auch für Arnheim geht der Weg zur Legitimierung des Films als Kunst über eine Bestätigung des einen Künstlergenius. Dieser greift bewußt in die „natürliche Wirklichkeit“ ein, formt sie und erhebt sie, unter Anwendung oben beschriebener Gesetzmäßigkeiten, zur Kunst.

Arnheims Filmtheorie erscheint in den Pionierjahren des Tonfilms, dessen Auftauchen – das war den damaligen Filmtheoretikern sehr bewußt – eine Zäsur in der Geschichte des Films bedeutet. An der Schwelle zum Tonfilm, geht es Arnheim in „Film als Kunst“ darum, eine Bilanz der Kunst des Stummfilms zu ziehen. Das Wissen um

²⁷⁹ Arnheim 1932, S. 56

²⁸⁰ Arnheim 1932, S. 61, 73 und 218

²⁸¹ Vgl. Arnheim 1932, S. 286

²⁸² Arnheim 1932, S. 174

²⁸³ Vgl. Arnheim 1932, S. 220-223

das Ende des Stummfilms ermutigt ihn, die Gesetze, die er aus den Charaktereigenschaften seines Materials ableitet, mit apodiktischer Schärfe zu versehen. Der Entwicklung des Tonfilms steht Arnheim zwar sehr skeptisch gegenüber, die Möglichkeit, Kunst zu sein, spricht er ihm jedoch nicht gänzlich ab. Die Hinzugewinnung der Abbildmöglichkeit auch der auditiven Welt birgt, Arnheim zufolge, für den Filmkünstler die Gefahr von Redundanzen von Bild und Ton beziehungsweise die Verlockung, den Primat des Optischen mittels Ton zu unterwandern.²⁸⁴ Die Übertragung seiner Gesetze der Stummfilmkunst auf die Möglichkeiten einer Tonfilmkunst ist für Arnheim daher nur in Verbindung mit deren (noch) strengeren Handhabe möglich, denn die Gefahr von „drohenden Klippen“²⁸⁵ und die Gefahr, einen „ästhetischen Fehler“²⁸⁶ zu begehen, ist durch die neuen Mittel des Tons um so größer geworden. In seiner Auseinandersetzung mit den künstlerischen Möglichkeiten des Tonfilms verdichten sich seine ästhetischen Normvorgaben zu dem dualistischen Prinzip von „Parallelismus und Kontrapunktik“.²⁸⁷ Damit kennzeichnet Arnheim die als künstlerisch in Frage kommenden Möglichkeiten des Zusammenspiels von Bild und Ton. Entscheidendes Kriterium dafür, ob ein parallelisierender beziehungsweise kontrastierender Einsatz von Ton und Bild ästhetische Qualitäten aufweist oder nicht, ist für Arnheim, ob sich Ton und Bild komplementär zu einer Einheit ergänzen oder nicht. Das heißt, jede Art des Zusammenwirkens von Ton und Bild, das nicht den Vorgaben der Eindeutigkeit, Einfachheit und Sparsamkeit genügt, sorgt für den Verlust seines Kunstanspruchs.

Der Tonfilm, dessen Geschichte nahezu zeitgleich mit dem Erscheinen Arnheims Filmtheorie beginnt und der über Nacht den Stummfilm von der Leinwand verdrängt, wird es in Arnheims Augen sehr viel schwerer haben, sich in der Sphäre der Kunst behaupten zu können. Mit der Verschärfung seiner Kunstgesetze, die sich bei der Projektion der Kunstnormen des Stummfilms auf den Tonfilm abzeichnet, vollzieht

²⁸⁴ Vgl. Arnheim 1932, S. 227-313

²⁸⁵ Arnheim 1932, S. 62

²⁸⁶ Arnheim 1932, S. 260

²⁸⁷ Vgl. Arnheim 1932, S. 282ff

sich gewissermaßen im Kleinen noch einmal die Strategie, den Film auf Akkulturation zu verpflichten, wie in den ersten Jahren seines Siegeszuges: Aus sicherer Warte und mit der Gewißheit der gesellschaftlichen und ästhetischen Nobilität werden dem technischen Novum, von dem Gefahr auszugehen droht, die Bedingungen zur Erteilung einer Aufnahmegenehmigung in den Tempel der Kunst diktiert.²⁸⁸

Arnheim und Balázs sind sich darin einig, daß die ökonomische Basis des Films die – von beiden verachtete – Ideologie des Kleinbürgertums ist. Die finanzaufwendige Produktion eines Films erfordere die Antizipation des breiten Publikumsgeschmacks, den beide in der Ideologie des Kleinbürgers zusammenfassen. In seinen Anmerkungen zur „Psychologie des Konfektionsfilms“ schreibt Arnheim: „Im Film geht alles so zu, wie es in der Wirklichkeit zuginge, wenn es so zuginge, wie es uns gerecht und schön erscheint. (...) Er sorgt dafür, daß die Unzufriedenheit sich nicht in revolutionäre Tat entlade, sondern in Träumen von einer besseren Welt abklinge. Er serviert das Bekämpfungswerte in Zuckerpastillen. (...) Der Konfektionsfilm hätschelt das träge Gewohnheitstier im Menschen.“²⁸⁹ Die Filmproduktion beschreibt Arnheim als ein Mittel, das erstens in den Händen nur weniger liegt und zweitens dazu geeignet ist, bisherige gesellschaftliche Zustände zu stabilisieren. Soweit würde ihm Balázs, wenn gleich mit unterschiedlicher Terminologie, Recht geben: „Die kapitalistische Großindustrie der Filmproduktion (...) muß sich rentabilitätshalber an ‘untere’ Schichten wenden. Doch nur an jene, deren geistige und emotionelle Bedürfnisse sie befriedigen kann, ohne die Interessen der herrschenden Klassen zu gefährden. Da kommt also vor allem jene Masse in Frage, der die eigenen Interessen am wenigsten bewußt sind. (...) Der Kleinbürger hat kein Klassenbewußtsein.“²⁹⁰ Einig sind sich Balázs und Arnheim ferner darin, was den normativen Anspruch ihrer Filmkunsttheorien und die

²⁸⁸ Wesentliches Element dieser „Gefahr“, die die kulturkonservative Kritik im Film wittert, ist die unbändige Begeisterung, die er (zumal in den eigenen Reihen) auszulösen vermag. Worum die Filmgegner am meisten ringen, ist nicht das schlichte Verbot oder die Verunmöglichung des Films, sondern der Erhalt eines gewohnten Machtgefüges, das in bezug auf die Hoheit, verbindlich definieren zu können, was Kultur ist und was nicht, durch den Film ins Wanken zu geraten schien.

²⁸⁹ Arnheim 1932, S. 194f

²⁹⁰ Balázs 1930, S. 186f

Unzufriedenheit mit der gängigen Filmproduktionspraxis betrifft. „Der Geist der Filme und der Geist des Films sind nicht identisch“,²⁹¹ schreibt Balázs und Arnheim pflichtet ihm bei: „Mit dem Film, wie er ist, widerlegt man nicht den Film, wie er sein könnte.“²⁹²

Zu sehr unterschiedlichen Einschätzungen gelangen die beiden indes, was das Verhältnis von Masse und Kunst betrifft. Das Auftauchen des Films erschüttert nachhaltig die tradierte Vorstellung von deren Unvereinbarkeit. Arnheim geht es darum, die Gültigkeit ästhetischer Normen auch für den Film unter Beweis zu stellen. Der Film hat für ihn ausschließlich dort die Möglichkeit, Kunst zu sein, wo er sich ihren Prinzipien bedingungslos fügt. Mit seinem Kunstprinzip der „bewußtgemachten Täuschung“²⁹³ geht es ihm um die Fortschreibung des Postulats, daß der Zugang zu verfeinertem Kunstgenuß ausschließlich über den Weg der Bildung geht. „Kunstgenuß ist eben keine Schlemmerei, keine billige Vergnügung, sondern eine anstrengende Sache, die viel Konzentration und einen freien Kopf verlangt. Daher paßt sie nicht zu unserem heutigen Proletarier.“ Für das Kalkül des Transformationsprozesses, durch welchen die reine Abbildung von Natur und Wirklichkeit ins Künstlerische überhöht wird, verlangt Arnheim einen hohen Grad an Bewußtheit des Künstlers welche nur über die profunde Kenntnis der ästhetischen Gesetzmäßigkeiten, wie sie Arnheim beschreibt, zu erzielen ist. „Und deshalb ist bis heute die Masse Mensch der Entwicklung der Künste ein unbewußter Feind.“²⁹⁴

Arnheims Auseinandersetzung mit dem Film als Kunst ist darum bemüht, die ästhetischen Traditionslinien aufzuzeigen, in die sich der Film, wenngleich nur unter bestimmten Bedingungen, eingliedern kann. Arnheim übernimmt damit die Funktion eines Vermittlers zwischen dem noch jungen Film und der alten Tradition, schließlich obliegt die „Legitimierung der Filmkunst (...) diese[r] ältere[n] Generation (...) weil in

²⁹¹ Balázs 1930, S. 203

²⁹² Arnheim 1932, S. 155

²⁹³ Vgl. Arnheim 1932, S. 55 und passim

²⁹⁴ Arnheim 1932, S. 53

ihrer Hand die alten, gültigen Kulturmaßstäbe sind.“²⁹⁵ Arnheims Versuch einer Eingliederung des Films in den Kanon der Künste stellt sozusagen eine Rechtfertigung des Films „von oben“ dar.

Im Gegensatz dazu tritt Balázs als Anwalt des Films als einer neuen Volkskunst auf. Sein Insistieren auf der Kategorie der Unmittelbarkeit der Filmkunst, die einer neuen „visuellen Kultur“ Vorschub leistet, negiert Bildung als die *conditio sine qua non* des Kunsterlebnisses. „Die Kunst, die eine große Industrie geworden ist, konnte nicht Bildungsprivileg der herrschenden Klasse bleiben.“²⁹⁶ Dabei stehen Kunst und Industrie für Balázs keineswegs in einem sich einander ausschließenden Verhältnis. Daß sich nämlich trotz des ökonomischen Zwangs zu Popularität eine Stummfilmkunst entwickeln konnte, wird von ihm als Beweis dafür ins Feld geführt, daß es sehr wohl möglich sei, auch ein breites Publikum an eine Kunst heranzuführen. Obwohl Balázs mit seinem Begriff von Kunst die entscheidenden Kategorien der bürgerlichen Ästhetik affirmiert, versucht er, an ein vorbürgerliches Kunstverständnis anzuknüpfen. Seine Proklamation des Beginns einer neuen „visuellen Kultur“ geht einher mit seiner Verkündung des Endes der bürgerlichen Kultur, wofür er im Dadaismus ein deutliches Zeichen sieht: „Der Dadaismus ist (...) der Selbstkel der überlebten bürgerlichen Kultur. (...) Ein typisches Symptom der Kulturagonien. (...) Das ist der letzte bürgerliche Trieb des Individualismus, die bekannte Fiebröte jeder Kulturdämmerung.“²⁹⁷ Indem Balázs den Dadaismus allerdings als „*barbarische Revolte*“²⁹⁸ stigmatisiert, greift er bürgerliche Ressentiments gegen den Dadaismus auf und stellt diese in den Dienst der Nobilitierung des Films: „Der Film ist eine junge, noch unverschmockte Kunst und arbeitet mit neuen Urformen der Menschlichkeit.“²⁹⁹

Der Film, so argumentiert Balázs dann weiter, ist die einzige Kunst, die im kapitalistischen Zeitalter und aus der bürgerlichen Ideologie heraus entstanden ist, deren Ent-

²⁹⁵ Arnheim 1932, S. 11

²⁹⁶ Balázs 1930, S. 184

²⁹⁷ Balázs 1920, S. 537f

²⁹⁸ Balázs 1920, S. 537

²⁹⁹ Balázs 1924, S. 50

stehung miterlebt werden konnte.³⁰⁰ Unter Berufung auf Marx³⁰¹ schließt er aus dieser Begebenheit, daß der Film folglich auch die einzige der Künste der bürgerlichen Gesellschaft sei, die eine Wahrnehmungsweise ausgeprägt habe, die dieser eigentümlich sei. Für alle anderen Künste seien auch die Maßstäbe ihrer Rezeption und Bewertung aus vorbürgerlichen Zeiten übernommen worden. „Der Film ist, mehr als jede andere, eine soziale Kunst, die gewissermaßen vom Publikum geschaffen wird.“³⁰² Durch diese dialektische Rückbindung der Filmkunst an das Massenpublikum macht sich Balázs, im Gegensatz zu Arnheim, zum Vertreter einer Legitimierung des Films „von unten“. „Der Film ist *die Volkskunst* unseres Jahrhunderts [weil] der Volksgeist aus ihr entsteht.“³⁰³

Arnheim und Balázs sind Cineasten. Beide brechen eine Lanze für den Film im Streit um seine gesellschaftliche und ästhetische Nobilitierung. Beide rekurren dabei auf einen Begriff von Kunst als eine Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft und als eine deren vornehmsten Errungenschaften. Dennoch kommen ihre Griffe nach der Kategorie Kunst in ihren Argumentationen auf unterschiedliche Art zum Einsatz. Arnheim weist dem Film einen Weg, wie er unter Erfüllung bestimmter Auflagen, Eingang in die Welt der Kunst finden könnte und belegt anhand von Beispielen, daß dieser Weg durchaus gangbar ist. Arnheims Rhetorik ist eine Rhetorik der Initiation. Dem Adoleszenten Film bescheinigt er feierlich die grundsätzliche Salonfähigkeit. „Kunstgenuß ist das Vergnügen über das Gelingen einer bestimmt gearteten Aufgabe“, und die Aufgabe des Films, wenn er denn Kunst werden will, besteht darin „daß er die Charaktereigenschaften seines Materials bewußt unterstreiche, und das nun wiederum so, daß dadurch der Charakter des dargestellten Objekts nicht zerstört,

³⁰⁰ Vgl. Balázs 1938, S. 209

³⁰¹ Balázs 1938, S. 210 zitiert aus Marx' Einleitung der „Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie“: „Der Kunstgegenstand - ebenso jedes andre Produkt - schafft ein kunstsinniges und schönheitsgenußfähiges Publikum. Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand.“

³⁰² Balázs 1924, S. 51

³⁰³ Balázs 1924, S. 45

sondern im Gegenteil verstärkt, konzentriert, gedeutet wird.“³⁰⁴ Wenn dem Film dieses gelingt, dann (und nur dann) ist Arnheim bereit, dem Film die Kompetenz zur Kunst zu beglaubigen. Die in Aussicht gestellte Teilhabe an der exklusiven Ausstrahlung der Sphäre der Kunst wertet den Film auf. Indem Arnheim den Film unter das Protektorat der Kunst stellt, verhilft er ihm zu gesellschaftlichem Ansehen.

Balázs hingegen setzt nicht bei der Aufgabe, die der Film zu erfüllen habe, sondern bei der Aufgabe der Kunst an. Sie besteht für Balázs darin, der geistige Ausdruck ihrer Zeit zu sein. Und da sich diese ständig verändert, ist Balázs' Kunstverständnis der Wandel schon eingeschrieben. Sein Wertmaßstab zur Beurteilung einer Kunst ist demnach, ob sie „auf der Höhe der Zeit“ ist, und ob eine Zeit und die in ihr lebende Gesellschaft in ihr einen adäquaten Ausdruck findet. „Eine Gesellschaftsordnung, die in Mißkredit geraten ist, verliert auch ihre ästhetische Autorität. (...) Die Kunst ist bloß die ideologische Hülle“.³⁰⁵ Balázs geht es nun darum, darzustellen, daß der Film diejenige Ausdrucksmöglichkeit – respektive Kunst – ist, welche den höchsten Grad an Vereinbarkeit mit der vorherrschenden Ideologie aufweist. Indem der Film auf diese Art eine soziale Funktion übernimmt, welche Balázs zufolge andere Künste nicht oder nicht mehr zu übernehmen in der Lage sind, bindet er den Film in einen umfassenden kulturellen Wandel ein. Durch die Zuweisung einer festen Funktion des Films innerhalb dieses Prozesses, erscheint der Film als nicht mehr wegzudenkendes Faktum mit gesellschaftlich ratifiziertem Stellenwert.

2.3.2. Das Ende der Aura –

Rückwirkungen des Films auf den Gesamtcharakter der Kunst

Die Zeit der Auseinandersetzung mit dem Film in den 1910er und 20er Jahren erbrachte hauptsächlich die verunsichernde Feststellung, daß die gewohnten ästhetischen Rubrizierungsschemata bei einer begrifflichen Aneignung des Phänomens Film ihren Dienst verweigern. Weder Aristoteles' triadisches Gattungsschema, noch seine Klassifizierung nach handlungs-, raum- und zeitbezogener Einheit eines Werkes ha-

³⁰⁴ Arnheim 1932, S. 55f

³⁰⁵ Balázs 1930, S. 193 und 203

ben sich als auf den Film applizierbar erwiesen. Auch die jüngeren Kategorien der bürgerlichen Ästhetik haben, auf den Film angewendet, ausgedient: Das autonom schöpfende Künstlersubjekt wurde von der generalstabsmäßig zu organisierenden Maschinerie der Filmproduktion liquidiert. Die ökonomische Verfaßtheit dieses Mediums sprach der Zweckfreiheit Hohn, und die Notwendigkeit der Kostenamortisation über ein möglichst breites Publikum trug dazu bei, daß der einzelne Rezipient, lange bevor er sich in ein Filmwerk versenken und dieses kontemplativ nachschöpfen konnte, in der Menge des Kinopublikums versank. Mit dem Film verdrängten ruchlose Raffinesse und lärmende Hektik die „edle Einfalt und stille Größe“³⁰⁶ von ehemals. Trotz aller Unterschiedlichkeit der oben dargestellten Filmkunsttheorien von Arnheim und Balázs, stehen beide für einen Versöhnungsversuch, für den Versuch, in dem eröffneten Konflikt zwischen tradierter Ästhetik und Kunstanspruch des Films zu vermitteln. Wie gezeigt, gelingt beiden diese Versöhnung genau in dem Maße, in dem sie basale Bestimmungsgrößen bürgerlicher Ästhetik für den Film reformulieren und ihre Gültigkeit in den Film hinein verlängern können. Die Filmtheorien von Balázs und Arnheim stehen im Zeichen der Legitimation, sie versuchen den Nachweis zu erbringen, daß der Film unter bestimmten Voraussetzungen sehr wohl Kunst sein könne. Ihnen ist der Film eine technische Revolution, keine künstlerische; und entsprechend steht für beide schon im voraus fest, wie die Beweislast verteilt ist: sie liegt auf der Seite des Films und es gilt, seine Kunsttauglichkeit zu entdecken.³⁰⁷

Indes sind zur Entstehungszeit dieser beiden Filmtheorien und schon vorher auch Stimmen zu vernehmen, wenngleich nicht mit vergleichbarer Präsenz, die im Auftau-

³⁰⁶ Winckelmann 1755, S. 24: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck (...) so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.“

³⁰⁷ Durch die Literaten auf ihrer Suche nach ästhetischen Möglichkeiten des Films schon vorformuliert, von Arnheim und insbesondere Balázs dann zur Theorie ausgefeilt, ist beispielsweise in der Kategorie der „Gebärde“ die Kunsttauglichkeit des Films entdeckt worden. Vgl. oben S. 59ff. Sie stand jedoch in erster Linie dafür, den Film einem bestehenden Gefüge ästhetischer Kategorien möglichst schonend einzugliedern und einen bestehenden Begriff von Kunst und künstlerischer Praxis aufrechterhalten und bestätigen zu können.

chen des Films nicht nur die Gefahr des Umsturzes künstlerischer Praxen sehen, sondern in Erwägung ziehen, daß sich der Begriff der Kunst nachhaltig ändern könnte, wenn nicht müßte. „Die Technik revolutioniert auf dem Gebiete der Kunst“.³⁰⁸ So lautet Herbert Tannenbaums vergleichsweise frühe Einschätzung der durch den Film bewirkten Veränderungen der Kunst. „Ist der Begriff Kunstwerk nicht mehr zu halten“ so warnt Brecht vor dem Film, „dann müssen wir vorsichtig und behutsam, aber unerschrocken, diesen Begriff weglassen, wenn wir nicht die Funktion dieses Dinges selber mitliquidieren wollen (...) es ist kein unverbindlicher Abstecher vom rechten Weg, sondern was hier mit ihm geschieht, das wird es von Grund auf ändern, seine Vergangenheit auslöschen“.³⁰⁹

Die „Vergangenheit des Kunstwerks auszulöschen“ ist denn auch, wofür der Film bei Benjamin einsteht. Sein Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ kann jedoch nicht zur eigentlichen Kontroverse um den Film (beziehungsweise zum Textekorpus, der die „Medienrevolution des Films“ konstituiert) gezählt werden und wird daher im folgenden nicht als Bestandteil des Filmdiskurses untersucht. Denn erstens hat die „Revolution“, die der Film ausgelöst hat zum Zeitpunkt des erstmaligen Erscheinens dieses Aufsatzes, 1936, bereits an Sprengkraft verloren. Die Kino-Kontroverse kann zu diesem Zeitpunkt bereits als beigelegt betrachtet werden. Die noch für Balázs und Arnheim zentrale Frage, unter welchen Bedingungen dem Film zugestanden werden müßte, eine legitime Kunstform sein zu können, stellt sich für Benjamin nicht. Zweitens geht es Benjamin nicht um eine Erörterung des Mediums Film. Der Film ist ihm lediglich Anschauungsexempel, Wandlungsprozesse dingfest zu machen, die nicht nur über den Film, sondern auch über die Kunst hinausgehen.³¹⁰ Das betrifft insbesondere seine These vom historischen Wandel der Apperzeptionsmodi und insofern ist das begriffliche Instrumentarium, das Benjamin in seinem Kunstwerkaufsatz entfaltet, geeignet, sowohl eine Art Bilanz

³⁰⁸ Tannenbaum 1912, S. 33

³⁰⁹ Brecht 1931, S. 170f

³¹⁰ Vgl. Benjamin 1936, S. 13f. Es griffe entschieden zu kurz, würde man Benjamins Kunstwerk-Essay als eine Filmtheorie bezeichnen (Brandt 1983).

aus der Filmkontroverse zu ziehen, als auch der in der Computerkontroverse wieder auftauchenden Rede vom „Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung“³¹¹ einen historisch reflektierten Stellenwert beizumessen. Dafür werden im folgenden, ihrer hinlänglichen Bekanntheit zum Trotz, die zentralen Begriffe aus Benjamins Kunstwerk-Aufsatz vorgestellt, um sie für eine schematisierende Beschreibung filmdiskursiver Positionen aus der Retrospektive und im Hinblick auf ihre prospektiven Charakter für die Computerkontroverse fruchtbar machen zu können.

Weder das Schwinden der Kontemplation als gebührende Rezeptionshaltung, noch das Ende des solitären Kunstwerks im Film sind Benjamins Entdeckungen. Die schwindende Gültigkeit der Bewertungsmaßstäbe bürgerlicher Ästhetik wurde von vielen bereits geahnt und artikuliert.³¹² Benjamins Perspektive vermag jedoch insofern weiterzuführen, als er die Einübung neuer Wahrnehmungsweisen gerade nicht als ästhetische, sondern als historische Kategorie beschreibt.

Bestrebungen, den Film ästhetisch zu kategorisieren, affirmierten die tradierten Kategorien ex negativo. Am markantesten erscheint hier die Eigenschaft des Films, mit der raum-zeitlichen Kontinuität als Kategorie der Wahrnehmung zu brechen. Panofsky bringt dies auf folgende, paradox anmutende Formel: „Die spezifischen Möglichkeiten des Films lassen sich definieren als *Dynamisierung des Raumes* und als *Verräumlichung der Zeit*.“³¹³ Raum und Zeit, seit ihrer idealistischen Bestimmung als die apriorischen formalen Bedingungen der Wahrnehmung überhaupt, scheinen im Film ihren Charakter nachhaltig zu verändern. Sie scheinen ihren Orientierung stiftenden Maßstabscharakter einzubüßen, seit ihre unabänderliche Kontinuität zur Eichung von Wahrnehmung zumindest anzweifelbar geworden ist.

Auch für Benjamins Definition der Aura sind Raum und Zeit als die zentralen Wahrnehmungskategorien grundlegend: Daß einem Kunstwerk Aura zugeschrieben wer-

³¹¹ Großklaus 1995. Siehe unten Kap. 3.2.

³¹² Vgl. beispielsweise Paul Ernst: „Im Kino wird der Versuch gemacht, die höchste Betätigung des Menschen, die Kunst, durch Maschinenbetrieb herzustellen. Daß dieser Versuch scheitern muß ist ja klar; daß er aber gemacht werden kann, das ist eines der schlimmsten Zeichen der Verwilderung unserer Zeit.“ In: Kaes 1978, S. 118-123, hier S. 122f.

³¹³ Panofsky 1934, S. 22

den kann, hat die Möglichkeit, ein Kunstwerk räumlich und zeitlich eindeutig zu fixieren, zur unabdingbaren Voraussetzung. Dafür wiederum ist die Erfahrung von Raum und Zeit als Kontinua notwendige Bedingung. Dem Film eignet nun die Möglichkeit, die Wahrnehmung von Raum und Zeit mit einer neuen Metrik zu versehen. Diese Veränderung ist für Benjamin symptomatisch für die „gegenwärtige Krise und Erneuerung der Menschheit“³¹⁴.

Benjamin geht es um die Darstellung eines in langfristiger historischer Perspektive wirksam werdenden Wandels in der Organisation sinnlicher Wahrnehmung von Realität. „Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.“³¹⁵ Seine These der „Zertrümmerung der Aura“³¹⁶ des Kunstwerks arbeitet der übergeordneten These der historischen Bedingtheit von Apperzeptionsmodi zu. Benjamin wählt den Film als Anschauungsobjekt, da der von ihm beschriebene Wandlungsprozeß im Film die deutlichsten Konturen aufweist.

Diese Veränderung geht von zwei Tatsachen aus, die es in der Geschichte bis dahin nicht gegeben hat: Die perfektionierte Technik visueller Bewegtbildreproduktion und die Emergenz der Masse. Sie schaffen Begleitumstände, welche in ihrer sich einander befruchtenden Ergänzung die bisherigen Formen der Kunstrezeption obsolet erscheinen lassen. Es ist nicht die Möglichkeit der Reproduktion eines Kunstwerkes, die im Zusammenhang dieses Umbruchs wichtig wird. Die grundsätzliche Möglichkeit zur Reproduktion von Kunstwerken, so Benjamin einleitend in seinem Essay, hat es seit jeher gegeben. Zur einschneidenden Veränderung kommt es erst, nachdem die Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks zu seinem Konstituens wird.³¹⁷ Der Film mehr

³¹⁴ Benjamin 1936, S. 14

³¹⁵ Benjamin 1936, S. 14

³¹⁶ Benjamin 1936, S. 15

³¹⁷ Bredekamp (1992a) kann überaus stichhaltig nachweisen, daß diese Annahme, die für Benjamins Reproduktionsthese grundlegend ist, falsch ist. Er zeigt, daß Benjamins Engführung von Reproduktionstechnik und Auraverlust ihrer kunsthistorischen Fundierung entbehrt. Die Reproduktion schwäche nicht die Aura, sondern im Gegenteil, die Reproduktionstechniken standen seit jeher im Dienste auratischer Funktionen, „als deren Botschafter, Stellvertreter und Vorhut“ (S. 136). Das hat weitreichende

noch als die Photographie ist von vornherein auf Reproduzierbarkeit angelegt und sogar darauf angewiesen.

„Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition (...) fand ihren Ausdruck im Kult. (...) *Der einzigartige Wert des 'echten' Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.* (...) Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks. (...) *In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.*“³¹⁸

Die Einbettung des alten Kunstwerks in den Traditionszusammenhang macht dieses zum Zeugen der an ihm vorübergezogenen Geschichte. Die Glaubwürdigkeit dieses historischen Zeugen (der zugleich Garant für die Kontinuität geschichtlicher Zeiterfahrung ist) hängt unmittelbar von seiner Identität ab. Zu jedem Zeitpunkt der Betrachtung birgt dieses Kunstwerk seine akkumulierte Geschichte von seinem Ursprung an in sich und ermöglicht dadurch dem Betrachter, das ursprüngliche Ritual, in dessen Dienst es stand, zu erkennen und daran teilzuhaben. Auf dieser Nacherlebarkeit eines ursprünglichen Rituals für einen Betrachter jeglichen geschichtlichen Zeitpunkts fundiert das alte Kunstwerk. Die jederzeitige Aktualisierbarkeit seines Ursprungsrituals macht seinen Kultwert aus. Das gilt auch für Kunstwerke, deren Ursprung nicht mehr im Dienste eines magischen oder religiösen Rituals stehen, die in

Konsequenzen. Denn das gegenwärtige Medientheorem, das vom Ende der Mimesis und vom Anbruch des Zeitalters der Simulation spricht, beruft sich vornehmlich auf Benjamins Stichwort der „Reproduktion“, die der Computer so sehr perfektioniert habe, daß die klassische Unterscheidung von Abbild und Urbild, mithin die Unterscheidung von Realwelt und künstlichen Wirklichkeiten hinfällig geworden sei. Siehe dazu ausführlicher unten Kap. 3.3.

³¹⁸ Benjamin 1936, S. 16-18

einem „säkularisierten Ritual“³¹⁹ entstanden. Bei ihnen tritt die „Authentizität“ an die Stelle des Kultwertes,³²⁰ was jedoch lediglich eine terminologische Veränderung ist. Der Erfolg bleibt der gleiche: Die Identität des zu jedem beliebigen Betrachtungszeitpunkt materialiter gegebenen Kunstwerks mit dem Werk im Moment seiner ursprünglichen Entstehung garantiert dessen Echtheit und Einzigkeit. Ist diese Identität des Kunstwerks, wie im Falle seiner technischen Reproduktion, nicht mehr gegeben, verliert es als Zeuge der Geschichte seine Glaubwürdigkeit, mithin seine Aura. Die technische Reproduzierbarkeit bindet das Kunstwerk nicht mehr an den einen Ort seiner Erfahrung. Es ist beliebig distribuierbar geworden, und daß es nunmehr allerorten und jederzeit verfügbar ist, tut seiner Exklusivität Abbruch. Das technisch reproduzierte Kunstwerk hat nicht mehr jene Anziehungskraft einer Aura, welche das alte Kunstwerk zum Mittelpunkt seiner Rezeption machte. Vielmehr kommt das reproduzierte Kunstwerk den Menschen entgegen und macht diese zum Mittelpunkt, wodurch es selbst an Autorität verliert. Die Erfahrung des ausschließlichen „Hier und Jetzt“ des alten Kunstwerks war der Garantieschein für seine Echtheit. Die räumliche und materiale Einmaligkeit in Verbindung mit einem vom Ursprung des Kunstwerks ausgehenden Zeitstrahl, welcher den Zeitpunkt der Rezeption des Kunstwerks, das Jetzt, in direkte Verbindung mit dem Zeitpunkt seiner Entstehung bringt, ermöglicht es, das alte Kunstwerk im Moment seiner Erfahrung noch einmal (kongenial) entstehen zu lassen.

Den Film nun macht Benjamin für die „Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe“ verantwortlich oder präziser: Er ist „ihr machtvollster Agent“.³²¹ Diese Präzisierung verdeutlicht, daß die Aura des alten Kunstwerks eine Zuschreibung durch die Art der Rezeption ist und daß es veränderte Rezeptionsbedingungen sind, die nunmehr die Aura des Kunstwerks nicht mehr zulassen. Im Film finden veränderte Rezeptionsmodi ein ihnen adäquates Wahrnehmungsangebot. Lange vor dem Aufkommen des Films, zeigt Benjamin, hat der Ausstellungswert eines Kunstwerks sei-

³¹⁹ Benjamin 1936, S. 16

³²⁰ Vgl. Benjamin 1936, S. 17

³²¹ Benjamin 1936, S. 14

nen Kultwert verdrängt. Die Geschichte der Photographie bahnte bereits den Weg von der „freischwebenden Kontemplation“³²² zur Haltung des testenden Begutachters. Photographische Abbildungen erschwerten es bereits, ihnen „historische Zeu- genschaft“³²³ beizumessen, sie wurden mehr und mehr einzelne, versprengte „Be- weisstücke im historischen Prozeß“,³²³ die entscheidende Voraussetzung, ein Kunst- werk in den historischen Zeugenstand zu bitten, war nicht mehr gegeben: seine unge- teilte Identität.

Die Prädominanz der Ausschnitthaftigkeit des Filmbildes hat zu einer „Vertiefung der Apperzeption“³²⁴ geführt. Das spothafte Herauslösen einzelner Details und ihre Iso- lierung von ihrem realen Zusammenhang eröffnet dem Zuschauer eine neue Welt aus der endoskopischen Perspektive. Die Metrik bisheriger Wahrnehmungsmuster wird mit einem neuen Rhythmus versehen. „Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung.“³²⁵

Benjamin charakterisiert den Übergang von der kontemplativen Versenkung zur zer- streuten Examination³²⁶ als die entscheidende Veränderung in der Organisation sinn- licher Wahrnehmung. Die Intervention der Reproduktionstechnik in den künstleri- schen Vermittlungsprozeß läutet für das Kunstwerk ein neues Zeitalter ein. Ist es für die Malerei die photomechanische Reproduktion, die die Aura des Kunstwerks zer- stört, so ist es für die Schauspielerei das Dazwischenschalten der Kameratechnik, die es dem Darsteller nicht mehr möglich macht, in ein personifizierendes Verhältnis mit dem Publikum zu treten, beziehungsweise sich in eine Rolle zu versetzen.³²⁷ Die technische Apparatur, vor der der Filmschauspieler agiert, versetzt den Rezipienten seinerseits in die Position des leidenschaftslosen Begutachters von Begebenheiten. *„Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen*

³²² Benjamin 1936, S. 21

³²³ Benjamin 1936, S. 21

³²⁴ Benjamin 1936, S. 34

³²⁵ Benjamin 1936, S. 36

³²⁶ Vgl. Benjamin 1936, S. 21 und 41

³²⁷ Benjamin 1936, S. 26

*Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument.*³²⁸

Begleitet wird dieser Prozeß von dem Einbruch der Masse in die vormalige Einsamkeit der solitären Kunstrezeption. Während für die kontemplative Versenkung im Kunstwerk das Gefühl der Abgeschiedenheit notwendig war, weiß sich der Betrachter des neuen Kunstwerks, also des Kunstwerks, für welches die technische Reproduzierbarkeit die materiale Voraussetzung darstellt, als ein Teil der Masse und kann nur in diesem Bewußtsein reagieren. Das Kunstwerk, dem ehemals die ungeteilte Aufmerksamkeit des Einzelnen zukam, muß nun die ihm zukommende Aufmerksamkeit mit der Masse teilen. In einem Massenpublikum kann sich ein Einzelner nur schwer auf eine Weise mit einem Kunstwerk auseinandersetzen, die nicht vorher schon durch die Masse sanktioniert wäre. „Nirgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen der Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt. Und indem sie sich kundgeben, kontrollieren sie sich.“³²⁹ Es entsteht folglich ein Zirkel von durch die Masse bedingter und die Reaktion der Masse bestimmender Reaktion. In diesem Kreislauf ist eine sich sammelnde und konzentrierende Haltung eines Einzelnen gegenüber einem Kunstwerk nicht mehr möglich.

Am Beispiel des Films illustriert Benjamin Veränderungen, die das Kunstwerk aus seinem mythischen Eingebundensein herauslösen und die geeignet sind, die tradierten Kunstmaßstäbe für künftig ungültig zu erklären. Im Film kulminieren zwei Entwicklungen, die Teil des Entmythologisierungsprogramms der Moderne sind: die Entwicklung der Technik und die Teilhabe der Masse an Kommunikationsprozessen und dadurch auch am gesellschaftlichen Prozeß. Am Beispiel des Films, dem auf technische Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerk par excellence, zeigt Benjamin, daß sich durch diese Entwicklung auch das Wesen des Kunstwerks ändert, also seine massenweise Reproduktion und Rezeption dem Kunstwerk nicht äußerlich bleiben. An diesem Punkt jedoch schlägt Benjamins bis dahin beschreibende Haltung in eine

³²⁸ Benjamin 1936, S. 41

³²⁹ Benjamin 1936, S. 33

normsetzende um. Er stellt einen Wendepunkt in der Kunstsoziologie fest, schließt daran jedoch eine Richtungsvorgabe an. Denn wenn Benjamin feststellt, daß der Film dem Kunstwerk seine Fundierung aufs Ritual aufkündige und die aus diesem erwachsende Aura zunichte mache, so scheint damit zunächst noch keine neue Fundierung des Kunstwerks auf Politik begründet zu sein.

„Das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft ist ein dialektisches, jedenfalls kein Fundierungszusammenhang, sei es aufs Ritual, sei es auf Politik.“³³⁰ Diese Kritik Tiedemanns ließe sich – bei einer eher politischen Lesart des Kunstwerk-Aufsatzes – dahingehend fortsetzen, daß sowohl die „Zertrümmerung der Aura“, als auch die Neufundierung des Kunstwerks auf Politik, Benjamins Programmatik geschuldet ist, der „Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt“, die „Politisierung der Kunst“³³¹ entgegenhalten zu können. Die Begriffe Schöpferium, Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis sind vom Faschismus für dessen Zwecke vereinnahmt und dadurch gewaltsam entwertet worden.³³² Mit seiner Definition der Aura versucht Benjamin diese Begriffe vor ihrer faschistischen Vergewaltigung zu erretten. Gleichwohl muß er die Aura dann, selbst als faschistisch unbelastetes Synonym obiger Begriffe, sich auflösen lassen um die Kunst in den Dienst ihrer Politisierung stellen zu können. Auch die Rezeptionshaltung der Examination, die Benjamin an die Stelle der Kontemplation treten läßt, scheint dieser Programmatik zuzuarbeiten. Allerdings entspringt ihre Begründung einer reinen Analogie: Indem sich der Zuschauer an die Stelle der Kamera gesetzt fühlt, „testet“ er als „Begutachter“³³³ das Präsentierte, frei von persönlichem Kontakt mit den Darstellern, also ohne selbst involviert zu sein. Die Objektivität der Kamera überträgt Benjamin als nüchterne Abgeklärtheit auf den Filmzuschauer. In Verbindung mit der entschiedenen Absage an das mythisierende Ritual entsteht dadurch – wenngleich von Benjamin unausgesprochen – mündige und vernunftgeleitete Kritikfähigkeit des Publikums, die sich folgerichtig, da dieser

³³⁰ Tiedemann 1965, S. 86

³³¹ Benjamin 1936, S. 44

³³² Vgl. Benjamin 1936, S. 9

³³³ Benjamin 1936, S. 24

dem Mythos und dem Ritual huldigt, gegen den Faschismus und die von ihm betriebene Ästhetisierung der Politik wenden müßte. Benjamins Forderung der Politisierung der Kunst ist die Forderung, an die Stelle von Mythos und Ritual Rationalität zu setzen.³³⁴

Im Gegensatz zu Arnheim und Balázs, die sich darum bemühen, diejenigen Potentiale des Films ausfindig zu machen, die einem bestehenden Kunstverständnis Genüge leisten können, reiht Benjamin den Film bereits problemlos und ohne die Notwendigkeit, dies aus dem Film heraus legitimieren zu müssen, in den Kanon der Künste ein.³³⁵ Von hier aus fragt er dann nach Veränderungen, die die neue Technik mit sich brachte, um an ihnen eine Veränderung des Kunstbegriffes und eine gesellschaftlich wirksame Veränderung der Apperzeptionsweisen festzustellen. Dabei wird der Verfall der Aura von Benjamin lediglich ratifiziert³³⁶ und für den im folgenden vorzunehmenden Versuch einer Synopse unterschiedlicher Diskurszentren der Filmkontroverse anhand des Benjaminschen Vokabulars, spielt er auch nicht die zentrale Rolle, die ihm im allgemeinen in diesem Text zugedacht wird.

Kinoreformerische Kritik am Film setzte zumeist aus rezeptionskritischer Perspektive an: „Bekanntlich besteht ein Hauptmangel unserer künstlerischen Bildung darin, daß die meisten Menschen völlig verlernt haben, sich intensiv in einen Naturvorgang oder ein Kunstwerk zu versenken, die Dinge ruhig und intim auf sich wirken zu lassen“, konstatiert Konrad Lange bereits 1912.³³⁷ Aus der Sicht der meisten Kinoreformer ist es der Rezipient, der durch fehlende Bereitschaft oder fehlendes Vermögen zu Kontemplation den „Niedergang der Kunst“ fördert. Daß der Durchschnittsrezipient nunmehr Vertreter einer neuartigen Rezipientenschaft, nämlich des Massenpublikums ist, kommt erschwerend hinzu. Demgegenüber beziehen die Vertreter der Kino-

³³⁴ Zum Motiv der Rationalisierung des Prozesses politischer Kommunikation vgl. unten Kap. 3.1.

³³⁵ Vgl. Benjamin 1936, S. 11

³³⁶ Vgl. dazu beispielsweise Geulen 1992, S. 598f: „Daß das Spezifikum traditioneller Kunst in ihrer Aura bestand, kann sich erst zeigen, wenn und sofern sie diesen Charakter verloren hat. Die Wahrnehmung der Aura geht aus ihrem Verlust hervor. (...) Daß ein Begriff wie Aura nämlich überhaupt denkbar wurde, ist Zeichen dafür, daß Kunst keine mehr hat.“

³³⁷ Lange 1912, S. 13

Debatte zumeist von produktionskritischer Warte aus Stellung: „Der Film ist als individualistisches Kunstwerk im alten Sinne nicht lebensfähig.“³³⁸ „Der Schriftsteller ist nicht mehr Künstler, der frei schaffend produziert, wenn die Ideen reif sind und zur Form drängen, sondern (...) zunächst einmal ein Teilchen eines großen industriellen Apparats.“³³⁹

Angesichts dieser Gegenüberstellung zweier von der Rezeption beziehungsweise der Produktion ausgehenden Perspektivierungen des Films zeigt sich eine besondere Qualität des Benjaminschen Vokabulars, das er im Kunstwerk-Aufsatz entfaltet. Benjamin stellt ein begriffliches Instrumentarium zur Verfügung, mit welchem die Kategorien der traditionellen Ästhetik sowohl aus rezeptions- als auch aus produktionsästhetischer Perspektive sich einander gegenüberstellen lassen: Der Kontemplation korrespondiert die Aura, dem Traditionsbewußtsein hier, die Einzigkeit und Originalität dort und der Ritualfunktion auf der einen Seite korrespondiert der Kultwert auf der anderen. Diese Scheidung und Gegenüberstellung fördert die Obsoleszenz der Kategorien in bis dahin nicht dagewesener Deutlichkeit zu Tage. Sie verdeutlicht zudem, daß sich der Begriff der Kunst in einem dialektischen Zusammenspiel konstituiert. Produktion und Rezeption stehen in einem sich gegenseitig bedingenden, und – sofern von Einklang – den Begriff der Kunst konstituierenden Verhältnis. Das hat allerdings zur Folge, daß das Verschwinden oder Ungültigwerden der einen Seite, die Liquidation auch der anderen Seite mit sich bringt, mithin der Begriff der Kunst ins Wanken gerät. Im Rahmen der Kinoreformbewegung beziehungsweise der Kino-Debatte wurde zumeist jeweils nur eine dieser Seiten berücksichtigt und aus den jeweiligen Befunden das Bedenken, dem Film eine Daseinsberechtigung als Kunstmedium zuzugestehen, begründet.

Der Vorzug von Benjamins Perspektive ist, daß er demgegenüber von einer Position aus argumentiert, die jenseits der Medienbewertungsfrage von Kinoreform, Kino-Debatte und selbst noch den vorgestellten Filmkunsttheorien liegt. Benjamin legt dar, daß sowohl seitens der Produktion als auch seitens der Rezeption die gewohnten Ka-

³³⁸ Behne 1926, S. 163

³³⁹ Altenloh 1914, S. 24

tegorien, die zur Konstitution und Bewertung von Kunst dienten, selbst einer tiefgreifenden Entwertung anheim fielen. Dadurch wendet sich die Kritik am Film, wie sie aus rezeptionsästhetischer Perspektive durch das Betonen einer Inkompatibilität mit tradierten Rezeptionsmustern von Kunst und aus produktionsästhetischer Perspektive unter Berufung auf die Schöpferästhetik des Idealismus vorgetragen wurde, gegen die Kunst selbst. Nicht der Film ist untauglich, in den bestehenden Kanon der Künste aufgenommen zu werden, sondern der hergebrachte Begriff von Kunst taugt nicht - auch nicht mit einer wohlwollenden Ausdehnung seines Bedeutungshofes - den Film integrieren zu können. Benjamin geht es allerdings nicht darum, eine Konstellation zu schaffen, in welcher dem Film nun ein vorbehaltloser Zutritt in einen mit Flügelaubauten erweiterten Kunsttempel zu gewähren wäre. Der Übergang vom Zeitalter des auratischen Kunstwerks zu dem des technisch reproduzierbaren geht nicht über eine Erweiterung des Kunstbegriffes. Benjamins Darlegung, wie die „Reproduktion des Kunstwerks und Filmkunst auf die Kunst in ihrer überkommenen Gestalt zurückwirken“³⁴⁰ erbringt, daß die Paradigmen der herkömmlichen Ästhetik nicht mehr vermögen, grundlegenden gesellschaftlichen und technischen Veränderungen, wie sie die Masse und die perfektionierten Reproduktionstechniken mit sich brachten, Rechnung zu tragen. Die Rückwirkungen auf die überkommene Gestalt der Kunst erschöpfen sich dabei nicht in einer Deformation ihrer Gestalt. Diese könnte durch eine Modifikation der Kategorien möglicherweise noch ohne größere Probleme integriert werden, wie es ja Arnheim und Balázs durchaus gelingt. Der Umbruch, wie ihn Benjamin konstatiert, ist nachhaltiger und tieferschürfend und konnte, das ist von entscheidender Bedeutung, auch erst im Rückblick auf die Frühzeit des Films von Benjamin so beschrieben werden.

In der gegenwärtigen Kontroverse um die „Digitalisierung der Welt“ wird vielfach versucht, die Nachhaltigkeit des Umbruchs in Benjamins Beschreibung auf die gegenwärtigen Verhältnisse und auf den gegenwärtigen Medienumbruch zu übertragen. Für die Konsequenzen, die aus ihm erwachsen könnten, reklamieren Autoren wie beispielsweise Peter Weibel, Peter Zec oder Hans Joachim Müller unter expliziter

³⁴⁰ Benjamin 1936, S. 11

Bezugnahme auf Benjamins Thesen zur Entauratisierung des Kunstwerks, die gleiche Skandalträchtigkeit. Allerdings sagen sie jedoch die identische Tradition von Kult, Aura, Originalität und Einzigkeit nochmals tot, denn sie übernehmen dabei auch die Benjaminsche Vergleichsfolie. „Die Techno-Kunst [stürzt] die Parameter der klassischen Kunst grundlegend um“,³⁴¹ behauptet beispielsweise Peter Weibel, und Peter Zec stellt fest, daß der „aufgeklärte, individuelle Schöpfergeist des Künstlers“ und „der historische Erfahrungszusammenhang der aufgeklärten Menschheit“³⁴² angesichts digitaler Ästhetik liquidiert würden. Auch die Kontinuität des „Zeit-Raum-Rahmens“³⁴³ scheint erneut zur Disposition zu stehen. Das alles ist auf eine verdächtige Weise bekannt. Diese Formen der Aktualisierung und Inanspruchnahme Benjamins übersehen nämlich, daß Benjamins Perspektive von der Rückschau auf einen abgeschlossenen Etablierungsprozeß des Films profitierte und Benjamin von einem Standpunkt aus argumentieren konnte, den gegenwärtig einzunehmen allein schon dadurch unmöglich ist, daß die Debatte um das neue Medium Computer und durch ihn befördertes Wohl oder Wehe der Menschheit gegenwärtig noch in vollem Gange ist. Die eklektizistischen Anleihen bei Benjamin machen folglich die Beiträge der genannten Autoren, im Gegensatz zu Benjamins Kunstwerk-Aufsatz, zu Musterbeispielen der Textmasse, die die „digitale Revolution“ konstituiert. Ein Gros der gegenwärtigen Benjamin-Renaissancen in der Computerdebatte bleiben schon deswegen hinter diesem zurück, weil sie nur Benjamins Schlagwortraster, nicht dessen historische Argumentation übernehmen. Eine Benjamin vergleichbare Position der Retrospektion einzunehmen, wird – was die erneute Veränderung von Apperzeptionsmodi durch den Computer betrifft – wahrscheinlich erst in einigen Jahren möglich sein.

Die Kontroverse um den frühen Film wurde im vorausgehenden anhand einer Dreigliederung exemplarisch rekonstruiert. Im Zentrum stand dabei, insbesondere bei der Kino-Debatte der Literaten und den herangezogenen filmtheoretischen Texten, der

³⁴¹ Weibel 1991, S. 245f

³⁴² Zec 1991, S. 103, 107

³⁴³ Müller, H. J. 1991, S. 554.

ästhetische Diskurs um den Film. Bei der Analyse der Kinoreformbewegung, in welche noch andere relevante Bereiche hineinspielten, zeigte sich hingegen, daß weitaus mehr gesellschaftsrelevante Diskurse als nur der ästhetische sich des Films annahmen. Neben dem juristischen, dem kriminologischen und dem medizinischen³⁴⁴ Diskurs prägte die kinoreformerische Auseinandersetzung mit dem Film vornehmlich die Erörterung pädagogischer Chancen, die der Film biete und Risiken, die er berge. Der pädagogische Diskurs war jedoch wiederum, zumal in der untersuchten Zeitspanne, mit dem ästhetischen sehr eng verknüpft, was nicht zuletzt daher rührt, daß dem damaligen Verständnis „Bildung“ in erster Linie kulturelle Bildung war, beziehungsweise die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung wesentlich an schulische, wenn nicht akademische Bildung gebunden war.³⁴⁵ Allerdings wären auch der juristische, der kriminologische oder der medizinische Diskurs um den Film geeignet gewesen, die wesentlichen Strukturen der Auseinandersetzung mit dem neuen Medium Film nachzuzeichnen. Die Heftigkeit der einander opponierenden Stellungnahmen, die Aufladung gleicher Sachverhalte mit gegensätzlichem Werturteil oder die in den Diskursen artikulierte situative Offenheit aufgrund des Verdachts, tradierte Kategorien seien entwertet worden, dergleichen *formale* Strukturen hätten sich anhand anderer Diskurse um den frühen Film zumindest auf ähnliche Weise zeigen lassen. Immerhin kommt jedoch der Frage nach dem Kulturwert des Films, aufgrund der damals (im Vergleich zu heute) wirkungsvolleren Verbindung von Bildung, Kultur und gesellschaftlichem Stellenwert, eine zentrale Bedeutung zu, d.h. die gesellschaftliche Nobilitierung des Films war aufgrund des gesellschaftlichen Stellenwerts der Ästhetik gleichbedeutend mit seiner ästhetischen Nobilitierung. In dem Maße, in dem sich der Film zum Kulturfaktor mauserte, in dem Maße kam es zu seiner gesellschaftlichen Integration. Die Betonung der formalen Gestalt dergleichen

³⁴⁴ Die kinoreformerische These, der Film führe zu einer Entsittlichung der Gesellschaft, findet beispielsweise auch im medizinischen Diskurs um den Film entsprechenden Niederschlag. So schreibt der Arzt Spier über „die sexuelle Gefahr im Kino“: „Wer im öffentlichen Leben als Arzt steht und besonders in Kliniken für Geschlechtskrankheiten tätig ist, bemerkt mit Staunen, wie die Altersgrenze der sexuellen Infektionen sich nach unten verschiebt; ich brauche wahrlich nicht auseinanderzusetzen, wohin das führt.“ (Spier 1912, S. 197)

³⁴⁵ Vgl. beispielsweise: Vondung 1976, Bollenbeck 1994

Betonung der formalen Gestalt dergleichen diskursiven Strategien und Funktionszusammenhänge ist denn auch, was allein den Vergleich zweier Diskurse um so unterschiedliche Medien wie Film und Computer ermöglicht.

Daher ist es für die folgende Darstellung der Strukturen der Kontroverse um Computermedien von nachgeordneter Bedeutung, daß dem aktuellen ästhetischen Diskurs nicht mehr – wie dem damaligen in der Filmkontroverse – der Stellenwert einer vorrangigen Integrationsinstanz zukommt. Vielmehr wird es auch bei der Darlegung der Strukturen der „digitalen Revolution“ um verschiedene Formen und Figuren gehen, die sich auf der Ebene unterschiedlicher *Diskurse* über das neue Medium Computer abzeichnen, und nicht um eine Wesensbestimmung dessen, was einen Computer zum Computer macht oder was das Wesen des Digitalen sei, um daraus ein Verständnis für das „Revolutionäre“ des Computers zu gewinnen. Denn das „Revolutionäre“ auch des Computers besteht in erster Linie darin, daß er ein starkes Redebedürfnis ausgelöst hat. Das zu analysieren ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

3. Unterwegs nach Digitalien. Die Kontroverse um digitale Medien

„Ich will heute abend kein Blatt vor den Mund nehmen, sondern die Probleme beim Namen nennen“, kündigt Bundespräsident Roman Herzog in einer als „Berliner Rede“ vielbeachteten Ansprache am 26. April 1997 an und beklagt die gegenwärtige Befindlichkeit in Deutschland: „Verlust wirtschaftlicher Dynamik, die Erstarrung der Gesellschaft, eine unglaubliche mentale Depression“. Zum Problem wird die bei diesen Namen genannte Lage der Nation vor der Kulisse großer Veränderungen. „Es geht um nichts Geringeres als um eine neue industrielle Revolution, um die Entwicklung zu einer neuen, globalen Gesellschaft des Informationszeitalters.“¹

Der Computer ist das Sinnbild für diesen Übergang ins sogenannte Informationszeitalter. Seine weltweite Vernetzung mit anderen Computern läßt ihn darüber hinaus als die treibende Kraft der Entwicklung zu „Globalisierung“ erscheinen, und seine Vernetzbarkeit mit anderen Medien macht ihn zum Zentrum der „Multimedia“-Entwicklung. Auch als Metapher für die fortschreitende „Digitalisierung“, der Operationsmodus, der den genannten Entwicklungen zugrunde zu liegen scheint, steht in der gegenwärtigen Mediendebatte der Computer.

Zur Zeit von Herzogs Rede, 1997, ist „die digitale Revolution“ schon in vollem Gange. Seit 1993 mit der Software „Mosaic“ eine graphische Oberfläche die „Navigation“ im Internet überaus benutzerfreundlich gemacht hat, hat sich der Computer und seine weltweite Vernetzung in einem vorher nicht gekannten Maße verbreitet.² Auf dem Weg, ein Massenmedium zu werden, dürfte die Etablierung des World Wide Web für den Computer und das Internet den gleichen Stellenwert haben, wie die Seßhaftwerdung des Kinos für den damaligen Film.³ 1995 bestimmt die „Gesellschaft für Deut-

¹ Herzog 1997, S. 3f

² „1993 nutzten erst 10 Millionen Menschen das Netz. gegenwärtig verdoppelt sich der elektronische Verkehr nach einer Faustregel alle hundert Tage. Bis zum Ende des Jahres 2001 wird weltweit mit 225 Millionen Internet-Nutzern gerechnet.“ (Weidenfeld 1999, S. III) Regelmäßig aktualisiertes Zahlenmaterial zu Entwicklung, Verbreitung und Nutzung des Internet vgl. am besten dortselbst beispielsweise unter <http://www.nw.com/zone/WWW/report.html>

³ Zum Begriff „Massenmedium“ siehe oben S. 9.

sche Sprache“ das Wort „Multimedia“ zum „Wort des Jahres“, was – bei aller Fragwürdigkeit dieses Titels – zeigt, wie sehr die neuen Medien Eingang in den öffentlichen Sprachgebrauch und ins öffentliche Bewußtsein gefunden haben. Und dennoch dürfte es gerade die Bedeutungsoffenheit des Begriffes „Multimedia“ sein, die die Dynamik der Debatte um gegenwärtig neue Medien freisetzt.

Erneut begegnen sich euphorische Einschätzungen der medialen Entwicklung und zutiefst skeptische: „In Europa wird sich der Umsatz mit Multimedia in nur sechs Jahren verzwanzigfachen. Diese Chance müssen wir nutzen“,⁴ schreibt Hans Olaf Henkel; hingegen warnt der Politologe Werner Weidenfeld davor, „Gefangene im globalen Netzwerk“ zu werden, „die Digitalisierung eliminiert die gewohnte Stabilität von Arbeitsleben und Karriere, von sozialem Status und gesellschaftlichem Umfeld und damit die Erfahrung sozialer Sicherheit in der klassischen Industriegesellschaft.“⁵ Trotz oder gerade aufgrund der Unschärfe ihres eigentlichen Gegenstandes – als Metapher ist der Computer mit höchst unterschiedlichen Sinnzuweisungen aufladbar – erstreckt sich die gegenwärtige Medienkontroverse über die unterschiedlichsten Lebensbereiche und gruppiert sich um unterschiedlichste Themen. Dennoch lassen sich einige Zentren ausmachen, die die Kontroverse um den Computer wesentlich bestimmen und in denen sich diskursive Funktionsmechanismen der „digitalen Revolution“ aufzeigen lassen.

Die durch das Internet in den Bereich des theoretisch Machbaren gerückte Vision, jeder einzelne auf dieser Welt könnte durch einen simplen Netzanschluß mit jedem anderen auf dieser Welt in Kontakt treten, gewinnt auf der zunächst untersuchten Diskursebene „Cyberdemokratie“ Gestalt (Kap. 3.1.). Daß bisherige Verkehrsformen politischen Handelns dabei grundlegend neu fundiert würden, präsupponieren interessanterweise diejenigen, die der erwarteten Veränderung positive Seiten abgewinnen ebenso, wie diejenigen, die darin einen Ausverkauf tradierter Werte der politischen Kultur sehen.

⁴ Henkel 1995, S. 28

⁵ Weidenfeld 1999, S. III

Die digitalen Medien würden neue Zusammenhänge von Raum und Zeit stiften, ist ein weiterer Diskurstopos, der sich aus der Vielgestaltigkeit des Computerdiskurses isolieren läßt und dem ebenfalls die weltweite Vernetzung der Computer zugrunde liegt. In Kapitel 3.2. wird gezeigt, in welcher Weise der in der Filmkontroverse schon angeklungene Strukturwandel von Raum und Zeit, das neue Medium mache die gewohnte Metrik raumzeitlicher Wahrnehmungsweisen manipulierbar, sub specie computeri erneut ein diskursives Eigenleben entfaltet.

Ein Bereich, der sich durch digitale und vernetzte Medien ganz besonders herausfordert sieht, ist der Bereich der Erzeugung, Tradierung und Administration von Wissen. Das herkömmliche Schulwesen, sowie akademische Forschung und Lehre finden sich offenbar in einer Situation wieder, in der sie sich der Gültigkeit bisheriger Standards versichern müssen und sich Klarheit über die Qualität der Neuerungen zu verschaffen suchen, denen immerhin nachgesagt wird, Gepflogenheiten wissenschaftlicher Redlichkeit zu subvertieren. (Kap. 3.3.)

3.1. „Cyberdemokratie“.

Die politischen Chancen und Gefahren digitaler Medien als Gegenstand des aktuellen Mediendiskurses

3.1.1. Das Internet provoziert, den Status quo der politischen Kultur zu bilanzieren

In demokratischen Staatsformen kommt bekanntlich der Öffentlichkeit und insbesondere dem Prozedere ihrer Entstehung ein zentraler Stellenwert zu. Spätestens seit das Internet nicht nur Gegenstand öffentlichen Interesses ist, sondern seinerseits in der Lage ist, Formen von Öffentlichkeit auszubilden, hat die Frage nach seiner Eignung, politische Öffentlichkeit zu konstituieren, Eingang in den Diskurs um digitale Medien gefunden. Unter dem neologischen Schlagwort „Cyberdemokratie“ unternimmt der gegenwärtige Mediendiskurs die Auslotung politischer Potentiale und Konsequenzen der digitalen Medien. Hier begegnen sich die unterschiedlichsten Einschätzungen der Eignung des Internets zum Medium politischer Kommunikation. Folgt man den Stellungnahmen auf dieser Ebene, so scheint das Internet Erhebliches

zu leisten imstande: der Katalog der Vorzüge des Internets in dieser Hinsicht liest sich wie ein Vademekum für direkte Demokratie, die als ein Wert an sich geradezu euphorisch begrüßt wird; der Katalog der Nachteile und Gefahren sieht das Ende bewährter politischer Praxis und eine Unterwanderung der tradierten Legitimationsmuster repräsentativer Demokratie oder gar anarchistische und ochlokratische Zustände heraufziehen.

Hoffnungsbekundungen, die Computernetzwerke könnten einer Erneuerung und Vitalisierung der demokratischen Kultur zuträglich sein, stehen der Angst vor einem verstärkten Verlust von Datensicherheit und einer entsprechenden Verletzung der Privatsphäre gegenüber. Hier artikulieren sich Ängste vor staatlicher Kontrollmacht und einem fortschreitenden Niedergang der ohnehin schon auf den Hund gekommenen politischen Gepflogenheiten.

Neuartige Partizipationschancen am politischen Prozeß, die Eröffnung von Informationskanälen, mittels welcher die gewohnten Hierarchien umgangen werden können, die Aufhebung der massenmedialen Einwegkommunikation und dergleichen Neuerungen, die computervermittelte Kommunikation mit sich bringt, sind die Gegenstände auf dieser Diskursebene, an denen sich die für den Prozeß der Etablierung eines neuen Mediums typische Zunahme polarisierender Standortbestimmungen zeigen läßt.⁶

Die Brisanz dieses neuen Mediums im Feld des Politischen zeigt sich darin, daß in der Diskussion um Demokratie und Internet sämtliche Dimensionen der politischen Pragmatik tangiert werden, von der Frage nach der Beteiligung der Bürger am politischen Prozeß von wem, von wievielen und in welcher Weise, über den Vorgang der Bildung von Meinung und Wille bis hin zu Formen der Institutionalisierung politischer Gremien und der Frage nach Zensur und nach der politischen Entscheidung. Selten geht es um die vorhandene oder fehlende Eignung des Internets, den einen oder anderen Aspekt des politisch-demokratischen Prozesses zu übernehmen. Eher schon ist im Auftauchen des Internets ein Anlaß gegeben, den gegenwärtigen Stand der politischen Kultur als Ganzes zu hinterfragen, denn vielfach ist die Rede von einer

⁶ Vgl. zur Wiederkehr dieses Musters in „medienrevolutionären“ Zeiten Kap. 4.1.

(nicht zuletzt durch den Computer ausgelöst) „Krise der Demokratie“⁷. Die noch nicht festgestellte Eignung des Internets zu politischen Zwecken wird entweder dafür verwendet, durch die Betonung der Gefahren und durch Diskreditierung des Internets den Status quo zu verteidigen oder, genau gegenläufig, den gegenwärtigen Zustand der politischen Kultur dadurch in Mißkredit zu bringen, daß dem Internet die vorzügliche Eignung bescheinigt wird, den politisch-demokratischen Prozeß nicht nur zu erneuern, sondern seiner Urtümlichkeit erstmalig zuzuführen.

Daher ist der Bezug in den entsprechenden Diskursbeiträgen selten ein einzelner Aspekt des politischen Komplexes. In erster Linie ist das politische Funktionssystem schlechthin angesprochen. „Einer Gemeinschaft die Möglichkeit zu geben, eine vielmehr stimmige Äußerung zu machen, direkt und ohne Umweg über einen Vertreter – das ist das technopolitische Ziel einer Demokratie im Cyberspace. Der Cyberspace könnte Äußerungsstrukturen beherbergen, die lebendige politische Symphonien hervorbringen, wodurch Kollektive von Menschen kontinuierlich komplexe Äußerungen erfinden, mit ihrer ganzen Bandbreite an Singularitäten und Divergenzen.“⁸ „Nur wenige Vorzüge der Online-Interaktivität sind von solcher Bedeutung – und werden so oft übersehen – wie die Verbesserungen der Demokratie mit Hilfe des Internets. Mit interaktiven Netzwerken verbundene Personalcomputer wird Bürgern die Möglichkeit gegeben, mit nahezu einzigartiger Leichtigkeit und Unmittelbarkeit an demokratischen Prozessen teilzunehmen. Die Art des politischen Dialogs wird sich in seinem Wesen verändern, wenn der Zugang zu öffentlichen Institutionen und die Verständigung mit Regierungsbüros ebenso wie untereinander für jedermann alltäglich geworden ist.“⁹

⁷ Scheer 1997, S. 11

⁸ Pierre Lévy zit. n. Lau 1997, S. 58

⁹ Gates 1996, S. 4. Freilich dürften bei Bill Gates als Leiter von Microsoft in erster Linie marktwirtschaftliche Gründe hinter dieser hoffnungsvollen Einschätzung stehen. Diese Einschätzung ist jedoch weit genug verbreitet, so daß sie hier aufgrund ihrer zusammenfassenden Kürze trotz der Eindeutigkeit der dahinterstehenden ökonomischen Absicht als Beispiel für eine politische Perspektive herangezogen werden kann.

Ob sich die von Gates bejubelte Wesensveränderung des politischen Dialogs überhaupt noch konstatieren ließe, wenn sie erst alltäglich geworden ist, sei dahingestellt. Wem sie noch nicht zur Alltäglichkeit geworden ist, dem mögen die Veränderungen und erst recht die „Verbesserungen“ fragwürdig oder gar suspekt erscheinen. Daß Teile des demokratischen Prozesses „virtuell“ würden, wird dann zu einem Äquivalent für die Bedrohung des Politischen schlechthin. „Eine virtuelle Demokratie ist eine nichtexistierende Demokratie.“¹⁰ „Die Globalisierung der Zeit der Information führt zu einem bisher unberücksichtigten Phänomen: der ‘Virtualisierung des Politischen’. Im Zeitalter der Telekommunikationstechniken sind wir dabei, die Geographie der Nationen durch einen virtuellen, weltweiten Raum zu ersetzen. Hieraus entsteht eine neue, eine letzte – zugleich soziale und politische – Form der Kybernetik, die unsere Demokratien aufs höchste gefährdet.“¹¹ „Auf dem *Information Highway* wird nicht nur die Privatheit seltener, sondern auch Meinungsfreiheit, Versammlungsfreiheit und andere Grundrechte werden schonungslos begrenzt. (...) Der *Information Highway* wird die Demokratie untergraben.“¹² Je größer eine Bedrohung empfunden wird, um so schärfer und rigoroser formiert sich der Widerstand dagegen, und Äußerungen laufen Gefahr, eher auf Emotionen denn auf Argumenten zu basieren. Mit gleichem Recht ließe sich dem Vorwurf der nichtexistenten weil virtuellen Demokratie nämlich entgegenhalten, daß Demokratie ja schließlich ein genuin „virtuelles“ Gebilde sei, ein rein theoretisches Konstrukt, das seine Kraft gerade aus seiner Artifizialität bezieht und insofern am ehesten in diesem Medium zu sich selbst kommen könne. Jedoch stellt es nur eine Nuancierung jener Rhetorik dar, die das Internet als politisches Medium in Bausch und Bogen verurteilt, wenn beispielsweise der Politologe Ludger

¹⁰ Giovanni Satori, zit n. Stagliano 1996, S. 9. „Virtuelle Demokratie“ und „Cyberdemokratie“ werden im allgemeinen äquivalent verwendet. Beide Termini bezeichnen die Möglichkeit, daß das mittlerweile klassische Spannungsverhältnis zwischen Politik und ihren Medien durch das Internet eine neue Qualität bekäme. Tendenziell läßt sich jedoch bei jenen, die sich der Bezeichnung „Cyberdemokratie“ bedienen, eine wohlwollendere Haltung dieser Entwicklung feststellen als bei jenen, die die Bezeichnung „virtuelle Demokratie“ wählen.

¹¹ Virilio 1994, S. 63

¹² Johnson 1996, S. 42

Kühnhardt vorträgt: „Die Kombination einer schönen Idee mit einer neuen Technologie ergibt noch keine neue Demokratietheorie.“¹³ Und auch hier gibt es natürlich die rhetorische Strategie, den Herausforderungen, seien sie nun ernst zu nehmen oder nicht, mit Polemik zu begegnen: „Im Prinzip kann man sich das sehr einfach machen: Wir nehmen Prozesse politischer Teilhabe und deren Organisationen und setzen jeweils das Adjektiv virtuell davor.“¹⁴ Ebenfalls in Polemik flüchtet der ehemalige Leiter von PBS, der sich durch „cyberdemokratische“ Möglichkeiten offensichtlich in seinem medienpolitischen Selbstverständnis angegriffen fühlt. Er beschreibt die „pushbutton-democracy“¹⁵ mit folgendem Szenario: „Vor einer Kriegserklärung informiert der Präsident sein Volk über den Ernst der Lage. Danach bittet er um Entscheidungshilfe – per Maus oder Fernbedienung: ‘Klicken Sie auf eins, wenn wir den Krieg erklären sollen. Auf zwei, wenn Sie dagegen sind. Und klicken Sie auf drei für die Ziele, die wir angreifen sollen’.“¹⁶ Demgegenüber stehen vorbehaltlose und geradezu euphorische Einschätzungen des Internets, die an seine zunehmende Verbreitung politische Heilsversprechen knüpfen beziehungsweise bisherige demokratische Praxis kurzerhand als totalitäre verunglimpfen. „Welches Szenario entspricht wohl mehr der Demokratie, welches mehr dem Totalitarismus: Eine Welt, in der einige wenige Menschen die Kommunikationstechnologien beherrschen, mit deren Hilfe die Meinungen von Milliarden beeinflusst werden können, oder eine Welt, in der sich jeder Bürger jedem seiner Mitbürger mitteilen kann?“¹⁷ „Hätten wir die Online-Technologien schon in den sechziger Jahren gehabt – der Vietnamkrieg wäre wohl

¹³ Kühnhardt 1996 (Online-Publikationen werden hier und im weiteren ohne Seitenangabe zitiert, da unterschiedliche Internet-Browser Seiten bisweilen unterschiedlich umbrechen. Ein wörtliches Zitat aus einer Online-Publikation kann zur Überprüfung durch die Eingabe eines Stichwortes mit jedem Browser schnell ausfindig gemacht werden.)

¹⁴ Mambrey 1996, S. 13

¹⁵ Mambrey 1996, S. 13

¹⁶ Lawrence Grossman in seinem Buch „Die elektronische Republik“, hier zit. n. Siegele 1996, S. 3

¹⁷ Rheingold 1994, S. 27

nicht möglich gewesen.“¹⁸ „Die digitale Technologie kann wie eine Naturgewalt wirken, die die Menschen zu größerer Weltharmonie bewegt.“¹⁹

Die Vision, die Entscheidung über Krieg und Frieden könnte zum Computerspiel für „couch potatoes“ werden und jene, die Online-Technologien könnten Garant für einen künftigen Weltfrieden sein, scheinen gleichberechtigt nebeneinander existieren zu können obwohl sie von derselben Medientechnik erregt werden. Auf den ersten Blick jedenfalls ist es die große Geste, die den Diskurs um „Cyberdemokratie“ beherrscht.

Immerhin eröffnet das Auftauchen des Internets die Möglichkeit, daß das filigrane Verhältnis zwischen Medien und Politik aufgrund der nunmehr veränderten kommunikativen Möglichkeiten grundsätzlich neu gewichtet werden muß und daß bei der Neubewertung dieses schon traditionellen und mithin staatskonstituierenden Spannungsfelds dem Internet Rechnung getragen werden muß. Der vorherrschende Tonfall des Diskurses suggeriert, die bislang gewesene Demokratie werde zur Disposition gestellt. Das Auftauchen des Internets wird daher zum Anlaß genommen, die gewohnte politisch-demokratische Praxis einer Qualitätsprüfung zu unterziehen.

3.1.2. Zur politischen Theorie des Internetdiskurses

Die Punkte, anhand welcher die politischen Potentiale des Internets in der Diskussion um „Cyberdemokratie“ unter die Lupe genommen werden, könnten in demokratietheoretischer Hinsicht kaum grundsätzlicher sein. Information, ihre Entstehung, ihre Vermittlung und ihre Authentizität, Partizipation am Prozeß von Meinungs- und Willensbildung, Mitbestimmung, Entscheidung und Zensur, allesamt Basiskategorien demokratischer Theorien, werden in der aktuellen Mediendebatte dazu herangezogen, zu bestimmen, ob das Internet ein „demokratisches Medium“ sei.

Während bei Zeitung, Hörfunk und Fernsehen, den traditionell vorrangigen Medien politischer Massenkommunikation, alle angebotenen Informationen von professionellen Politikvermittlern selektiert, sortiert und aufbereitet werden, hat im Internet jeder

¹⁸ Jim Warren zit. n. Siegele 1996, S. 3

¹⁹ Negroponte 1995, S. 279

der Teilnehmer die Möglichkeit, sich nicht nur relativ leichten Zugang auch zu jenem Typus von Information zu verschaffen, der von den filternden und kanalisierenden Einflüssen durch Redaktionen oder Regierungen frei zu sein scheint, sondern selbst Information beliebiger Art und beliebigen Umfangs zu veröffentlichen und hat im Prinzip eine gute Chance, Gehör zu finden. „Usenet ist ein Platz für Diskussionen und Veröffentlichungen, ein gigantisches Café mit tausend Räumen, die weltumspannende, digitale Version des Speaker’s Corner in London’s Hyde Park, eine unredigierte Sammlung von Leserbriefen, ein lebendiger Flohmarkt, ein Selbstverlag für die Elaborate eitler Autoren, ein weltweites Foyer für Gruppen mit Spezialinteressen. Es ist ein Massenmedium, denn jedes in das Netz geschleuste Stück Information hat die Möglichkeit, Millionen zu erreichen.“²⁰ Das Spektrum der unmittelbar verfügbaren Information ist durch die einfache Publikationsmöglichkeit für jeden einzelnen im Internet um ein vielfaches verbreitert. Maximale Freiheit scheint sich hier mit maximaler Reichweite aufs fruchtbarste zu vereinen. Aber eine solcherart plakativ vorgebrachte Vision ruft natürlich den Kritiker auf den Plan, der die innere Struktur des Usenet und seiner Bestandteile, der News Groups, gegen die ‘unredigierte Freiheit von Speaker’s Corner und Selbstverlag’ ins Feld führt. „Die News Groups sind keine öffentlichen Foren, wo jeder das Recht auf Einspruch hat, sondern eher Privaträume, in denen man sich aufhalten darf, sofern man die Regeln anerkennt, die sich die Gründungsgruppe gegeben hat. In einer Gruppe, die über Strafmaßnahmen gegen Abtreibung diskutiert, wird jemand, der für das Recht auf Abtreibung eintritt, also kaum zu Wort kommen. Viele Diskussionsgruppen haben einen meist wohlgesinnten aber allmächtigen ‘Moderator’, der ‘unpassende’ Beiträge beseitigt. Derartige Begrenzungen führen zu einer Vermehrung von abgeschotteten Räumen, was deutlich zeigt, daß bloße Vielfalt noch kein Pluralismus ist.“²¹

Die Homogenisierung von Interessensgruppen, so setzt Geser diese Kritik an News Groups fort, fördere den Konsens innerhalb, außerhalb dieser Gruppe jedoch den

²⁰ Rheingold 1994, S. 163

²¹ Torres 1995, S. 4

Dissens.²² Durch den noch verschärfend hinzukommenden Wegfall von Sozialkontrollen und „Charisma oder anderen Führungseigenschaften“²³ zeige sich zudem die Tendenz, Aussagen radikaler zu formulieren. „Im Cyberspace gibt es das Problem einer lautstarken Minderheit von Diskussions-Rowdys.“²⁴ Die vergleichsweise niedrigen psychologischen Barrieren verlocke „manche Individuen zur Teilnahme, die beispielsweise zu wenig motiviert oder befähigt wären, in Versammlungen das Wort zu ergreifen oder brieflich Stellung zu beziehen.“²⁵ Die Tendenz, die Geser hier beschreibt, zielt auf die Auflösung der öffentlichen Sphäre im Internet durch die Möglichkeit des perfekt individualisierten Zuschnitts des Interessens- und Informationsprofils jedes einzelnen. Gleichwohl besteht genau darin die von anderen begrüßte Ausdehnung der öffentlichen Sphäre. Durch vergleichsweise niedrige Zugangsbarrieren, an öffentlichen Diskussionen teilzunehmen und das zunächst egalitäre Erscheinungsbild aller Äußerungen dort, brauche sich schließlich niemand mehr benachteiligt zu fühlen. In bisher nicht gekanntem Maß komme allen Bürgern die gleiche Chance zur Teilhabe am politischen Prozeß zu. Die Rede vom „egalitären Internet“, so Torres in seiner Analyse „Die große Illusion vom demokratischen Internet“ beruhe jedoch erstens auf einem technikdeterministischen Verständnis menschlicher Kommunikation und zweitens auf der schlichten Verwechslung eines weltweit einheitlichen Standards zur Datenübermittlung und der Gleichheit der Teilnehmer. Die vereinheitlichende technische Norm schaffe natürlich keine wirkliche Gleichheit. Das zeige sich schon in der Nutzerstruktur, die weltweit nicht und schon gar nicht in den

²² Geser 1996, S. 218. Nicht minder kritisch, jedoch auf der Basis einer genau gegenläufigen Diagnose schreibt Siegele (1996, S. 3) unter Bezugnahme auf eine Untersuchung von Lee Sproull und Sara Kiesler: „Überhaupt scheinen elektronische Gruppen Probleme zu haben, Entscheidungen zu fällen. (...) Sie [Sproull/Kiesler, T.W.] fanden heraus, daß eine virtuelle Gruppe von vier Personen bis zu zehnmal länger braucht, um auf einen Nenner zu kommen, als eine reale. Setzt man die Online-Gruppe unter Zeitdruck, sind ihre Entscheidungen zudem extremer und stärker polarisiert – keine erfreuliche Aussicht“.

²³ Geser 1996, S. 218

²⁴ Rheingold 1994, S. 328

²⁵ Geser 1996, S. 218f

USA die Zusammensetzung der Bevölkerung widerspiegeln: die Internetöffentlichkeit sei überwiegend weiß, männlich, um dreißig Jahre alt, akademisch gebildet und bestünde zu 90% aus US-Bürgern. „Wie in jeder anarchistischen Gesellschaft hat sich im Internet eine Aristokratie gebildet (...) Wir sind gegen Könige und Präsidenten aber auch gegen Abstimmungen, denn sie können zu willkürlichen Entscheidungen führen.’ Dies sind Selbsterhaltungs- und Legitimationsprinzipien eines oligarchischen Systems.“²⁶

Auf der ersten Ebene der gezielten Informationssuche im Internet, den Ergebnisseiten der Suchdienste, haben alle Informationsangebote dasselbe äußere Erscheinungsbild, was eine Hierarchisierung nach Güte der Information oder Aussagekraft erschwert, und der Aufwand, der damit verbunden ist, unterschiedliche Informationen im Netz zu gewinnen, ist für jede Information der gleiche – im Gegensatz zum bisherigen Informations- und Nachrichtenmarkt, der die Exklusivität einer Information in ein proportionales Verhältnis zum Aufwand, diese zu erlangen, setzt. Sogar erste Orientierungshilfen wie Farbigkeit und Dicke der Titelunterschriften am Zeitungskiosk fallen hier weg. „Traditionelle Orientierungen werden aufgelöst, es wird schwieriger zwischen Nah und Fern zu unterscheiden, zwischen Wichtigem und Unwichtigem.“²⁷ Informationen, so die Angst, die sich hinter der Betonung der indifferenten Datenfülle artikuliert, verlieren im Internet nicht nur ihre Glaubwürdigkeit, sondern ihren Informationswert schlechthin.

Im Internet gibt es mittlerweile neben den Online-Filiationen nahezu sämtlicher großer Zeitungen und Zeitschriften auch eine ganze Reihe ausschließlich online veröffentlichter „Zeitschriften“. Ihre zentrale publizistische Leistung besteht, wie auch bei herkömmlichen publizistischen Einheiten, in der Informationsauswahl und -aufbereitung, und was den Stellenwert der Redaktion in diesem Prozeß betrifft, macht es keinen Unterschied, in welchem Medium eine Zeitschrift erscheint. Das neuartige am Internet besteht jedoch gerade in der Möglichkeit, solche redaktionelle Instanzen zu umgehen und sich über die Suchmaschinen ein Sammelsurium an Informationen

²⁶ Torres 1995, S. 4f (Das Binnenzitat ist von Christian Huitema)

²⁷ Kühnhardt zit. n. Mambrey 1996, S. 14

unterschiedlicher Herkunft, Qualität und Glaubwürdigkeit selbst zusammenzustellen. Was bislang Redaktionen leisteten wird im Internet zunehmend von den Nutzern erbracht werden müssen. Durch die Notwendigkeit, sich hierfür der Suchmaschinen zu bedienen, kommt es daher zu einer Verlagerung von redaktionell organisierter Informationsauswahl zu einer in einigen Teilen technisch vorbestimmten Auswahl.²⁸ In höchst unterschiedlicher Weise berücksichtigen nämlich die Suchkriterien der verschiedenen Suchmaschinen beispielsweise syntaktische Eigenheiten unterschiedlicher Sprachen. Im Deutschen und im Französischen hat gegenüber dem Englischen die jeweils korrekte Eingabe der Flexion am Ende eines Wortes sehr viel stärkeren Einfluß auf das Suchergebnis. Auf sehr unterschiedliche Weise lassen sich zudem in den unterschiedlichen Suchmaschinen die booleschen Operatoren oder Trunkierungen zur Eingrenzung oder Erweiterung eines Suchbegriffs verwenden. Der technische Komfort einer Suchmaschine und die Fähigkeit der Nutzer, Suchmaschinen zielorientiert einzusetzen, entscheiden über die Qualität des jeweiligen Suchergebnisses. Damit tritt, das ist die Tendenz, die der Diskurs um „Cyberdemokratie“ reflektiert, eine Technik an die Stelle der herkömmlichen Redakteursleistung, Informationen zusammenzustellen und zu gewichten. Neuralgischer Punkt in der Kontroverse um die Bewertung dieser Entwicklung ist folglich die Transparenz der Funktionsweise der Suchmaschinen und die unterschiedliche Kompetenz der Nutzer, mit der Online-Technik umzugehen.²⁹

Die Notwendigkeit der Selektion hat sich in Richtung des Informationsempfängers verschoben. In wesentlichen Teilen kommt ihm nun zu, jene Auswahl und Einordnung von Informationen zu treffen, die ihm die gewohnten Medien der politischen Massenkommunikation bislang abnahmen. Damit ist eine Neuerung gegeben, die höchst unterschiedlich angenommen wird, denn die gewohnten Selektionsmechanismen, eine spezifische Auswahl aus dem Fernseh-, Radio- oder Zeitungsinformationsangebot zu treffen, lassen sich nur unzulänglich auf die Informationsselektion im Internet übertragen. Den einen erscheint sie als Möglichkeit erstmalig an „unver-

²⁸ Vgl. auch unten S. 170

²⁹ Vgl. beispielsweise Kleinsteuber 1995a oder Bernhardt/Ruhmann 1996, S. 44

fälschte“ Information zu kommen; ihnen erscheint der Zugriff auf Information im Internet direkter und flexibler als über herkömmliche Medien. Andere hingegen sind entweder von der Fülle des Informationsangebots schlicht überfordert oder vertreten angesichts dieser Fülle die Notwendigkeit externer Aufbereitung, um Information überhaupt handlungsrelevant werden zu lassen.

Die sprunghafte Zunahme des Informationsangebots läßt die Metapher von der „Informationsflut“, die die Aufnahmekapazität und die Selektionsleistungen des Menschen übersteigt, kursieren. Der „Wert“ einer Information scheint aufgrund des erhöhten Umsatzes von Information neu bestimmt werden zu müssen. „Der Nutzen von Information liegt eben in der Auswahl, nicht in ihrer Fülle, liegt in ihrer Relevanz, nicht im Übertragungstempo.“³⁰ Ein Gedanke, der beispielsweise bei Kühnhardt, wenn er über die „Macht Information“ referiert, unmittelbar die Betonung der Notwendigkeit des verfassungstaatlichen Eingriffs zur folgerichtigen Konsequenz hat. „Im Cyberspace-Zeitalter, so meinen manche, könnten neue Gesetze gelten: die virtuelle Demokratie werde die repräsentative Demokratie ablösen und die Globalisierung das Denken in Kategorien des Territorialstaates. Die ‘Macht Information’ werde die demokratische Mitbeteiligung der Bürger stärken, die Bedeutung des Staates verringern und die Bedingungen der Politik neu legitimieren. Dies könnte eine falsche Prognose sein. Die Gegenthese lautet: Der vermehrte Zugang zu Wissen stärkt die Notwendigkeit der institutionalisierten und repräsentativen Demokratie. Denn die globale Informationsgesellschaft erfordert mehr und nicht weniger staatliche Autorität. (...) Doch stärkt dies nicht neue Formen der Demokratie, sondern den sozialen Frieden im Staat, der für manchen möglicherweise sogar ein höheres Gut ist als die demokratische Mitbeteiligung mit und ohne Tele-Voting.“³¹ Von einem diametral

³⁰ Vester 1995, S. 14

³¹ Kühnhardt 1996. (Anmerkung zur Zitierweise: Online-Publikationen werden aus zwei Gründen ohne Seitenangabe zitiert. Zum einen ist es selbst bei umfangreicheren Texten ein leichtes, durch die Eingabe eines entsprechenden Stichwortes die zitierte Stelle ausfindig zu machen. Zum anderen wäre eine Paginierung von aus dem Internet heruntergeladenen Texten von der verwendeten Software abhängig und könnte somit ohnehin nicht dem Kriterium der Allgemeinverbindlichkeit Genüge leisten. Die herangezogenen Quellen aus dem Internet wurden kurz vor Fertigstellung der Arbeit noch einmal überprüft,

entgegengesetzten Modell, den Wert einer Information zu bestimmen und zu erhalten, geht der Internet-Pionier John Perry Barlow aus. „Wir sind voreingenommen durch das ökonomische Modell, das sagt: je knapper desto wertvoller. Bei Information ist das anders: Da besteht keine Verbindung zwischen Knappheit und Wert, sondern zwischen Bekanntheit und Wert. Anders als bei Rohstoffen bringt es nichts, die Information zu kontrollieren und knappzuhalten. Wenn Sie ihren Wert vergrößern wollen, können Sie nichts besseres tun, als sie erst einmal wegzugeben und zu vervielfältigen.“³² Die Unterschiedlichkeit der Einschätzungen, wie der *Wert* einer Information zu bestimmen sei, läßt ahnen, daß für den Diskurs genausowenig feststeht, was eigentlich *Information* sei. Bei Vester steht eine ökonomische Bestimmung der Information als wirtschaftliches und somit per se knappes Gut im Hintergrund, bei Kühnhardt kommt es unterderhand zur synonymen Verwendung von Wissen und Information, wohingegen bei Barlow durch die werbeträchtige Engführung von Informationsfluß und Öffentlichkeitswirkung ökonomische Beweggründe im Vordergrund gestanden haben dürften. Die „digitale Revolution“ scheint jedenfalls davon begleitet zu sein, daß der Informationsbegriff ein gleichermaßen starkes wie vielfältiges Erklärungsbedürfnis weckt.

Jeder Einzelne, der sich in diesem veränderten Informationsgeschehen zu informieren sucht, wird auf mehr Aktivitätsbereitschaft verpflichtet. Die „Informationsflut“ macht erforderlich, daß jeder Einzelne tätig wird und sich aktiv darum bemüht, an spezifische Informationen zu gelangen. In der unterschiedlichen Bewertung dieser „Subjektivierung des Informationsangebots“ spiegelt sich die grundsätzlich unterschiedliche Einschätzung von Recht auf und Pflicht zu individueller Selbstbestimmung. Die Erweiterung des Einflusses des Individuums, die mit der veränderten Struktur des Informationsverkehrs gegeben ist, wird in der Debatte um „Cyberdemokratie“ sowohl als ein Schritt in Richtung erhöhter Selbstbestimmung als auch als zunehmende Erosion gesellschaftlicher und politischer Errungenschaften interpretiert. Das Internet

was jedoch auf dem gegenwärtigen Stand der Archivierungspraxen im Internet leider keine Garantie für ihre jederzeitige Wiederauffindbarkeit darstellen kann.)

³² Barlow 1996, S. 22

kommt als Polarisationsmittel zum Tragen und die unterschiedlichen Formen, diese Wandlung zu kommentieren, geben ihre unterschiedliche Einstellung zum politischen und gesellschaftlichen Stellenwert des Individuums zu erkennen. Unversehens stehen sich in der diskursiven Bewertung der politischen Qualitäten des Internets ganz klassische politische Optionen einander gegenüber. Sowohl diejenigen, die die Freiheit des Einzelnen und die Übernahme politischer Verantwortung durch den Einzelnen für primäre Ziele des Politischen halten, als auch diejenigen, für die politische Arbeit vorrangig in der Stärkung eines gesellschaftlichen Bewußtseins und in der Bevorzugung gemeinschaftlicher Interessen besteht, sehen sich zu dezidierter Stellungnahme herausgefordert. Zu Identität und sozialer Integration in virtuellen Gemeinschaften schreibt Bernhard Debatin sehr einleuchtend: „Das Interessante (...) ist dabei, daß sich in diesen Gemeinschaften Prozesse der gleichzeitigen Vergesellschaftung und Individuation abspielen: Die Mitglieder entfalten in der gemeinsamen Kommunikation ihre Gruppenidentität und zugleich ihre personale Identität.“³³

Vor allem einer Neuerung des Internets wird zugetraut, mit den gewohnten Modi der Erzeugung, Übermittlung und dem Empfang von politischer Information grundlegend zu brechen, nämlich der Möglichkeit für jeden einzelnen, selber zum Informationsanbieter zu werden. „Mit einem Computer, einem Modem und einem Telefonschluß kann jeder als Verleger tätig werden, jeder Schreibtisch kann eine Sendeanstalt sein.“³⁴ Mit dem Internet scheint sich zu erfüllen, was Brecht für den Rundfunk gefordert hatte: die Errichtung eines Kommunikations- anstelle eines Distributionsapparates, der die Empfänger nicht nur hören, sondern auch sprechen macht.³⁵

³³ Debatin 1996, S. 25

³⁴ Rheingold 1996, S. 190

³⁵ Brecht 1927-1932, S. 129. Freilich drängt sich bei Rheingolds Optimismus auch die Erinnerung an Brechts spöttische Warnung auf (ebd. S. 120f), daß vor lauter Rede von technischer Möglichkeit die Frage, ob man sich denn auch etwas zu sagen habe, nicht gestellt würde. „Ein Schüler in Taiwan, eine Großmutter in Prag, ein Geschäftsmann in Silicon Valley oder in Osaka können sich ‘treffen’ und miteinander über Ökologie oder Astronomie, über Politik oder Kindererziehung, über die neueste Technologie oder Antiquitäten diskutieren.“ (Rheingold 1996, S. 191)

Die Eignung des Internets zum Medium politisch-demokratischer Kommunikation wird vorwiegend mit Blick auf die erweiterten Partizipationschancen erörtert, die es jedem einzelnen auf bislang nicht dagewesene Weise ermöglichen, am Prozeß politischer Willensbildung teilzunehmen. Reduzierte sich dieser bislang auf die vierjährige Stimmabgabe – wobei die Abgabe der eigenen Stimme in repräsentativen Demokratien durchaus wörtlich verstanden werden kann –, auf private face-to-face-Kommunikation oder den mühseligen Weg, für seine Meinungsäußerung ein geeignetes Publikationsorgan zu finden, wobei immer Kompromisse qualitativer und quantitativer Art eingegangen werden müssen, so hat mit dem Internet jeder Teilnehmer die Möglichkeit, frei von jeglichen Kontrollmechanismen seine Meinung kundzutun und damit potentiell eine weltweite Öffentlichkeit zu erreichen. „Erst mit den Computernetzen wird die Vorstellung einer gleichzeitig maximal öffentlichen und maximal interaktiven Kommunikationssphäre zu einer greifbaren Realität.“³⁶

Hinzu kommt die technische Funktionsweise, die es derzeit unmöglich macht, im Internet eine zentrale Kontrollinstanz zu errichten. Alle über das Internet gesendeten Dateien, sind in Teile zerlegbar, die dann über verschiedene Knotenpunkte versendet werden. Aus jedem dieser Teile, läßt sich die ursprüngliche Datei generieren, so daß es bislang unmöglich ist, auf Dauer eine wirkungsvolle Zensurinstanz einzurichten, die nicht die Billigung aller Beteiligten hätte. Hier scheint eine Technik gegeben zu sein, die mit jeglicher hierarchischen Organisationsform bricht, die ein Machtgefälle zwischen unterschiedlichen Kommunikationsteilnehmern stabilisieren könnte. Die Unmöglichkeit einzelner Stellen, eine Zensur auszuüben wird durch Kryptierungsadressen im Netz noch verstärkt. Durch die Technik der Generierbarkeit einer ganzen Datei auch aus ihren Teilen, läßt sich vermeiden, daß an einzelnen Stellen im Netz Daten ganz abgefangen werden können. Spezielle Adressen im Netz ermöglichen darüber hinaus, die Absenderadresse unkenntlich zu machen,³⁷ was natürlich ebenfalls zu mittlerweile klassisch polarisierten Einschätzungen im Diskurs führt. Die so gegebene Möglichkeit, anonym zu bleiben, ermöglicht nämlich – gemäß der dis-

³⁶ Geser 1996a, 2.1

³⁷ Borchers 1997, S. 86

kursiven Beurteilungen – beides: sowohl einen Informantenschutz, der es überhaupt erst möglich macht, brisante und im Einzelfall überlebenswichtige Informationen zu veröffentlichen und den Kampf beispielsweise gegen Unterdrückung aufzunehmen, als auch die „gänzlich enthemmte“ Einspeisung ins Netz von „politisch und gesellschaftlich höchst bedenklichen“ Informationen, seien es radikalpolitische Pamphlete oder Anleitungen zum Bombenbau.

Vielleicht aufgrund der gemachten Erfahrung, daß die usurpatorische Besetzung von Fernsehstationen ein geeignetes Mittel ist, terroristische Gewalt auszuüben, ist die Suche nach neuralgischen Stellen auch in der Hardwaretechnik des Internets ebenfalls im Diskurs um „Cyberpolitik“ aufgetaucht. Irland, beispielsweise, ist mit lediglich vier Datenleitungen mit der übrigen Welt verbunden, und die großen Glasfaserverbindungen zwischen der Ost- und der Westküste der USA laufen durch ein einziges Tal.³⁸ Wer es darauf anlegt, wird hier unerwünschte Kann-Bruchstellen eines Informationssystems entdecken. Den Sendeanstalten vergleichbar, könnten sich hier ähnlich verletzliche Stellen eines Informationssystems auftun.

Wer die demokratieförderlichen Potentiale des Internets und anderer Computernetzwerke hervorheben möchte, wird hingegen einen entsprechenden Vergleich mit den herkömmlichen Massenkommunikationsmedien und deren Strukturen heranziehen. Bei Printpresse, Radio und Fernsehen haben sich streng hierarchisch gegliederte Entscheidungsinstanzen etabliert, die für eine gezielte Selektion dessen sorgen, *was* einer Veröffentlichung für wert befunden wird und *wie* es einer Veröffentlichung für wert befunden wird.³⁹ Derartige Hierarchien scheint das Internet nicht zu kennen. „An die Stelle eines zentral gesteuerten Output wird ein dezentralisierter Input treten, Gruppenkonversation wird die Massenkommunikation ersetzen, Hierarchien werden sich in Heterarchien verwandeln und eine vertikale wird einer horizontalen Gesellschafts-

³⁸ Siegele 1996a

³⁹ Mit dem sogenannten „Tendenzschutz“, der das Recht einer natürlichen Person auf individuelle freie Meinungsäußerung auf eine juristische Person überträgt, haben derartige redaktionelle Selektionsmechanismen durchaus ihre juristische Legitimation.

ordnung Platz machen."⁴⁰ Daher sind es für den Diskurs insbesondere Länder mit nichtdemokratischen Verhältnissen, in denen das „demokratisierende Potential“ des nicht zensierbaren Informationsflusses über das Internet bemerkenswerte Attraktivität gewinnt. In der Diskussion über „Cyberdemokratie“ kursieren vor allem Beispiele von sich über das Internet organisierenden Widerstandsgruppen. Beim Putsch in Moskau 1991, so heißt es, war einige Tage lang, bei der Einkesselung Sarajevos⁴¹ einige Wochen lang nur über das Internet authentische Information von Augenzeugen aus dem jeweiligen Krisengebiet zu bekommen.⁴² Auch Nachrichten über Menschenrechtsverletzungen in China gelangen derzeit vorrangig über das Internet an die Weltöffentlichkeit. Die Gefährdungen, die dem real existierenden Sozialismus durch Fotokopierer erwachsen, nehmen sich harmlos aus, verglichen mit dem subversiven Potential der Vervielfältigungs- und Publikationsmöglichkeiten mittels Computernetzwerken.⁴³ Aber auch innerhalb westlicher Demokratien wurde bereits die Eignung des Internets, Gegenöffentlichkeit zu mobilisieren, erprobt. Ein häufig wiederkehrendes Demonstrationsbeispiel ist die weltweite Koordinierung des Widerstandes von Greenpeace gegen die Wiederaufnahme der französischen Atomtests auf Mururoa im Sommer 1995. „Die Telefonkette hat (...) längst ausgedient und ist vom Cyberspace abgelöst worden.“⁴⁴

Die Idee der „unmittelbaren Demokratie“, derzufolge sich jeder stimmberechtigte Bürger an allen politischen Entscheidungen beteiligt, mußte bisher, da sie „aufgrund ihrer technischen Undurchführbarkeit in modernen Großflächenstaaten keine realisierbare politische Form darstellt“, ⁴⁵ Formen der repräsentativen Demokratie wei-

⁴⁰ Youngblood 1991, S. 307

⁴¹ Bosnische Frauen organisierten dort das „Za-Mir“-Netzwerk.

⁴² Vgl. beispielsweise Rheingold 1994, S. 323f

⁴³ Die These, der Zusammenbruch des Ostblocks sei auf die Zunahme des internationalen computerbasierten Informationsaustauschs wesentlich zurückzuführen, vertreten beispielsweise Mersch/Nyíri 1991, S. 11-20

⁴⁴ Buchstein 1996, S. 588

⁴⁵ Lenk 1991, S. 942

chen. „Das Modell der klassischen Demokratie ist ein zeitlich und räumlich gebundenes. Zeit und Raum haben hier eine Dichte, die den Spielregeln Gestalt gibt.“⁴⁶ Mit dem Internet scheinen nun die räumlichen und zeitlichen Koordinationsprobleme direkter Demokratie aufgehoben zu sein. Einfach per Knopfdruck könnte jeder Bürger zu jeder anstehenden politischen Entscheidung sein Votum abgeben. In diesem Zusammenhang hat die Bezeichnung „elektronische Agora“ Karriere gemacht und der amerikanische Vizepräsident Al Gore sprach sogar von einem „neuen athenischen Zeitalter“, das mit dem Internet als „Metapher für funktionierende Demokratie“, anbreche.⁴⁷ Die Qualität einer Entscheidung, die auf diese Art erzielt wurde, wird jedoch grundsätzlich in Frage gestellt. „Direkte Demokratie wurde immer als Demokratie des Dialoges gedacht. Entscheidungen werden getroffen, indem man miteinander spricht, indem man die Ideen des anderen anhört und seine eigenen erläutert. Wenn diese Vorgehensweise zu einem Druck auf die Fernbedienung verkümmert, erreichen wir keine Demokratie, sondern nur Willensbekundung. Die unmittelbare Interaktivität verliert ihren Inhalt und wandelt sich zu einem gefährlichen Multiplikator von Dummheit“.⁴⁸ Es stünde zu befürchten, so fährt diese Argumentation im allgemeinen fort, daß politische Institutionen sich zunehmend aus der Verantwortung stehlen könnten, einen Entscheidungsprozeß transparent zu machen. Ein schlichter Verweis auf statistische Ergebnisse träte dann an die Stelle einer verantwortungsbewußten Rechenschaftslegung über den Prozeß der Entscheidungsfindung.

In der euphorischen Aufbruchstimmung wird das Internet für das demokratische Medium schlechthin gehalten. Die Aufbruchstimmung bezieht ihre verheißungsvolle Kraft aus der seit einigen Jahren konstatierten „Politikverdrossenheit“, die Ausdruck eines Vertrauensverlustes in die Politik und die Art ihrer medialen Vermittlung ist, aber auch als Zeichen für zunehmende Diskrepanz zwischen politischem System und individueller Lebenswelt gelesen werden kann. Vor diesem Hintergrund erscheinen

⁴⁶ Scheer 1997, S. 83

⁴⁷ Al Gore in seiner Ansprache vor der International Communications Union in Buenos Aires am 21.3.1994, zit. n. Buchstein 1996, S. 585.

⁴⁸ Giovanni Satori zit. n. Stagliano 1996, S. 9

im Diskurs um die Eignung des Internets, ein Medium politischer Kommunikation zu sein, einige seiner kommunikativen Möglichkeiten eine Alternative zum bisherigen massenmedial vermittelten politischen Prozeß darzustellen. Einige der basalen Grundvoraussetzungen freiheitlicher Demokratie, vornehme Errungenschaften der bürgerlichen Öffentlichkeit, die gleichwohl teilweise eher idealiter Natur waren, wie Meinungsfreiheit, Versammlungs- und Vereinigungsfreiheit und Pressefreiheit beziehungsweise Zensurverbot sowie der ungehinderte Zugang für jedermann zu politisch relevanten Informationsquellen scheinen – zumindest für die Enthusiasten – im Internet besser als je erfüllt zu sein.

Demgegenüber bemühen sich die Kritiker jener Argumentation, die das Internet als ein avanciertes Medium politischer Kommunikation vorstellt, darum, Ähnlichkeiten und Parallelen zu den in dieser Hinsicht ungenügenden traditionellen Medien aufzuzeigen. Die Gefahren allzu offener Meinungsfreiheit bei gleichzeitig fehlenden Sanktionsmechanismen wird hier betont und die Notwendigkeit maßregelnder Einflußnahme in den Informationskreislauf aus dem Erfordernis fortbestehender Regierbarkeit eines Staates abgeleitet.

Das Auftauchen des Internets scheint eine Situation verlorengangener Maßstäblichkeit zu evozieren. Nicht etwa, daß es vor dem Auftauchen des Internets eine verbindliche Maßgröße gegeben hätte, beispielsweise den Wert einer über ein altes Medium übermittelten Information zu bestimmen, oder daß es vorher ein brauchbares und verbindliches Kriterium gegeben hätte, die Authentizität einer Information anzugeben. Die schiere Möglichkeit, die das neue Medium in Aussicht stellt, daß von nun an *neue* Maßstäbe gelten könnten, sorgt für die geradezu fieberhafte Suche nach verbindlichen Werten.

Daß die Diskussion um „Cyberdemokratie“ kennzeichnend für den Prozeß der Etablierung des Internets ist, steht in engem Zusammenhang damit, daß sich unter dem Demokratiebegriff höchst unterschiedliche (politische) Wertemodelle zusammenfinden. Und insofern Werte immer auf Normen und Gründe angewiesen sind, scheint eine mit dem neuen Medium einhergehende Unsicherheit, was die Werte betrifft, unmittelbar auf die Ebene der Normen und Gründe durchzuschlagen. Das Auftauchen des Internets als mögliches Medium politischer Kommunikation weckt offen-

sichtlich das Bedürfnis, sich geltender Werte und Normen sowie deren Gründe zu versichern.

Wie kaum ein anderer ist der Name Jürgen Habermas in den letzten Jahrzehnten mit dem Projekt verbunden, den Zusammenhang von Normen und Werten sowie deren rationale Begründbarkeit zu klären und für die Zwecke der Legitimierung aufgeklärter Demokratie fruchtbar zu machen. Ihm kommt daher in der Kontroverse um „Cyberdemokratie“ ein nicht unbedeutender Stellenwert zu, obwohl – möglicherweise auch gerade weil – er selbst sich in ihr nicht zu Wort gemeldet hat und sich allenfalls beiläufig zum Internet geäußert hat. Insbesondere Habermas' frühe Arbeit zu Öffentlichkeit und seine späteren zu deliberativer Demokratie fungieren als prominente Institution, auf die Bezug genommen wird, um der oben angesprochenen Werteunsicherheit zu begegnen, beziehungsweise ein politisches Anliegen, das an das neue Medium herangetragen wird, mit einer reputable Rückendeckung zu versehen. In seinem Namen werden die zu Schlagworten gewordenen Themenkomplexe „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ und „herrschaftsfreier Diskurs“ herangezogen, um gleichermaßen für wie gegen das Internet Partei zu ergreifen.

So wird einerseits die zunehmende Kommerzialisierung des Internets mit entsprechenden Passagen aus Habermas' Strukturwandelbuch analogisiert und darin der Niedergang politischen Verantwortungsbewußtseins des Einzelnen gesehen.⁴⁹ Andererseits wird aber auch die Einlösung der von Habermas kontrafaktisch als Idealmodell konstruierten „idealen Sprechsituation“ im Internet proklamiert. Computervermittelte Kommunikation, so die Seite, die Habermas positiv vereinnahmt, stelle im Vergleich zu face-to-face-Kommunikation und massenmedial vermittelter Kommunikation eine Sphäre größerer Freiheit von hindernden äußeren Einflüssen und internen Zwängen dar. Äußeren Merkmalen der Kommunikationsteilnehmer wie Alter,

⁴⁹ Vgl. beispielsweise Nürnberger 1996 oder auch Schiller 1996, S. 4: „Noch nie hat man sich so nachdrücklich und so einhellig auf die allumfassenden Mechanismen des Marktes berufen. Damit wird der öffentliche Versorgungsauftrag, der einst für die nationalen Telekommunikationssysteme galt, völlig auf den Kopf gestellt. Mit der um sich greifenden Privatisierung werden die Netze und vor allem das Internet nach und nach von jeglicher Verpflichtung auf eine allgemeine Dienstleistung zugunsten von Privatinteressen befreit.“

Geschlecht, äußere Erscheinung, gesellschaftliche Statusmerkmale etc. – allesamt Randbedingungen, die geäußerte Argumente zusätzlich mit nichtrationalem Beeinflussungspotential versehen könnten – könne aufgrund der im Internet möglichen Wahrung von Anonymität nicht mehr die gleiche Wirkungsmächtigkeit zugeschrieben werden wie in Kommunikationssituationen, die über herkömmliche Medien hergestellt wurden.⁵⁰

Habermas wird in der Kontroverse um „Cyberdemokratie“ von den unterschiedlichsten Lagern in Anspruch genommen. Gegner wie Befürworter der Entwicklung zur „Virtualisierung“ politischer Kommunikation machen Anleihen bei ihm und die Vermutung liegt nahe, daß sich die Referenz Habermas für diskursfunktionale Zwecke deswegen auf besondere Weise eignet, weil dessen Prominenz verspricht, der je vorgetragenen Position nicht nur mehr Gehör, sondern auch mehr Gewicht zu verschaffen. Daher geht es im folgenden zunächst um den Zusammenhang von Habermas' Diskursethik und seiner Konzeption politisch fungierender Öffentlichkeit, um vor diesem Hintergrund der Bezugnahme auf Habermas in der „Cyberdemokratie“-Debatte einen ihr gemäßen Stellenwert beimessen zu können.

3.1.3. Das Internet als Medium des „herrschaftsfreien Diskurses“⁵¹

In seinem diskursethischen Begründungsprogramm formalisiert Habermas folgende Diskursregeln, die als Argumentationsvoraussetzungen gewahrt sein müssen, damit sich frei von jeglichen anderen Zwängen, der des besseren Arguments einstelle: „1. Jedes sprach- und handlungsfähige Subjekt darf an Diskursen teilnehmen. 2. a) Jeder

⁵⁰ Vielmehr kann deren Einfluß bewußt konterkariert werden, indem die Teilnehmer sich Identitäten nach ihrem Belieben anverwandeln können, vgl. Turkle 1995

⁵¹ Im folgenden gilt es, zwei sehr unterschiedliche Verwendungen des Begriffs Diskurs auseinanderzuhalten. Habermas' Diskursbegriff unterstellt immer schon die Möglichkeit, einen Konsens zu erzielen, weshalb die Bedingungen, die dieses Einigungsverfahren nur zum Erfolg bringen können, so wichtig werden und normativ überhöht werden müssen. Der hier ansonsten verwendete Diskursbegriff bezeichnet demgegenüber ein Set an Redeweisen, die, sofern sie überhaupt aufeinander Bezug nehmen, eher ihre anatonistischen Positionen zur Schau stellen und sie tendenziell eher emotional polarisieren als sie rational konvergieren zu lassen.

darf jede Behauptung problematisieren, b) Jeder darf jede Behauptung in den Diskurs einführen. c) Jeder darf seine Einstellungen, Wünsche und Bedürfnisse äußern. 3. Kein Sprecher darf durch innerhalb oder außerhalb des Diskurses herrschenden Zwang daran gehindert werden, seine in 1. und 2. festgelegten Rechte wahrzunehmen.“⁵² Daß diese „Symmetriebedingungen“ gleichermaßen von den Diskursteilnehmern vorausgesetzt werden müssen wie sie auch einen offensichtlich „kontrafaktischen Charakter“⁵³ haben, hat für Habermas zweierlei zur Folge. Zum einen kann es nur um eine annäherungsweise Erfüllung dieser Idealbedingungen gehen, was Habermas' bzw. Apels „ideale Kommunikationsgemeinschaft“ zu einer spezifisch ethischen Forderung macht, zum anderen müssen die Diskursteilnehmer immer schon unterstellen, daß „die Argumentation nur offen genug geführt und lange genug fortgesetzt werden könnte.“⁵⁴ Der hier in seinen formalen Voraussetzungen skizzierte „herrschaftsfreie Diskurs“, so könnte es scheinen, hat mit dem Internet die technische Bedingung seiner Möglichkeit gefunden.

Das Internet kann eher als andere Medien einen Diskurs ermöglichen, der diesen Regeln folgen könnte. Die Befolgung von Regel 1 scheint mit dem schlichten Anschluß ans Internet bereits gewährleistet zu sein. Jeder Teilnehmer hat prinzipiell Zugang zu allen im Internet angebotenen Informationen sowie zu jedem dort organisierten Diskussionsforum und hat die Möglichkeit, sich aktiv an diesen Diskussionen zu beteiligen oder selber ein Diskussionsforum zu initiieren. Regel 2 sieht sowohl eine radikale Thematisierungsfreiheit zumal aus je individueller Perspektive vor, als auch die grundsätzliche Hinterfragbarkeit und Kritisierbarkeit jeglichen vorgetragenen Anspruchs. Durch die (bislang) gegebene, technisch bedingte Unmöglichkeit des zensierenden Eingriffs durch eine kommunikationssteuernde Instanz im Internet und sei es auch nur eine redaktionelle Selektion, scheint auch Regel 2 und – zumindest was den

⁵² Habermas 1983, S. 99

⁵³ Habermas 1983, S. 102

⁵⁴ Habermas 1981, Bd. I, S. 71. Die Einschränkung, daß der Diskurs nur lange genug fortgesetzt werden müßte, brachte Habermas' Diskursethik die Kritik ein, sie postuliere eine „Diktatur des Sitzfleisches“

äußeren Zwang betrifft – auch Regel 3 im Internet eher als in anderen Medien erfüllt. Die in Regel 3 geforderte Freiheit von diskursinternen Zwängen zielt auf einen „Diskurs ohne noch so subtile und verschleierte Repression“⁵⁵, wie sie beispielsweise durch äußere Statusmerkmale etc. gegeben sein könnte und auch in dieser Hinsicht scheint das Internet eine herrschaftsfreiere Alternative zu herkömmlicher massenmedialer Kommunikation anbieten zu können. Hinzu kommt noch, daß computervermittelte Kommunikation in erster Linie in schriftlicher Form geschieht, was als profilierender Gegensatz zu den zu Emotionalisierung neigenden Medien Radio und Fernsehen ins Feld geführt wird. Mit der Beschränkung auf rein schriftliche Kommunikation könnte politische Kommunikation (wieder) rationalere Formen annehmen. Dem könnte auch die unproblematische und unbeschränkte Dokumentierbarkeit – beispielsweise einer Diskussion zu einem bestimmten Thema oder Sachverhalt – Vorschub leisten. Jeder an einem Thema Interessierte und zu einer laufenden Diskussion Hinzukommende kann sich in kürzester Zeit auf den aktuellen Stand der Diskussion bringen und ihre Entwicklung von Anbeginn verfolgen, was im Hinblick auf eine Linearisierung der Argumentation und die Möglichkeit einer Konsensfindung nur dienlich sein kann.

Diese Form einer geradezu euphorischen Einschätzung der politischen Potentiale computervermittelter Kommunikation stellt – ungeachtet der theoretischen Implikationen – Habermas' Modell des „herrschaftsfreien Diskurses“ in diskursive Dienste mit dem Ziel, ihrer Propagierung des Internets als langersehnter Alternative zu den herkömmlichen Massenmedien, akademische Würde zu verleihen.

Interessanterweise rekurriert jedoch auch die genau entgegengesetzte Position in diesem Diskurs auf Habermas. Sie sieht im Zuwachs des Anteils des Internets an der herkömmlichen politischen Kommunikation eine heillose Zersplitterung in nicht mehr aufeinander beziehbare Teil- und Kleinstöffentlichkeiten und versieht diese Tendenz mit der Bezeichnung eines erneuten „Strukturwandels der Öffentlichkeit“.⁵⁶ Auch

⁵⁵ Habermas 1983, S. 99

⁵⁶ Vgl. beispielsweise Lau 1997, S.57

hinter dieser Form der Bezugnahme auf Habermas steht das diskursstrategische Anliegen, die eigene Position im Diskurs, mit einer vornehmen Referenz auszustatten.

3.1.4. Die Genese des Begriffs politischer Öffentlichkeit bei Habermas

Mit einander genau entgegengesetztem Anliegen wird in der Diskussion um die Eignung des Internets als Medium politischer Kommunikation auf Habermas Bezug genommen, und zwar beidemal auf seine öffentlichkeitstheoretischen Modellierungen. Im folgenden wird daher die Entwicklung des Begriffs politischer Öffentlichkeit bei Habermas nachgezeichnet, um den funktionalen Stellenwert dieses Rekurses klären zu können.

In seinem Vorwort zur Neuauflage des „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ räumt Habermas ein, den demokratietheoretischen Stellenwert elektronischer Massenkommunikation zu pessimistisch eingeschätzt zu haben.⁵⁷ Seine frühere Diagnose des Zerfalls der Öffentlichkeit in eine kritische (aber nicht allgemeine) und eine ausschließlich zu Zwecken politischer Legitimationsbeschaffung hergestellten öffentlichen Meinung (die weder auf Vernünftigkeit noch auf Repräsentativität Anspruch erheben kann), läßt Öffentlichkeit in demokratietheoretischer Perspektive zur reinen Schimäre verkommen.⁵⁸ Daß der Anspruch auf Allgemeinheit weder in der informellen, nichtöffentlichen Meinung der Privatleute noch in der manipulativen Form der zu Akklamations- und Legitimationszwecken hergestellten öffentlichen Meinung erfüllt wird, verweist auf zweierlei. Es zeigt zum einen, daß Habermas auch seinen strukturgewandelten Begriff von Öffentlichkeit noch an der aufklärerischen Vorstellung von Öffentlichkeit als einer individuumsanalogen Selbstreflexion eines Kollektivsubjekts gewinnt, zum anderen ist damit die kommunikationstheoretische Wendemarke gesetzt, welche im Zuge des Habermasschen Projekts einer kommunikativen Begründung von Rationalität an die Stelle der Selbstreflexion eines vergesellschafteten Individuums die Konstruktion der *Intersubjektivität* ins Zentrum rücken läßt. Mit ihr soll der am Ende des Strukturwandels der Öffentlichkeit offen bleibende Gegensatz von

⁵⁷ Habermas 1990, S. 49f

⁵⁸ Habermas 1962, S. 343-359

Allgemeinheit und Vernünftigkeit überwunden werden. Zwar steht der Begriff einer politischen Öffentlichkeit nicht mehr im Vordergrund von Habermas' späteren zentralen Texten, doch kommt ihr derselbe theoretische Stellenwert in der Theorie des kommunikativen Handelns zu, ebenso in späteren Arbeiten, die diese gegen Einwände verteidigen.

Der Strukturwandel der Öffentlichkeit vollzieht sich gemäß Habermas' Beschreibung entlang der Veränderungen des Verhältnisses von Staat und Gesellschaft. Der Öffentlichkeit kommt dabei die doppelte Funktion gleichzeitiger Trennung und Vermittlung zwischen den beiden Sphären zu, und der Niedergang bürgerlicher politischer Öffentlichkeit vollzieht sich in dem Maße, in dem die Gegensätzlichkeit der beiden Sphären ihre trennscharfen Konturen verliert und es tendenziell zu einer gegenseitigen Durchdringung der beiden Sphären kommt. Auch bei Habermas' stereoskopischer Perspektive auf die Gesellschaft als System einerseits und Lebenswelt andererseits kommt politischer Öffentlichkeit die Funktion einer Art permeablen Membran zu. Analog zu ihrem organisationsprinzipiellen Stellenwert im „Strukturwandel“ fungiert eine politische Öffentlichkeit auch zwischen den beiden Sphären System und Lebenswelt sowohl als trennende als auch vermittelnde Instanz. „Die beiden Imperative stoßen vor allem in der politischen Öffentlichkeit aufeinander, wo sich die Autonomie der Lebenswelt gegenüber dem administrativen Handlungssystem bewähren muß.“⁵⁹ Politische Öffentlichkeit fungiert in der Theorie des kommunikativen Handelns als Schutzschild gegen die systemische Kolonialisierung der Lebenswelt, tritt aber in dem Maße wieder an die Stelle eines formalen politischen Konstitutionsprinzips, in dem Habermas versucht, die normativen Implikationen der Diskursethik für seine Konzeption „deliberativer Politik“ fruchtbar zu machen.⁶⁰

Dem Faktum einer Vielfalt von „lokalen, überregionalen, literarischen, wissenschaftlichen, politischen, von innerparteilichen oder verbandsspezifischen, von medienabhängigen oder subkulturellen Öffentlichkeiten“ Rechnung tragend, konzipiert Habermas ein Modell politischer Öffentlichkeit, das unterschiedliche Teilöffentlichkeiten

⁵⁹ Habermas 1981 II, S. 508, s.a. Habermas 1992, S. 451

⁶⁰ Habermas 1989 und 1992 besonders S. 367-382 und 435ff

reflexiv aufeinander bezieht und bedient sich zur Veranschaulichung dieser Konzeption des Bildes eines „fragilen Netzwerks“, das „autonome Öffentlichkeiten“, die ähnlich jener zum Publikum versammelten Privatleute konstituiert, „nicht vom politischen System zu Zwecken der Legitimationsbeschaffung erzeugt werden.“⁶¹ Die konsequente Vermeidung, sein Konzept autonomer Teilöffentlichkeiten an den mittlerweile ebenfalls geläufig gewordenen Begriff der Gegenöffentlichkeit anzulehnen, zeigt, daß Habermas nach wie vor an der demokratiekonstituierenden und staatstragenden Funktion einer politischen Öffentlichkeit festhält, die sich zwar nicht funktional vereinnahmen lassen können soll, gleichwohl aber den funktionalen Gegenpart zu staatlicher Herrschaft spielen muß. Diesen emphatischen Begriff einer politischen Öffentlichkeit angesichts der massenmedialen Entwicklungen – insbesondere der letzten zwanzig Jahre – aufrechterhalten zu können, erfordert, ihn normativ aufzuladen, was denn auch für die Genese des Begriffs politischer Öffentlichkeit bei Habermas kennzeichnend ist.

Anläßlich des 200jährigen Jubiläums der französischen Revolution fragt Habermas, „wie denn heute eine radikaldemokratische Republik überhaupt *gedacht* werden müßte“ und schafft unter Rekurs auf eine „Kampfschrift“ des Demokraten Julius Fröbel aus dem Jahre 1848 eine Verbindung zwischen seinem diskursethischen Programm und einem nunmehr gänzlich entkörperlichten Begriff politischer Öffentlichkeit. Fröbel eignet sich dazu, mit ihm die Verbindung zwischen praktischer Vernunft und Demokratietheorie zu schaffen, insofern als Fröbel zur Überwindung des Widerspruchs zwischen der universalen Gültigkeit eines Gesetzes und seiner demokratiebedingt „nur“ mehrheitlichen Verabschiedung, das notwendige Einverständnis auch der überstimmten Minderheit mit einer bestimmten Verfahrensweise in den Vordergrund rückt. Damit gelingt Habermas der Brückenschlag von der „zur Diskursethik entfaltete[n], kommunikativ verflüssigte[n] Moral“⁶² zur „kommunikativ verflüssigte[n] Souveränität, [die] sich in der Macht öffentlicher Diskurse zur Geltung [bringt].“⁶³ Da-

⁶¹ Habermas 1985, S. 417ff

⁶² Habermas 1981 II, S. 140

⁶³ Habermas 1989, S. 475

durch werden auch sämtliche normativen Implikationen der Diskursethik auf den Begriff politischer Öffentlichkeit übertragen. Analog zur diskursiven Einlösung von Geltungsansprüchen, also einer aus der Art und Weise des Verfahrens ihrer Entstehung gewonnenen Verbindlichkeit einer Norm, bezieht die derart „prozeduralisierte Souveränität“⁶⁴ ihre Legitimation aus den kommunikativen Voraussetzungen. Die Erfüllung dieser Voraussetzungen wird zum Qualitätskriterium demokratischer Praxis.

Die Ausdehnung des Paradigmas der kommunikativen Verflüssigung zeitigt entsprechende Folgen für den Bereich politischer Öffentlichkeit. „Die Idee der Volkssouveränität wird dadurch entsubstantialisiert“ und tritt nunmehr in „subjektlosen Kommunikationsformen“ in Erscheinung.⁶⁵

Prozeduralisierung ihrer Entstehung und Virtualisierung ihrer Träger sind die entscheidenden Kennzeichen Habermas' neuerer Konzeption politischer Öffentlichkeit. „Sie stellt ein hochkomplexes Netzwerk dar, das sich räumlich in eine Vielzahl von überlappenden internationalen, nationalen, regionalen, kommunalen, subkulturellen Arenen verzweigt; das sich sachlich nach funktionalen Gesichtspunkten, Themenschwerpunkten, Politikbereichen usw. in mehr oder weniger spezialisierte, aber für ein Laienpublikum noch zugängliche Öffentlichkeiten (...) gliedert.“⁶⁶ Habermas' Konzeption der Öffentlichkeit als Netzwerk autonomer Teilöffentlichkeiten, die entstehen, „indem sie die abstrakte Gleichzeitigkeit eines virtuell präsent gehaltenen Netzes von räumlich und zeitlich weit entfernten Kommunikationsinhalten herstellen“,⁶⁷ liest sich wie eine Illustration zu Internet-Kommunikation, die es nahelegt, im Internet die technische Implementierung der „idealen Kommunikationsgemeinschaft“ zu sehen.

Habermas selbst sieht das freilich nicht so. War es für ihn „trotz dieser vielfältigen Differenzierungen“ in autonome und unterschiedliche öffentliche Arenen noch mög-

⁶⁴ Habermas 1989, S. 475

⁶⁵ Habermas 1989, S. 474f

⁶⁶ Habermas 1992, S. 451f

⁶⁷ Habermas 1981 II, S. 573

lich, an einem singularisierenden Begriff von Öffentlichkeit festzuhalten, dann nur unter der Bedingung, daß die „Teilöffentlichkeiten porös füreinander“ bleiben und mittels „hermeneutischer Brücken“ auf ein gemeinsames reflexives Zentrum verweisen.⁶⁸ Während man Habermas unterstellen darf, daß er seine Öffentlichkeitskonzeption auch unter den kommerziell verschärften Bedingungen des Fernsehens im mindesten als Idealvorstellung noch für applizierbar gehalten haben muß, zerschlägt sich für Habermas angesichts des Internets diese Hoffnung. Für ihn entstehen inzwischen, „beispielsweise durch den Informationsaustausch über Internet, weltweite, territorial entwurzelte und voneinander segmentierte Öffentlichkeiten, globale Dorfgemeinschaften oder Kommunikationsinseln, mit denen das öffentliche Bewußtsein keineswegs kosmopolitisch erweitert, sondern hoffnungslos zersplittert wird“ und die dadurch „objektiv veränderte Situation“ der Mediengesellschaft scheint Habermas selbst an einer seiner basalen Grundvoraussetzungen der Diskursethik, Verständigung wohne der menschlichen Sprache als Telos inne, zweifeln zu lassen: „Fast möchte man meinen, daß einstweilen Schweigen, wenn es als solches vernehmbar bleibt, unverfänglicher ist als jenes böse Gezeter, in dem die Sache selbst verschwindet.“⁶⁹

Der Unterschied zwischen Habermas' jüngerer Öffentlichkeitskonzeption und der Form, die sie als für den Diskurs um das Internet als Medium politischer Kommunikation in Dienst gestellte angenommen hat, scheint auf den Unterschied zwischen einem „Netzwerk von Öffentlichkeiten“ und einem „öffentlichen Netzwerk“ hinauszuweisen. Für die Funktionstüchtigkeit von Habermas' Konstruktion eines „Netzes von Teilöffentlichkeiten“ ist entscheidend, daß sich aus der Bezüge stiftenden Vernetzung und als eine Art reflexiver Überschuß eine nach wie vor im Singular fungierende Öffentlichkeit herstellt. Demgegenüber stellt das „öffentliche Netzwerk“ eher die technische Voraussetzung dafür dar, daß sich Interessensgruppen bilden, die mit zunehmender Differenzierung sich immer weniger einer Öffentlichkeit konstituierenden Streit unterschiedlicher Meinungen aussetzen, sich in ihrem (politischen) Anliegen hingegen immer mehr einig sind. Durch die zunehmende Differenzierung und

⁶⁸ Habermas 1992, S. 452

⁶⁹ Habermas 1995

durch die fehlende soziale Kontrolle in den diversen Foren des Internets, die für sich schon als Teilöffentlichkeiten betrachtet werden, stellt sich folglich eher die Tendenz zur Radikalisierung ein, als eine dem Begriff politischer Öffentlichkeit gerecht werdende Prozedur der Entscheidungsfindung bei divergierender Interessenslage.

Vor diesem Hintergrund wird klar, daß der Rekurs auf Habermas, dessen sich der Diskurs um die Eignung des Internets zum Medium politischer Kommunikation in all seinen Fraktionen bedient, in erster Linie aus diskursstrategischen Erwägungen geschieht. Einige öffentlichkeits- und demokratietheoretische Modelle von Habermas haben in metaphorischer Verkürzung – und nicht ohne eine gewisse plakative Verzerrung – Eingang in die ihrerseits öffentlich stattfindende Diskussion gefunden. Habermas' Öffentlichkeitsmodelle fungieren dabei jedoch lediglich als Schibboleth, um mit ihnen an bestehende Diskurse anschließen zu können. Auf diese Weise kann der Diskurs um die Eignung des Internets zum Medium politischer Kommunikation Habermas – oder besser gesagt Versatzstücke seiner theoretischen Modelle – sowohl für die Propagierung einer Vitalisierung der Demokratie als auch für Erhaltungsbemühungen der bisherigen repräsentativ-demokratischen Strukturen vereinnahmen. Dabei geht es im Diskurs weniger um eine Auseinandersetzung mit den von Habermas zur Verfügung gestellten Modellen im Sinne ihrer Applizierbarkeit auf neue Kommunikationsverhältnisse, es geht noch nicht einmal um die Reflexion technischer Neuerungen im Lichte dieser Modelle. Vielmehr geht es darum, die Möglichkeiten des neuen Mediums – seien sie tatsächlich gegeben oder unterstellt, das ist zweitrangig – als Terrain für den schon bestehenden Diskurs über das Verhältnis von demokratischer Qualität und Partizipationschancen zu besetzen.

3.1.5. Das Internet ermöglicht der „kritischen Medientheorie“ ein Comeback

Mit dem Schlußwort seiner Untersuchung zum Qualitätswandel der legitimatorischen Funktion bürgerlicher Öffentlichkeit als Organisationsprinzip des bürgerlichen Rechtsstaats hat Habermas der sogenannten „kritischen Medientheorie“ der 60er und 70er Jahre das Programm gegeben. „Am Strukturwandel der bürgerlichen Öffentlichkeit läßt sich studieren, wie es vom Grad und der Art *ihrer* Funktionsfähigkeit abhängt, ob der Vollzug von Herrschaft und Gewalt als eine gleichsam negative Kon-

stante der Geschichte beharrt – oder aber, selber eine historische Kategorie, der substantiellen Veränderung zugänglich ist.“⁷⁰ Die Funktionstüchtigkeit der bürgerlichen Öffentlichkeit wurde dadurch zum Probestein der „kritischen Medientheorie“, die Gestaltbarkeit von Öffentlichkeit und die Frage, wem die Gestaltung politischer Öffentlichkeit obliegt, zum Qualitätskriterium demokratischer Verhältnisse. Jene Eigentümlichkeit der „kritischen Medientheorie und -praxis“ ist damit grundgelegt, die sich darin zeigt, daß einerseits das Bewußtsein dafür besteht, daß Öffentlichkeit – und insbesondere die über Massenmedien hergestellte politische Öffentlichkeit – der Einflußnahme zugänglich ist, andererseits jedoch geradezu dogmatisch davon ausgegangen wird, daß lediglich der ideologische Gegner diese Einflußnahme auch ausübt. „Die Neue Linke der sechziger Jahre hat die Entwicklung der Medien auf einen einzigen Begriff gebracht: den der Manipulation.“⁷¹ Es verstand sich von selbst, daß Manipulation natürlich nur von der „Bewußtseins-Industrie“ zum Zwecke der Durchsetzung ihrer kommerziellen Interessen ausgeübt wurde. Dadurch kam es zu einer relativ stabilen und scheinbar schlagkräftigen Vereinigung der beiden Kampfbegriffe „Kommerzialisierung“ und „Manipulation“. Kommerzialisierung galt fortan als der Tod von politisch fungierender Öffentlichkeit. Und als ginge es ihm darum, seine Stellung als Referenz für den immerwährenden „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ auch unter veränderten medialen Bedingungen beibehalten zu können bzw. diese Stellung nach gut 25 Jahren nachträglich zu ratifizieren, knüpft Habermas in seinem Vorwort zur Neuauflage des Strukturwandelbuchs die notwendigen Verbindungen, den Widerstreit zwischen Kommerzialisierung und aufgeklärter Öffentlichkeit ins Zeitalter elektronischer Massenkommunikation zu verlängern: „Mit der Kommerzialisierung und der Verdichtung des Kommunikationsnetzes, mit dem wachsenden Kapitalaufwand für und dem steigenden Organisationsgrad von publizistischen Einrichtungen wurden die Kommunikationswege stärker kanalisiert und die Zugangschancen zur öffentlichen Kommunikation immer stärkerem Selektionsdruck ausgesetzt. Damit entstand eine neue Kategorie von Einfluß, nämlich eine Medienmacht, die, manipula-

⁷⁰ Habermas 1962, S. 359

⁷¹ Enzensberger 1970, S. 163

tiv eingesetzt, dem Prinzip der Publizität seine Unschuld raubte. Die durch Massenmedien zugleich vorstrukturierte und beherrschte Öffentlichkeit wuchs sich zu einer vermachteten Armee aus, in der mit Themen und Beiträgen nicht nur um Einfluß, sondern um eine in ihren strategischen Intentionen möglichst verborgene Steuerung verhaltenswirksamer Kommunikationsflüsse gerungen wird.“⁷²

Selbst der Netz-Apologet Howard Rheingold, der sich ansonsten eher durch eine überschwenglich positive Einschätzung der Netzpotentiale hervortut, bezieht sich explizit auf Habermas' Darlegung der Bedrohung der Öffentlichkeit durch Kommerzialisierung.⁷³ So wäre es gang und gäbe, daß private Internet-Provider wie „Prodigy“ in den USA eine rigorose Auswahl der Inhalte vornähmen, die über ihn verbreitet werden. Was ökonomisch begründet wird und vorgeblich im Kundeninteresse geschehe, komme faktisch einer Zensur gleich.⁷⁴ Im Endeffekt gehe eine wirtschaftliche Vormachtstellung mit publizistischer Machtausübung einher. Mit der Tendenz zur Kommerzialisierung drohe die Gefahr, so Rheingold weiter, daß „politische Prozesse in Konsumartikel verwandelt“ werden.⁷⁵ Und auch damit greift er ein weiteres mal die seit Habermas gängig gewordene Figur des „Übergangs vom kulturräsonierenden zum kulturkonsumierenden Publikum“ auf. Im Vergleich zu seiner sonstigen Offenbarungsdiktion ungewöhnlich larmoyant schließt Rheingold: „Daß sie viel leichter vermarktet als erklärt werden kann, ist die größte Schwäche der Idee von elektronischer Demokratie.“⁷⁶

⁷² Habermas 1990, S. 27f

⁷³ Rheingold 1994, S. 339

⁷⁴ Angesichts des drohenden Lizenzzugs wegen des Verdachts auf Verbreitung von Pornographie versprach „Prodigy“, für die Inhalte, die über diesen Online-Dienst vertrieben werden, redaktionelle Verantwortung zu übernehmen. Zur Unhaltbarkeit dieses Versprechens und einer Einschätzung dieses „Zensurversuchs“ aus genau gegenläufiger Perspektive zu Rheingolds Vorwürfen und einer genau entgegengesetzten Bewertung der Entwicklung vgl. Dworschak 1996.

⁷⁵ Rheingold 1994, S. 339

⁷⁶ Rheingold 1994, S. 350

Nicht nur in der „Enteignet Springer!“-Kampagne von 1968 hat sich die Verquickung von Manipulationsverdacht und Kommerzialisierungsvorwurf als eine funktionstüchtige Strategie der Medienkritik erwiesen. Rhetorisch weniger militant, eignete sich dieselbe Strategie auch in der Diskussion um die Neuordnung des Rundfunks in den 1980er Jahren dazu, Kritik an der Privatisierung des Rundfunks zu üben, die Öffentlichkeit sei durch die Privatisierung einem erneuten „Strukturwandel“ ausgesetzt. Der Streit um das „duale Rundfunksystem“ ist mittlerweile beigelegt. Als identisches Argumentationsmuster hat sich jedoch die Verquickung von Manipulationsverdacht und Kommerzialisierungsvorwurf als Abwehrstrategie unbeschadet erhalten, wie seine Wiederbelebung in der Debatte um „Cyberdemokratie“ zeigt. Immer wieder sind es die organisatorischen Zwänge des Marktes und die vom Korruptionsverdacht nie gänzlich freizusprechende Politik, die die Kommunikation in Kanäle zwingen, die im Widerspruch stehen zu einer an einem aufklärerischen Ideal zwangloser Kommunikation orientierten öffentlichen Kommunikation, immer wieder ist es die als ungleich erkannte Zugangschance, an ihr teilzunehmen, was dem Argument Vorschub leistet, politische Krisen seien auf strukturelle Schwächen der Medien zurückzuführen.

Als das Internet neu war, wurden all diejenigen Hoffnungen, die in den „kommerziell verseuchten“ alten Massenmedien mehr und mehr enttäuscht wurden, auf das Internet übertragen. Zumindest die Anfänge der Diskussion um „Cyberdemokratie“, wie oben dargelegt, sind durch die Hoffnung gekennzeichnet, im Internet könnten der politischen Öffentlichkeit Lösungen für Probleme angedeihen, die ihr die klassischen Massenmedien eingebrockt haben. Im Rhythmus der Innovationsschübe medientechnischer Neuerungen tauchen daher immer wieder Forderungen auf, wie sie beispielsweise Enzensberger in seinem „Baukasten“ pointiert zusammenfaßt: „Repressiver Mediengebrauch“ möge durch „emanzipatorischen Mediengebrauch“ abgelöst werden, ein „zentral gesteuertes Programm“ durch „dezentralisierte Programme“. An die Stelle der Struktur „Ein Sender, viele Empfänger“ trete „Jeder Sender ein potentieller Empfänger“, an die Stelle fortschreitender „Immobilisierung isolierter Individuen“ die „Mobilisierung der Massen“. „Passive Konsumentenhaltung“ und der „Entpolitisierungsprozeß“ möge ersetzt werden durch die „Interaktion der Teilnehmer, feedback“ und einen „Politische[n] Lernprozeß.“ „Kollektive Produktion“ sowie

„gesellschaftliche Kontrolle durch Selbstorganisation“ solle an die Stelle der „Produktion durch Spezialisten“ und die von „Eigentümern oder Bürokraten“ ausgeübte Kontrolle treten.⁷⁷ Im Rhythmus der Innovationsschübe medialer Techniken, die in Aussicht stellen, das zu ermöglichen, tauchen Phantasien dialogischer und dezentralisierter Strukturen auf, sowie die Forderung nach Organisation des Massenpublikums und die Vorstellung der Übertragung des demokratischen Verfahrens der Selbstgesetzgebung auf das mediale System selbst.⁷⁸ Die nur teilweise Einlösung der Forderungen an neue Medien und das immer deutlichere Zutagetreten des Phantastischen der an sie geknüpften Assoziationen sorgt für ein fortwährendes Bestehen derselben Hoffnungen und Forderungen. Indem eine neue Kommunikationstechnologie das zu lösen verspricht, was eine alte Technologie an Problemen aufgeworfen hat,⁷⁹ hält sich die messianische Hoffnung auf eine durch Medien hergestellte demokratischere Welt am Leben. Auch die Diskussion um „Cyberdemokratie“ bezieht ihre Kraft aus dem Versprechen, das Internet könne eine Alternative zu den herkömmlichen Massenmedien anbieten und einer Aufwertung der politischen Kultur dienlich sein. Die regelmäßige Enttäuschung der an ein neues Medium herangetragenen politischen Hoffnungen sorgt hingegen für die Aktualität von Argumentationsmustern linker Medienkritik. Wie sehr die Debatte um „Cyberdemokratie“ mit der Diskussion, wie sie die „kritische Medientheorie“ führte, kompatibel ist, läßt sich an einem Text von Hans J. Kleinsteuber zeigen. 1994 schreibt er über die Kabelfernsehdebatte der 70er Jahre, daß der „Mythos vom Rückkanal“ gezielt indienstgestellt wurde, um das neue Medium Kabelfernsehen für medien- und wirtschaftspolitische Zwecke vereinnahmen zu können. Seine zentrale These lautet, daß das Argument, der Rückkanal erlaube eine

⁷⁷ Enzensberger 1970, S. 173

⁷⁸ Der Verhaltenscodex „Netiquette“, den sich das Internet selbst gegeben hat, wird hierfür zumeist ins Feld geführt. In diese Richtung zielt jedoch auch die Aufforderung, auf die selbstregulativen Kräfte des Internet zu vertrauen. Vgl. zu letzterem beispielsweise Dworschak 1996.

⁷⁹ „Die Kommerzialisierung der Medien hat dazu geführt, daß die wichtigste Rolle in der Informationskette: der Auslandskorrespondent, nicht mehr für wichtig erachtet wird. Die Journalisten kommen, wie in Somalia, mit den UN-Soldaten ins Land - und sind dementsprechend inkompetent. Das Internet könnte hier Informationsdefizite beseitigen.“ (Hermanns 1995b)

Demokratisierung der Massenkommunikation, lediglich in die damalige Debatte geworfen wurde, um ein Projekt, das ausschließlich wirtschaftliche Interessen befriedigende, gesellschaftlich zu legitimieren. „Um das geradlinig nicht erreichbare Ziel der Fernsehkommerzialisierung gegen damals massiven Widerstand durchzusetzen, wurde eine Phantasie bemüht und mit großem Aufwand an Experten, Publizisten und nicht zuletzt Geld zum Surrogat für Wahrheit erhoben.“⁸⁰ Kleinsteuber läßt keinen Zweifel daran aufkommen, wer welche Ziele gegen wessen Widerstand durchsetzte: „eine kommerzielle Hegemonie, (...) medienpolitische Akteure“ sowie „Industrieverbände und Verlegerorganisationen“ auf der einen Seite, stehen „Gewerkschaften, Kirchen und vielen Intellektuellen“ sowie der „*Academic Community*“ auf der anderen Seite gegenüber.⁸¹ Die immer wieder in den Vordergrund gerückte technische Möglichkeit des Rückkanals, die in die Tat umzusetzen jedoch nie ernsthaft versucht worden sei, sei „von Anbeginn eine ‘politische’ Technik“⁸² gewesen, von den Vertretern führender Elektronikunternehmen gezielt als Verschleierungstaktik eingesetzt, um die Kritiker der Kommerzialisierung des Fernsehens dadurch zu vereinnahmen, daß sie sich der Option auf zunehmende Demokratisierung wohl kaum verschließen könnten. „In diesem konfliktträchtigen Minenfeld der Medienpolitik markierte der Rückkanal eine Art Idylle des Konsenses, weil alle Seiten sich auf ihn einigen konnten.“⁸³ Kleinsteubers Analyse läuft darauf hinaus, daß der Rückkanal gezielt zum Mythos verklärt wurde, um damit manipulativ Akzeptanzbarrieren gegen die Kommerzialisierung des Fernsehens einzureißen. Auch nach einem viertel Jahrhundert, so hat es den Anschein, sind die Werkzeuge „Manipulationsverdacht“ und „Kommerzialisierungsvorwurf“ aus Enzensbergers Baukasten noch nicht verrostet. „Die Entwicklung vom bloßen Distributions- zum Kommunikationsmedium ist kein technisches Problem. Sie wird bewußt verhindert, aus guten, schlechten politischen Grün-

⁸⁰ Kleinsteuber 1995, S. 24

⁸¹ Kleinsteuber 1994, S. 59f

⁸² Kleinsteuber 1994, S. 61

⁸³ Kleinsteuber 1994, S. 61

den“, schreibt Enzensberger 1970,⁸⁴ sich auf Brecht berufend, der ebenfalls die Chancen eines neuen Mediums in erster Linie durch die manipulativen Aktionen des Kapitals bedroht sah.

Der Rekurs auf die „guten, schlechten“ Gründe hat auch angesichts der Internet-Entwicklung nicht an Aktualität eingebüßt. Insbesondere jene, die die ökonomisch „unverdorbene“ Frühzeit des Internets als „Pioniere“ miterlebt oder mitgestaltet haben, sehen in der zunehmenden Kommerzialisierung des Internets die Gefahr, daß „politische Prozesse in Konsumartikel verwandelt“ werden,⁸⁵ eine Warnung, die nur allzuleicht auch einen verschwörungstheoretischen Zungenschlag bekommen kann: „In den Bereichen Politik und Wirtschaft werden die Potentiale der Datennetze als plurifunktionale Träger von Inhalten eingesetzt. Sie werden als politische Ideologielieferanten instrumentalisiert, als Bedürfniserzeuger kommerzialisiert und als vermeintlich interaktive Medien idealisiert.“⁸⁶ „Das Internet wird entpolitisiert und privatisiert, kommerzialisiert und monopolisiert, d.h. in einem Wort: von den großen Telekommunikations-Konzernen ‘kolonisiert’. (...) Wenn erst die totale Kommerzialisierung des Internet besiegelt ist, werden ex post-Korrekturen schwierig. Das Problem besteht wiederum darin, daß die Öffentlichkeit in Europa zum großen Teil noch nicht realisiert hat, was in der Telekommunikationspolitik auf dem Spiel steht, und sie sich dem Internet gegenüber ähnlich distanziert gibt wie anderen Risikotechnologien.“⁸⁷ „Was sich abzeichnet, ist ein gigantischer neumedialer Totalausverkauf, eine mit aller Raffinesse und Brutalität geführte Veräußerungsschlacht, wie wir sie ja bereits vom Rundfunk und Fernsehen her kennen.“⁸⁸ Und selbst Kittler stellt sich in die Tradition der „kritischen Medientheorie“: „Klicken genügt“, schreibt er, und „eine einzelne Firma, deren stolzes Ziel es ist, 50 Millionen Netzwerkteilnehmer zu verpflichten, gewinnt also mehr, aktuellere und spezifischere Daten über Anwender, als es historischen

⁸⁴ Enzensberger 1970, S. 160

⁸⁵ Rheingold 1994, S. 339

⁸⁶ Hermanns 1995a

⁸⁷ Leggewie 1996

⁸⁸ Guggenberger 1997, S. 120

Herrschaftssystemen je möglich war. Windows 95 ist eine als Betriebssystem maskierte Eroberungsstrategie, die alle Träume elektronischer Geheimdienste wahr zu machen droht, aber auf kommerziellen Nutzen ausgerichtet bleibt.“⁸⁹ Der gemeinsame Kern des illustrierten Argumentationsmusters, die Verquickung von Manipulationsverdacht und Kommerzialisierungsvorwurf, schafft in der Gemeinschaft der Kritiker des Internets ganz unerwartete Allianzen.

Keiner der im vorausgehenden vorgestellten Stellungnahmen zu den politischen Potentialen und Gefahren des Internets und die Zukunft der politischen Kultur im Zeitalter des Internets wäre uneingeschränkt recht zu geben. Aufgrund ihrer Nachvollziehbarkeit und der teilweisen Offensichtlichkeit ihrer Beweggründe, kann ihnen jedoch ebenso eine gewisse Berechtigung, vorgetragen zu werden, nicht abgesprochen werden. Bezogen auf die Eignung des Internets, Medium demokratischer politischer Kommunikation zu sein, ergibt sich daher am ehesten seine *Indifferenz*. Politisch indifferent ist das Internet in dem Sinne, daß es als Medium weder in ausgewiesener Weise demokratieförderlich, noch der Demokratie abträglich ist. In einem hohen Maße politisch ist es allerdings als Medium der Selbstreflexion des politischen Diskurses, als Medium, das demokratietheoretische Basisoptionen sichtbar werden läßt, d.h. weil es selbst keine politischen Eigenschaften hat, macht das Internet die Beurteilungen seiner Eignung zum Medium politischer Kommunikation als politische Bekenntnisse sichtbar.

In dem Maße, in dem sich im Lauf der Geschichte die Demokratie als die Staatsform der vergleichsweise größten Akzeptanz gegenüber anderen staatlichen Verfassungssystemen erwies, in dem Maße wandelten sich die Differenzen zwischen politischen Ideologien zu Differenzen zwischen unterschiedlichen Ausdeutungen des Demokratiebegriffs. Seit den antiken Anfängen politischer Theorie – und die demokratische Revolution der bürgerlichen Aufklärung hat dies eher verstärkt, als daß sie vereinheitlichend gewirkt hätte – läßt sich der Demokratiebegriff mit unterschiedlichen und teils einander widersprechenden Inhalten füllen. Nach wie vor fehlen verbindliche Para-

⁸⁹ Kittler/Roch 1996

meter und Vergleichskriterien, die die Qualität unterschiedlicher demokratischer Verfassungssysteme zu messen gestatteten. Gemeinsam ist natürlich allen die grundlegende Idee der Volkssouveränität und dem daraus abgeleiteten Verfahren der immanenten Rechtfertigung staatlicher Herrschaft durch das Volk, welches, der Idee nach, zugleich als Regierendes und Regiertes auftritt. Weitere, den Demokratiebegriff grundlegende, Prinzipien wie Gleichheit, Rechtsstaatlichkeit, Mehrheitsprinzip etc. drohen jedoch beständig, zueinander tendenziell in ein Mißverhältnis oder gar in Widerspruch zu geraten. So sind beispielsweise die geltenden Gesetze in einer Demokratie im Idealfall nicht der Ausdruck des Willens einer Minderheit, sondern das Ergebnis aktiver Beteiligung aller Bürger, was keineswegs mit der Willensbekundung einer Mehrheit gleichzusetzen ist. Daraus entsteht ein demokratietypisches Dilemma. Kaum ein demokratisch beschlossenes Gesetz wird auf die uneingeschränkte Zustimmung *aller* Bürger rechnen können. Im Gegenteil. Je „demokratischer“ ein Gesetz zu Stande gekommen ist, je mehr unterschiedliche individuelle Aspekte also darin Eingang gefunden haben, um so weniger wird es die subjektive Willensbekundung dessen darstellen, bei dem dieses Gesetz dann im Einzelfall zur Anwendung kommt. Auch der sich aus der Logik der Demokratie geradezu zwangsläufig immer wieder ergebende Konflikt zwischen den, gleichwohl die Demokratie tragenden, Prinzipien individuelle Freiheit und rechtliche Gleichheit ist eines jener Dilemmata, die den Spielraum illustrieren, der sich zwischen den demokratiethoretischen Grundfesten ergibt. Diese immer wieder zu interpretieren und zueinander ins Verhältnis zu setzen, macht den eigentlichen demokratischen Prozeß aus.

In Anlehnung an die unterschiedliche Gewichtung der beiden demokratischen Basisprinzipien, individuelle Freiheit und rechtliche Gleichheit, lassen sich zwei Grundformen des demokratischen Ordnungsprinzips voneinander unterscheiden, die mittlerweile das klassische Gegensatzpaar bezüglich demokratischer Herrschaftskontrolle und Mitbestimmung bilden. Auf der einen Seite steht das *Partizipationsmodell*, das idealtypisch die unmittelbare Beteiligung aller an allen Entscheidungen vorsieht und dem Rousseauschen Modell der Identität von Regierenden und Regierten verpflichtet ist. Auf der anderen Seite steht das *Repräsentationsmodell*, das vorsieht, daß das Plenum der Volksvertretung entgegen dem Identitätsmodell Rousseaus ein verklei-

nertes Abbild des Volkes darstellt und für die Dauer einer Legislaturperiode die treuhänderische Verwaltung des Gemeinwohls übertragen bekommt. Dabei kann dieses Plenum weitgehend ungebunden von sich möglicherweise während einer Legislaturperiode ändernden Meinungen oder Mehrheiten handeln. Das Repräsentationsmodell steht seit Joseph Schumpeter, der sein „Konkurrenzmodell“ politischer Parteien analog zu ökonomischen Konkurrenzverhältnissen entwickelt hat,⁹⁰ in Entgegensetzung zum Modell Rousseaus, das auf die Idealvorstellung einer verbindlichen und immer wieder neu zu erstellenden *volonté générale* verwiesen bleibt, für einen „realistischen“ oder „empirischen“ Demokratiebegriff. Schumpeter trug mit seinem Modell der *Billigung* der Regierung durch das Volk statt *Identität* von Regierung und Volk der Notwendigkeit fortschreitender Arbeitsteilung Rechnung, indem der ideale Repräsentant nunmehr Berufspolitiker und nicht mehr *citoyen* ist.

Das auf Rousseau zurückgehende Modell identitärer Demokratie fundiert demgegenüber den Staat und die demokratische Politik unmittelbar und jederzeit auf den Willen des Volkes. Die Qualität dieser Demokratieform bemißt sich daher nach dem Grad der Aktivität und politischen Mitgestaltung der mündigen Bürger, sie steht und fällt mit der Partizipation der Bürger. Aus dem allgemeinen Teilnahmerecht erwächst jedem einzelnen eine *Teilnahmepflicht*. Demokratie in diesem Modell ist immer auch ein Erziehungsauftrag. Demgegenüber trägt das Repräsentationsmodell und die daraus entwickelte Theorie demokratischer Elitenherrschaft, die aus dem Konkurrenzmodell Schumpeters entwickelt wurde, eher der Apathie des Bürgers Rechnung. Gegenüber dem Erziehungsauftrag stehen hier Effizienzkriterien zur Erledigung des alltäglichen politischen Geschäfts im Vordergrund.

Bei aller historischen Ferne dieser grundlegenden demokratischen Theorien ist der Antagonismus von partizipatorischer und repräsentativer Demokratieform bis heute aktuell geblieben und kennzeichnend für immanente Spannungen zeitgenössischer Demokratien. Zwischen diesen hier plakativ vorgestellten Polen unterschiedlicher demokratischer Mitbestimmungsmodelle gibt es natürlich Mischformen. Daß es Mischformen gibt, daß es also beispielsweise Volksbegehren und Volksabstimmun-

⁹⁰ Vgl. Schumpeter 1942, insb. S. 427ff

gen auch innerhalb einer parlamentarischen Repräsentationsdemokratie gibt, macht den Streit um die unterschiedliche Gewichtung demokratischer Basisoptionen allerdings dauerhaft virulent.

Vor diesem demokratietheoretischen Hintergrund, läßt sich nun sagen, daß die politischen Qualitäten des Internets nicht anhand der Frage nach einer Beförderung oder Verhinderung demokratischer Kultur beurteilt werden können. Die Frage, ob das Internet demokratisch oder undemokratisch sei, ist eine schlecht gestellte. Hinsichtlich eines Mehr oder Weniger an Demokratie verhält sich das Internet indifferent. Vielmehr eignet sich die politische Indifferenz des Internets dazu, die immanenten Spannungen, die aus der Logik konkurrierender Demokratiemodelle erwachsen, sichtbar werden zu lassen.⁹¹

So zeigt sich die Virulenz des Antagonismus zwischen identitären und elitistischen Modellen, wie sie im vorausgehenden hergeleitet wurde, exemplarisch in einem „Essay über die demokratischen Möglichkeiten der neuen elektronischen Medien“ von Vivian Sobchak.⁹² Sie bezieht sich darin zwar auf US-amerikanische Verhältnisse, was den angesprochenen Antagonismus betrifft, dürften sie jedoch auf zeitgenössische Demokratien westlichen Zuschnitts insgesamt übertragbar sein. Sobchak parallelisiert unterschiedliche Bedeutungen des Begriffes „franchise“ mit unterschiedlichen Dimensionen der Demokratie. „Franchise“, schreibt Sobchak, wurde und wird in folgenden unterschiedlichen Bedeutungen benutzt: „1) Befreiung von Knechtschaft oder Unterwerfung; 2) Sicherheit vor Verhaftung, die Flüchtlingen an bestimmten privilegierten Orten gewährt wird, oder das Recht auf Asyl bzw. Zuflucht 3) Bürgerschaft und volle Mitgliedschaft in einem Staat oder einer Korporation 4) das Recht, an öffentlichen Wahlen teilzunehmen (...) Andererseits hat „franchise“ auch bedeutet: 1) ein durch den Monarchen an beliebige Personen oder Gruppen von Menschen oder Personen verliehenes Recht oder Privileg; 2) gesetzliche Immunität oder Aus-

⁹¹ Die politische „Eigenschaftslosigkeit“ des Internets ist die Voraussetzung für die bipolare Aufspaltung der politisch wertenden Bestimmungen des Internets, vgl. unten die Vergleichskategorie „Polarisierungspotential“ Kap. 4.1.

⁹² Sobchak 1996, S. 324

nahme von besonderen Belastungen durch die Gerichtsbarkeit (...) 3) das Territorium, über das sich diese Freiheiten erstrecken (...) 4) die von der Regierung im öffentlichen Interesse an beliebige Gesellschaften verliehenen Vollmachten; sowie 5) die von einem Unternehmen erteilte Autorisierung, ihre Produkte oder Dienstleistungen in einem Teilbereich zu verkaufen.“⁹³ In dieser Gegenüberstellung unterschiedlicher Bedeutungen von „franchise“ spiegelt sich der oben vorgestellte Gegensatz von partizipatorischen und repräsentativen, beziehungsweise identitären und elitistischen Demokratievorstellungen insofern, als es sich um zwei unterschiedlich gewichtete Auslegungen des Rechts auf individuelle Freiheit handelt. „Letzten Endes ist die Geschichte der amerikanischen Demokratie – d.h. ihr eigentlicher Mythos – in der Verschmelzung zweier Lesarten von ‘franchise’ enthalten, die menschliche, individuelle und politische Freiheit mit ‘individueller’ unternehmerischer Freiheit in einer Linie ausrichtet.“⁹⁴ Auch die Dynamik der Kontroverse um „Cyberdemokratie“ verdankt sich genau dieser Verschmelzung von tendenziell Antagonistischem und Sobchak überträgt sie denn auch auf die, sich in der Entwicklung befindende, „elektronische Kultur“ des Politischen: „In selbstwidersprüchlicher Weise wird sie *sowohl* mehr *als auch* weniger (nicht *entweder* mehr *oder* weniger) befreiend, partizipatorisch und interaktiv sein, als dies bei vorherigen, durch Technik vermittelten Kulturformen der Fall war.“⁹⁵ Den von ihr angedeuteten Selbstwiderspruch von zugleich mehr und weniger demokratischer Kultur vermittelt Sobchak über die Einführung eines übergeordneten Wettbewerb-Begriffs, mit dem dann sowohl die direktdemokratische und emphatische Lesart von „franchise“ als auch jene, die darin die Idee von Repräsentation, Delegation und Mandat sieht, miteinander kompatibel werden. Das Medium selbst, das ist die unausgesprochene Voraussetzung dieses „sowohl-als-auch“, muß politisch indifferent sein. Seine vorzügliche Eigenschaft hat das Medium darin, Assoziationsmagnet für ganz unterschiedliche Eigenschafts- und Sinnzuschreibungen zu

⁹³ Sobchak 1996, S. 324

⁹⁴ Sobchak 1996, S. 326

⁹⁵ Sobchak 1996, S. 327

sein. Mehr in dieser Eigenschaft, als in beispielsweise einem technischen Spezifikum, liegt der diskursive Erfolg eines neuen Mediums begründet.

3.2. „Computerisierung“ und „Digitalisierung“ und der Strukturwandel von Raum und Zeit

Aus der Seefahrt ist es seit einigen Jahrhunderten bekannt: nur wer die exakte Zeit angeben kann, kann hinreichend exakt seinen Standort bestimmen, sich im weiten Raum der offenen See orientieren und am geplanten Zielort auch tatsächlich ankommen. Räumliche Orientierung ist an die Zeit gebunden und Zeit ist auf jedem Längengrad eine andere. Auch an Land bleiben Raum und Zeit in ihrer Bestimmbarkeit aufs engste aufeinander verwiesen. Die Geschichte der Chronometrie ist die Geschichte unterschiedlicher Verfahren verräumlichter Darstellung von Zeit. Stabile Raum- und Zeitstrukturen dienen nicht nur der unmittelbaren sinnlichen und körperlichen Orientierung, sie ermöglichen auch historisches und soziales Bewußtsein. Raum und Zeit, so kann man sagen, sind die kognitiven Grundfesten sinnlicher Aneignung von Wirklichkeit.

Auch was diese Grundfesten betrifft, scheinen die computergewandelten Medienverhältnisse einige Unsicherheit zu erzeugen: „Die alten Vorstellungen von Raum und Zeit haben praktisch ihre Bedeutung verloren“,⁹⁶ schreibt Achim Bühl und auch für Wolfgang Hagen „bedeutet die digitale Wandlung die Negation des Raumes und der Zeit.“⁹⁷ „Digitalisierung bedeutet die Aufhebung von Raum und Zeit“,⁹⁸ diagnostiziert der Politologe Weidenfeld. Guggenberger sieht hingegen durch die neuen Medien eher eine Verschiebung der Dominanz von einer Raum- zu einer Zeitordnung gegeben: „Wir nehmen Abschied von den handgreiflichen Realitäten des Raumes und tauchen ein in die Metarealität der medialen Äquidistanzen. (...) Die geographische wird von einer chronographischen Ordnung verdrängt. (...) Heimat ist nur noch eine sentimentale Worthülse, der keine wesentliche soziale Erfahrung mehr ent-

⁹⁶ Bühl 1996, S. 205

⁹⁷ Hagen 1994, S. 146

⁹⁸ Weidenfeld 1999, S. III

spricht; das traditionelle Band zwischen unseren physischen Orten und den sozialen und psychologischen Erlebniswelten ist zerschlossen.“⁹⁹

Jener Teil des gegenwärtigen Mediendiskurses, der im folgenden exemplarisch dargestellt und analysiert wird, ist in erster Linie durch die verunsichernde Vermutung gekennzeichnet, Raum und Zeit könnten ihren Orientierung stiftenden Charakter ganz einbüßen oder zumindest folgeschwer verändern. Alle Stellungnahmen auf dieser Diskursebene gehen davon aus, daß die neuen Medien tradierte Bestimmungen von Raum und Zeit subvertieren werden oder schon subvertiert haben. Sie stimmen im Prinzip alle darin überein, „daß sich das Mediensystem insgesamt und mit ihm die Grundstrukturen menschlicher Zeitlichkeit und die in ihnen fundierten Wahrnehmungsformen gegenwärtig in einem Prozeß des Umbruchs und der rapiden Transformation befinden.“¹⁰⁰ Mehr oder weniger explizit bezieht sich das Gros der Diskursbeiträge dabei auf so bekannte Modelle, wie z.B. McLuhans Metapher des „globalen Dorfes“ oder auf Aspekte von Paul Virilios Dromologie, der zufolge gegen Null gehende Übermittlungszeiten und fortwährend beschleunigte Transportmittel Entfernungen nihilieren, mithin den Raum „vernichten“ und die Verfügung über Geschwindigkeitstechnologien neue politische und militärische Machtverhältnisse schafft. Uneinigkeiten weist der Diskurs einzig bei der Frage auf, wie nachhaltig und folgenreich sich diese „rapide Transformation“ auswirkt und worin ihre Ursachen liegen.

Der präsupponierte Wandel der Strukturen von Raum und Zeit, verleiht dem gegenwärtigen Diskurs gehörige Brisanz: Wie ließe sich nämlich, wenn Raum und Zeit nachhaltig genug ihre Strukturen ändern, eine gemachte und für gewiß befundene Erfahrung mit einer neuen Erfahrung überein bringen? Was für einen Stellenwert könnte Erfahrung noch beanspruchen und wie ließe sich Wirklichkeit überhaupt noch in Erfahrung bringen?

Dem sich im Diskurs artikulierenden mutmaßlichen Strukturwandel von Raum und Zeit liegen implizit zwei zentrale Annahmen zugrunde. Erstens muß logischerweise

⁹⁹ Guggenberger 1997, S. 18, 22, 30

¹⁰⁰ Sandbothe/Zimmerli 1994, S. VII

unterstellt werden, daß Raum und Zeit als Wahrnehmungskategorien historisch veränderbar sind und zweitens, daß ein struktureller Zusammenhang zwischen raumzeitlichen Veränderungen und medientechnischen Entwicklungen besteht. Mit diesen beiden Annahmen erklärt der Diskurs raumzeitliche Wahrnehmung für historisierbar, und jeweilige medientechnische Innovationen seien es, die diese Geschichte raumzeitlicher Wahrnehmung vorantreiben. In dieser Konstellation würde die Geschichte der Medien zur Geschichte fortschreitender Auflösung von Raum und Zeit, und sie käme durch Computermedien nun an ihr vorbestimmtes Ende. Bezeichnenderweise allerdings begleitet die gegenwärtige Rede vom Verschwinden des Raumes zumeist auch die Ankündigung eines neuen Raumes, des Cyberspace.

Dieses hier in seinen Grundzügen umrissene Argumentationsmuster liegt den meisten Beiträgen zu raumzeitlichen Veränderungen durch neue Medien zugrunde. Sie unterscheiden sich im Grad ihrer Nachdrücklichkeit, nicht durch die unterschiedliche Einschätzung der grundsätzlichen Möglichkeit des beschriebenen Wandels.

Einer der prononciertesten Vertreter des Diskurses um den Wandel raumzeitlicher Verhältnisse ist Götz Großklaus. In seiner Textesammlung „Medien-Raum. Medien-Zeit“¹⁰¹ lassen sich nicht nur nahezu sämtliche diesbezügliche Diskursfiguren finden, sondern Großklaus bettet sie auch in eine Geschichte des Wahrnehmungswandels nach oben skizzierten Muster. Deshalb eignen sich seine Texte gut, an ihnen den gegenwärtigen Diskurs um den medieninduzierten Wandel von Raum und Zeit exemplarisch nachzuzeichnen.

Bei Großklaus erfährt die Auflösungsthese, die Mediengeschichte steuere auf den Endpunkt einer vollständigen Liquidation von Raum und Zeit zu, eine konsequente Zuspitzung. Das Zeitalter der Medien ist in Großklaus' Beschreibung durch die beiden Tendenzen, Auflösung des Raumes und Auflösung der Zeit, gekennzeichnet. Die räumliche Auflösung zeigt sich in der Tendenz zur Nihilierung von Entfernung, die zeitliche in der Tendenz zur Simultaneität. Dabei kommt der Bewegung, beziehungsweise der Geschwindigkeit, zentrale Bedeutung zu, denn sie ist diejenige Größe, die Raum und Zeit miteinander ins Verhältnis setzt. Dem Bild der Auflösung eines aus-

¹⁰¹ Großklaus 1995

gedehnten Raumes und einer sukzessiv fortschreitenden Zeit liegt nämlich implizit die physikalische Bestimmung der Geschwindigkeit als Quotient aus einer bestimmten zurückgelegten Strecke und einer bestimmten währenddessen vergangenen Zeit zugrunde. Lichtgeschwindigkeit nun, wie sie mit der elektronischen Signalübermittlung gegeben ist, läßt die Zeit, die erforderlich ist, Entfernungen in globalem Maßstab zu überwinden, gegen Null gehen. Aber auch wenn man die Formel nicht nach der Strecke, sondern nach der Zeit auflöst, ergibt sich der Grenzwert Null. Damit entfällt die Zeit als Maß der Entfernung, zeitlich meßbare räumliche Differenzen verschwinden und von einem beliebigen Ort aus erscheint alles gleichnah oder gleichweit entfernt. Der Verlust der Erfahrbarkeit zeitlicher Differenzen, also der Differenzierung von vorher und nachher, wird hingegen als strikte Gleichzeitigkeit erfahren. Großklaus faßt diese beiden Auflösungstendenzen in dem Bild des „Gleichzeitigkeits-Plateaus“ zusammen.¹⁰² Auf dem Gleichzeitigkeitsplateau tummeln sich unterschiedliche aber nicht mehr chronologisch differenzierbare Zeiten (Vergangenheiten, Gegenwart und Zukünfte) sowie größte Entfernungen auf engstem Raum. Gegenüber der Metapher der „Zeitschrumpfung“ Hermann Lübbes¹⁰³ hält Großklaus seinem Modell zugute, daß es sowohl dem Moment der Schrumpfung (unterschiedliche Temporalitäten sammeln sich in strikter Gegenwart) als auch dem Moment der Zeitdehnung (Möglichkeit des Zugriffs von der Gegenwart aus auf andere Zeiten) gerecht wird. Das Gegenwartsplateau stellt also eine Art Zeitscheibe dar, die sozusagen den Zeitstrahl im jeweiligen Gegenwartspunkt rechtwinklig schneidet, seine Kontinuität aufbricht und fortan nur noch Gleichzeitigkeit unter Absehung eines Vorher und Nachher prozessiert.

Großklaus' Mediengeschichte ist die Geschichte medial induzierter Wahrnehmungsveränderungen. Sie geht von einem strukturellen Zusammenhang zwischen Wahrnehmung, den technischen Eigenarten unterschiedlicher Medien und der durch diese etablierten unterschiedliche Formen der Codierung von Welt und Wirklichkeit aus. Die dominante Entwicklungslinie von Großklaus' Mediengeschichte, die Auflösung

¹⁰² Großklaus 1995, S. 27ff

¹⁰³ vgl. beispielsweise Lübbe 1994

des Raumes und die Verdichtung der Zeit zu „Punkten hoher Augenblicksverdichtung“,¹⁰⁴ spiegelt sich in einer Veränderung des menschlichen Wahrnehmungsapparates. Hier kommt es, so Großklaus, zu einem Übergang von vorwiegend raum-symbolischen mentalen Orientierungsmodellen zu vorwiegend zeit-symbolischen Orientierungsmodellen. Aus der Kognitionswissenschaft entleiht Großklaus den Begriff der „kognitiven Karte“ und spricht von einer Ablösung der traditionellen Raum-Karte durch die Zeit-Karte. „Kognitive Karten“ sind in der Kognitionswissenschaft Instrumente zur symbolischen Aneignung von Welt und Wirklichkeit und dienen der subjektiven Versicherung des eigenen Standortes. Die Raum-Karte ermögliche anhand der symbolischen Codierung von innen vs. außen, zentral vs. peripher, Mitte vs. Rand, oben vs. unten usw. nicht nur eine rein territoriale Abgrenzung, sondern auch eine wertende Bestimmung des eigenen Lebensraumes. So ließe sich beispielsweise anhand der Opposition innen/außen auch vertrauter Nahraum von fremdem Fernraum, Privatraum von Öffentlichkeitsraum, Schutz-Raum von Gefahren-Raum usw. unterscheiden. Damit, so Großklaus weiter, würde auch die Beurteilung, welchen Grad an Authentizität einer gemachten Erfahrung beizumessen sei, anhand räumlicher Kriterien vollzogen. Authentisch wäre, was mit eindeutigen räumlichen Koordinaten zu verorten sei. Dadurch sind Grenzen definiert, die sowohl kulturelle Verkehrsformen und kollektive Erfahrung bestimmen, als auch gesellschaftlichen Sinn generieren. Die neuen Medienverhältnisse, so Großklaus’ Leitthese, die auch die meisten Diskursbeiträge zum Strukturwandel von Raum und Zeit implizieren, sorgen für die Verwischung dieser Grenzen und es setzen sich zeitpunktbezogene Maßstäbe zur Definition neuer Grenzen durch. Die neue Zeit-Karte arbeitet mit der symbolischen Codierung Gleichzeitigkeit vs. Nichtgleichzeitigkeit und Gegenwärtigkeit vs. Nichtgegenwärtigkeit.¹⁰⁵ „Echtzeit“ würde fürderhin zum Bürgen für Echtheit. Großklaus’ bettet seine zentrale These, jeweils neue Medien codierten die menschliche Raum- und Zeiterfahrung neu, in eine Mediengeschichte der Wahrnehmung. Sie ist von ihrem Telos her, der vollständigen Auflösung von Raum und Zeit durch das

¹⁰⁴ Großklaus 1995, S. 111

¹⁰⁵ Großklaus 1995, S. 111

neue Medium Computer, konstruiert und kann dadurch die gegenwärtig diskutierte „Liquidation von Raum und Zeit“ zur medienhistorischen Notwendigkeit erklären. Großklaus führt damit jedoch nur aus, was mehr oder weniger explizit den ganzen Diskurs um den medieninduzierten Wandel von Raum und Zeit prägt. An Großklaus' wahrnehmungsgeschichtlichem Modell lassen sich daher exemplarisch Diskursmuster zeigen, die die gegenwärtig (wieder) prominente Idee einer medienabhängigen Veränderung menschlicher Wahrnehmung verbalisieren.

3.2.1. Mimesis und Simulation: Großklaus' Modell der Geschichte von Medien und Wahrnehmungswandel

Großklaus schreibt eine Geschichte der Wahrnehmung, die wesentlich von der Geschichte der technischen Medien geprägt ist. Er betitelt sie als die Entwicklung „von der Mimesis zur Simulation“. Damit begibt er sich zwar in die Nähe einer in der Antike beginnenden Geschichte der Künste und ihrer Techniken,¹⁰⁶ seine frühesten Anknüpfungspunkte gehen jedoch lediglich bis ins anfangende 19. Jahrhundert zurück. Die Gegenüberstellung von Mimesis und Simulation ist folglich bei ihm auch weniger an einer ästhetikgeschichtlichen Bewegung zu immer größerer Autonomie künstlerischer Prinzipien orientiert, die sich etwa von einer Technik, die lediglich Wirklichkeit nachahmt, zu immer größerer Eigengesetzlichkeit künstlerischer Produktionsweisen und Kreierung eigener Kunstwelten fortentwickelt. Vielmehr sind Mimesis und Simulation in Großklaus' Verwendung als Begriffe zur Bestimmung räumlicher und zeitlicher Abstände zu verstehen, wobei die Entwicklung von der Mimesis hin zur Simulation den Prozeß schwindender Abstände zwischen raumzeitlichen Markierungen und letztlich ihre gänzliche Aufhebung illustrieren soll. „Mimetische Wahrnehmung“ fungiert in Großklaus' Mediengeschichte als ein Wahrnehmungsmodell, das von einem Bewußtsein für die zeitliche und räumliche Differenz zwischen Wirklichkeit und ihrem medialen Abbild ausgeht, wohingegen er unter „simulatorischer Wahrnehmung“ den Effekt verstanden wissen möchte, der sich einstellt, wenn aufgrund der noch feh-

¹⁰⁶ vgl. beispielsweise die gleichnamige Einführung in die Geschichte der Ästhetik von Werner Jung 1995.

lenden Semantisierung von Modi einer neumедialen Raum/Zeit-Darstellung die Erfahrung dieser Differenz noch nicht möglich ist. Jeder der von Großklaus untersuchten Medienumbrüche ist durch den plötzlichen Einbruch einer simulierbaren Wirklichkeit in eine mimetisch repräsentierte gekennzeichnet. Großklaus relativiert diesen Einbruch dann jedoch immer wieder so weit, daß das Kontinuum seiner historischen linearen Entwicklung zu immer mehr Simulation gewahrt bleibt. Nichtsdestoweniger stellt er bei jedem Medienwandel beide einander widerstreitende Wahrnehmungsweisen gegenüber, die er – und das auch jedesmal aufs neue – mit einer semiotischen Verschiebung miteinander verbindet. Die mimetische Ebene sieht er ans Materielle geknüpft, die Ebene der Simulation hingegen gibt sich dadurch zu erkennen, daß auf ihr Zeichen nur noch auf Zeichen, nicht mehr auf eine ihnen vorgängige Ausgangswirklichkeit verweisen.

Die einzelnen Phasen der Geschichte der Wahrnehmung, wie sie Großklaus vorstellt, sind von der Erfindung und gesellschaftlichen Durchsetzung neuer technischer Medien bestimmt. Großklaus teilt die Geschichte der technischen Medien in fünf aufeinanderfolgende Phasen ein und unterscheidet entsprechend panoramatische, daguerrotypische, kinematographische, televisionale und computerielle Wahrnehmung.

Bereits für den Betrachter im Panorama spricht er von einer „superillusionistischen“ Wahrnehmung, denn sie läßt den Betrachter sich als in das Bild hineinversetzt wahrnehmen und ihn auf diese Weise die ihm vorenthaltene dritte Raumdimension kompensieren.¹⁰⁷ Beim Betrachter läßt das bereits in der ersten Phase der Wahrnehmungsgeschichte die Unterscheidbarkeit von Original und Kopie zum Problem werden. Indem der Betrachter sich in der panoramatischen Rotunde in ein Naturbeobachtungsverhältnis versetzt sieht, das dem natürlichen und gewohnten zum Verwechseln ähnlich zu sein scheint, beginnen vertraute Grenzen zu verschwimmen. In dieser ersten Form der Simulation von Landschaften, Schlachtfeldern, Reiseansichten etc. erscheint dem Betrachter die wahrgenommene Umgebung bereits als eine „als-ob-Wirklichkeit“. Gleichwohl bleiben die Bilder des Panoramas im Paradigma der Mimesis, schließlich ist es – trotz des Anspruchs einer möglichst identischen Repro-

¹⁰⁷ Großklaus 1995, S. 114f

duktion von in der Natur vorgefundenen Bildern in den *tromp-l'oeil*-Gemälden der 360°-Leinwände des Panoramas gerade das Bewußtsein für die Künstlichkeit der Abbildungen, das die Wahrnehmung der Panoramabesucher typischerweise geprägt haben mochte.¹⁰⁸

Die Nachbildung in der Realität vorgefundener Bilder gelangt durch die Daguerrotypie zu technischer Perfektion. Erstmals in der Geschichte der Abbildung von Wirklichkeit, so Großklaus, wird dieser Vorgang gänzlich an eine technische Apparatur delegiert. Das durch die Daguerrotypie etablierte neue Prinzip der Wahrnehmung basiert auf dem Effekt der angehaltenen Zeit und des ausgeschnittenen Raumes. Hinzu kommt, daß die Entwicklung der fotografischen Technik von einer immer kleiner werdenden und tendenziell gegen Null gehenden Belichtungszeit geprägt ist. Einzelne, zeitlich immer kleiner werdende Segmente werden aus dem zeitlichen und räumlichen Kontinuum herausgerissen und exponiert zur Darstellung gebracht, also ihres zeiträumlichen Kontextes beraubt. Die Photographie, so Großklaus in diskurstypischer Benjamin-Nachfolge, etabliert infolge der zeiträumlichen Dekontextualisierung eine investigatorische Rezeptionshaltung. Der Betrachter von Photographien begibt sich nun auf „Spurensuche“ und zur „Besichtigung der Schauplätze“.¹⁰⁹ Nachdem der Reiz des Mimetischen, also die Faszination darüber, wie nah sich ein Abbild der Realität dieser selbst annähern kann, mit der Photographie und ihrem Abbildrealis-

¹⁰⁸ Großklaus 1995, S. 113-116

¹⁰⁹ Großklaus 1995, S. 118f. Benjamins „zerstreuter Examinator“ stand hier ganz offensichtlich Pate. Er wurde medienhistorisch aus dem Zeitalter des Films vorverlegt in das Zeitalter des Panoramas. Die „panoramatische Wahrnehmungsweise“, ein Begriff, den Großklaus bei Schivelbusch (1977, 51-66) entlehnt, ist für ihn hingegen auch historisch später – zur Zeit des Films – noch gültig. Solche Überlappungen einzelner Zeiträume in Großklaus' Wahrnehmungsgeschichte stehen im Widerspruch zu seinem eigentlichen Anliegen, spezifische Wahrnehmungsweisen der Innovation spezifischer Medientechniken zuzuordnen. Darüberhinaus wird die Strenge seines historischen Stufenmodells medieninduzierter Prägung neuer Wahrnehmungsweisen unterlaufen, wenn er eine „panoramatische Sehweise“ schon in literarischen Texten auftauchen sieht, die *vor* der Erfindung des Panoramas geschrieben wurden. „Eine genaue zeitliche Überprüfung könnte zeigen, daß die panoramatische Sehweise nachweisbar wird in literarischen Texten, die früher verfaßt wurden als Panoramen konzipiert oder gebaut wurden“ (Großklaus 1995, S. 119).

mus wegfällt, etabliert sich eine neue Wahrnehmungsgewohnheit. Großklaus beschreibt sie als Einübung in die Lektüre visueller Zeichen; die daguerrotypische Wahrnehmung wird somit zu einer Methode der Dechiffrierung ikonischer Signifikanten und wirkt fürderhin auch auf die Lektüre tradierter Medien zurück: „Im traditionellen Medium der Literatur wird die daguerrotypische Wahrnehmung als visuelle Decodiermethode textkonstitutiv“.¹¹⁰

Die kinematographische Wahrnehmung beschreibt Großklaus im wesentlichen als die mediale Implementierung einer durch die Eisenbahnreise bereits prädisponierten Wahrnehmung, ohne daß er die Eisenbahn explizit als ein eigenes Medium begreifen und ihr eine eigene Phase in der Geschichte der wahrnehmungskonditionierenden Apparaturen zubilligen würde. Beiden, der kinematographischen und der durch die Eisenbahn geprägten Wahrnehmung, liegt die spezifisch moderne und die Entwicklung der Industrialisierung kennzeichnende Erfahrung bis dahin ungewohnt hoher Geschwindigkeiten zugrunde. Verlieren sich bereits in der Wahrnehmung des Eisenbahnreisenden scheinbar die Konturen der Dinge und damit ihre Konkretheit, ihre Konsistenz und ihre Körperlichkeit, so werden die Dinge auf der Leinwand, die zur kinematographischen Wahrnehmung gelangen, tatsächlich immateriell. Auch was die Plötzlichkeit unterschiedlichster, aufeinander folgender visueller Eindrücke betrifft und die Dynamisierung jeweiligen Perspektivenwechsels, sieht Großklaus in der Sehweise des Eisenbahnreisenden bereits grundgelegt, was dann im Film nur seine mediale Veranschaulichung findet.

Einen qualitativen Wandel in der Organisation der Wahrnehmung gegenüber allem vorher dagewesenen, sei es Eisenbahn, Daguerrotypie oder Panorama, konstatiert Großklaus allerdings in der durch den Film gegebenen Möglichkeit, die in Einzelbildern fragmentierte Bewegung durch Projektion der Einzelbilder zu rekonstruieren. Die Möglichkeit, eine Bewegung zu schnell, zu langsam oder eben in der Geschwindigkeit der Aufnahme wiederzugeben, gibt dem Film Verfügungsgewalt über den zeitlichen Verlauf zumindest der Filmzeit. Das entscheidende Moment, das diese

¹¹⁰ Großklaus 1995, S. 119

Verfügbarkeit ermöglicht, ist in dem gegeben, was Großklaus „Mimesis der Zeit“¹¹¹ nennt. Diesen Begriff gewinnt er durch einen Vergleich der fotografischen Arbeiten von Marey und Muybridge. Während Marey einzelne, fixierte Phasen einer Bewegung gemeinsam auf nur einer fotografischen Platte abbildete, isolierte Muybridge die fixierten Phasen voneinander auf je eigenen fotografischen Platten und bildete somit das zeitliche Nacheinander der einzelnen Bewegungsphasen in ein räumliches Nebeneinander ab. Durch eine Mechanik, die den identischen zeitlichen Abstand zwischen den stillgestellten Phasen wieder herstellt, kommt es zu einer Re-Synchronisierung bzw. Wiederverzeitlichung der in einzelnen Schritten verräumlichten Bewegung.

Auch beim Übergang von der kinematographischen zur televisionalen Wahrnehmung ist es eine technische Eigenart des neuen Mediums, die Großklaus an den Anfang einer veränderten Wahrnehmung stellt. Das Filmbild, so Großklaus, ist im Moment seines Erscheinens auf der Leinwand ein Ganzes, es ist im selben Moment seiner Projektion auch schon als komplettes Bild vorhanden, das somit einen bestimmten Zustand ins Bild setzt. Demgegenüber sei die Art und Weise der Entstehung eines Fernsehbildes durch einen Schreibstrahl, der auf dem Bildschirm Punkte unterschiedlicher Leuchtdichte hintereinander schreibt, ein fortwährender Prozeß. Die televisionale Wahrnehmung gliedere das Gesehene einem Raster ein, in welchem nun keine Bildeinheiten mehr, sondern „gestreute Punktmengen“¹¹² organisiert würden. An diesem Unterschied zwischen Film und Fernsehen macht Großklaus auch den entsprechenden Unterschied der jeweiligen Wahrnehmungsweisen fest. Das ist insofern höchst folgewidrig, als sich der Unterschied zwischen der Einheitlichkeit des als Ganzes erscheinenden einzelnen Filmbildes und dem zeilenweise immer erst im Entstehen befindlichen Fernsehbild der menschlichen Wahrnehmung schlichtweg entzieht. Der von Großklaus postulierte epochale Wahrnehmungswandel von Kino zu Fernsehen soll sich also an einem nicht wahrnehmbaren Unterschied vollziehen. Dergleichen Inkonsistenzen erregen den Verdacht, daß Großklaus' Argumentation der linea-

¹¹¹ Großklaus 1995, S. 22

¹¹² Großklaus 1995, S. 129

ren Programmatik seiner Mediengeschichte geschuldet ist, die darauf zielt, im Rhythmus der Durchsetzung von „neuen medialen Apparaten (...) zeitliche und räumliche Distanzen zu minimieren oder zu löschen“.¹¹³ Das zwingt ihn auch, für das jeweils ältere Medium die Gültigkeit zeitlicher und räumlicher Distanzen zu restituieren. So kommt es, daß er den Übergang von Film zu Fernsehen mit dem Einbruch der Elektronik in eine vormals rein „mechanische Ära“ flankiert, um die Schnelligkeit und Flüchtigkeit des Fernsehbildes mit der vermeintlichen Langsamkeit und Dauerhaftigkeit des Filmbildes plakativ kontrastieren zu können: „Die televisionale Wahrnehmung hat es zu tun mit optisch-elektronischen (Bild)-*Prozessen*, nirgends mit (Bild)-*Zuständen*, mit Bildpunkt-Rastern oder -Mosaiken, nirgends mit homogenen Bildeinheiten“.¹¹⁴ Die Gegenüberstellung von Prozeß und Zustand, von Flüchtigkeit und Dauer, von offener Dynamik und formaler Geschlossenheit, von „voyeuristischer Intimisierung“¹¹⁵ und kontemplativer „Verdichtung zu Geschichten“¹¹⁶ ist als Diskursmuster aus der Kontroverse um den Kulturwert des frühen Films bekannt.¹¹⁷ Und ohne weiteres ließe sich denn auch in Großklaus’ folgender Einschätzung „Kino“ durch „Theater“ oder „Literatur“ ersetzen und „Fernsehen“ durch „Kino“ und es ergäbe sich ein mustergültiger kinoreformerischer Diskursbeitrag von ehemals: „Während sich das im wesentlichen noch narrative Kino die Langsamkeit des Sinn-Aufschubs leistet, der uns traditionell über die ganze Dauer der erzählten Geschichte Sinn-Aufmerksamkeit abfordert, um erst am Ende mit der ‘Moral’, dem Fazit, dem Sinn zu belohnen – löst sich das schnelle Fernsehen tendenziell vom narrativen Prinzip (...) nach seiner elektronischen Struktur ist das Fernsehen diejenige Maschine, die die Geschichten zerschlägt und zertrümmert.“¹¹⁸

¹¹³ Großklaus 1995, S. 7

¹¹⁴ Großklaus 1995, S. 128

¹¹⁵ Großklaus 1995, S. 131

¹¹⁶ Großklaus 1995, S. 129

¹¹⁷ s.o. Kap. 2.

¹¹⁸ Großklaus 1955, S. 129

Das im Fernsehen dominante wirksame Prinzip ist, so Großklaus, das raumnihilierende Prinzip der Echtzeit. „Tendenziell durchströmt das Weltgeschehen die Gehirne der Menschen tele-ikonisch: in Echt-Zeit ohne Aufschübe, ohne Verzögerungen, ohne Zwischenzeiten und Distanzen.“¹¹⁹ Echtzeit, so Großklaus, wird zum Garanten für Authentizität und tritt damit an die Stelle der vormals Authentizität verbürgenden physischen Präsenz. Das Fernsehen hat durch die instantane, weltweite Bildübermittlung den Raum und durch die Echtzeit als konstituatives mediales Prinzip die Zeit als sukzessiv verlaufende zunichte gemacht. Das Fernsehen stellt ein Echtzeit-Fenster dar, das einen simultanen Blick auf die Welt möglich macht, wobei räumliche Differenzen verschwinden.

Götz Großklaus' Geschichte des medieninduzierten Wandels raumzeitlicher Wahrnehmung zeichnet bis zum Stadium der „televisionalen Wahrnehmung“ die vollständige Entwertung der Kategorien Raum und Zeit nach. Damit sind nun für den weiteren mediengeschichtlichen Fortschritt die Möglichkeiten weiterer Veränderbarkeit von Raum und Zeit eigentlich erschöpft. Die computerielle Wahrnehmung wird dementsprechend von Großklaus auch nur als „Ausblick“ formuliert und der „mentale Schock“¹²⁰ angesichts sich dennoch verändernder Wahrnehmungsweisen besteht nicht mehr in einem Umstürzen von raumzeitlichen Koordinaten, sondern in der Vorstellung, daß Wirklichkeit künftig als die „Gesamtheit aller ihrer möglichen Simulationen“¹²¹ verstanden werden müßte und da computeriell nur simulierbar ist, was vollständig berechnet, also in Algorithmen aufgelöst werden kann, liegt freilich die verführerische Schreckensvision, daß das ganze menschliche Dasein auf eine Formel zurückführbar und aus dieser wiederum vollständig deduzierbar sei, nicht mehr fern. Um aber dennoch geschichtliche Kontinuität in seinen medieninduzierten Wandel raumzeitlicher Wahrnehmung bringen zu können, muß Großklaus die Kategorien Raum und Zeit nach ihrer televisionalen endgültigen Verabschiedung für die computerielle Wahrnehmung wieder einführen und konzidiert Raum und Zeit für die televi-

¹¹⁹ Großklaus 1995, S. 129

¹²⁰ Großklaus 1995, S. 133 zitiert Elsner/Müller 1988, S.394

¹²¹ Janos A. Makowsky zit.n. Großklaus 1995, S. 136

sionale Wahrnehmung nachträglich „trotz aller Verwischungen der Grenzen zwischen Zeichen und Sachen, zwischen nah und fern etc.“ doch noch „eine gewisse Rest-Verbindlichkeit“,¹²² um sie dann erneut in technischer Perfektion total gewordener Simulation durch den Computer ihrer Verbindlichkeit zu entheben, Raum und Zeit sich also erneut auflösen zu lassen.

Inkonsistenzen dieser Art stehen im Verdacht, im Dienst des Spannungsbogens zu stehen, mit dem Großklaus seine Mediengeschichte versehen wissen möchte. Ihm geht es um die Darstellung einer möglichst kontinuierlichen Entwicklung von der Mimesis zur Simulation, die sich an der parallel dazu verlaufenden fortschreitenden Vernichtung der Kategorien Raum und Zeit niederschlägt, und die im Verlauf einer etwa 200jährigen Geschichte moderner Medien immer deutlicher zu Tage tritt. Auch die wahrnehmungsphysiologisch nicht haltbare Gegenüberstellung von Zustand und Prozeß zur Kennzeichnung des Übergangs vom Film- zum Fernsehbild ist jener Logik geschuldet, der es in erster Linie um die Konstruktion einer stringenten Entwicklung geht, die bei der Mimesis anfängt und mit heutiger Simulationstechnologie zu ihrem Ende kommt. Dabei räumt Großklaus zwar ein, daß jedem der von ihm vorgestellten Medien sowohl mimetische als auch simulatorische Potentiale eignen. Die von ihm jeweils vorgenommene Gewichtung hat allerdings vorwiegend die Aufgabe, den langfristigen Trend von einem maximal mimetischen und minimal simulatorischen zu einem minimal mimetischen und maximal simulatorischen Medium zu illustrieren. Damit ist Großklaus' Mediengeschichte der Wahrnehmung teleologisch auf die gegenwärtige Mediensituation hin ausgerichtet, die zunehmend durch den Computer gekennzeichnet sei und den Übergang von der Mimesis zur Simulation besiegele: „erstmalig gewinnt das simulatorische Vermögen in der Hervorbringung von Wahrnehmungsähnlichkeit, Nähe und Echtzeit die Oberhand über das mimetische Vermögen.“¹²³

Interessanterweise legt Großklaus den größeren Wert auf die skizzierte Gesamtentwicklung, anstatt auf die einzelnen Übergänge zwischen den historischen Phasen sich

¹²² Großklaus 1995, S. 138

¹²³ Großklaus 1995, S. 132

wandelnder Wahrnehmung, obgleich sie, folgt man Großklaus' Darstellung, einem gemeinsamen Funktionsprinzip zu gehorchen scheinen. Man müßte also auch die jüngste Phase des Wahrnehmungswandels durch den Computer daraufhin in den Blick nehmen können, ob sie sich nicht doch mittels desselben Funktionsmodells in die Chronologie der wahrnehmungsverändernden Medien einreihen ließe. Sie wäre dann jedoch ihrerseits historisiert und würde nicht mehr, wie bei Großklaus, das „Schwinden der Geschichte“¹²⁴ bedeuten. Und ein kurzer Blick in zeitgenössische Einschätzungen früherer raumzeitlicher Strukturwandlungen zeigt, daß auch die Teleologie von Großklaus' Modell der Wahrnehmungsgeschichte nicht trägt. Zeitgenössische Einschätzungen sahen im Film mitnichten lediglich eine Station auf dem Wege einer übergeordneten Geschichte der Liquidation von Raum und Zeit, die dann erst im Computer zu ihrem Ende käme. „Die statischen Gesetze sind umgestoßen. Der Raum, die Zeit ist überrumpelt. (...) Wir haben den Film.“¹²⁵ „Ich meine jene besonderen technischen Möglichkeiten, die nur dem Lichtspiel zu Gebote stehen, Zeit und Raum zu überwinden, mit dem Ablauf und der Reichweite der Bewegung selbstherrlich zu schalten und zu walten. So vermögen wir mit Hilfe des Lichtspiels geradezu die *natürlichen Grenzen* unseres gefühlsmäßigen Verhältnisses zur Welt der Wirklichkeit zu erweitern.“¹²⁶ Man hat also auch zu früheren Zeiten schon die Verfügung über Raum und Zeit als an ein Medium übergegangen beschrieben, und die Zitate zeigen darüber hinaus, daß die Großklaussche Verlustrhetorik nicht die einzige Form ist, in der über vergleichbare Wandlungen geschrieben werden kann.

3.3. Die Neuordnung von Wissensproduktion und Wissensverfügung durch den Computer als Gegenstand des Diskurses

In Zeiten schnellen Wandels sind Superlative an der Tagesordnung. Die neue Stadtbibliothek San Franciscos war zum Zeitpunkt ihrer Eröffnung im April 1996 die weltweit fortschrittlichste. An 400 Computerterminals kann dort nun in einem digita-

¹²⁴ Großklaus 1995, S. 157

¹²⁵ Goll 1920, S. 137

¹²⁶ Ackerknecht 1918, S. 46

lisierten Archiv recherchiert werden und das bisherige Zettelkastensystem hat endgültig ausgedient. Mit seinen alten Karteikarten wurden die Wände tapeziert.¹²⁷ Auch andersorts in USA wurden alte Zettelkästen mit aufwendigen Ritualen ihres Dienstes enthoben: „Am Consumnes River College in Kalifornien wurde der Zettelkatalog feierlich von seinen Qualen erlöst, indem ein Beamter eine Waffe auf ihn richtete und ihn ‘erschoß’. Am Dickinson College wurde eine ironische Totenwache abgehalten: man trug Schleier, man sang Choräle, und der todgeweihte Katalog war mit Wachsb Blumen und einem Tuch aus schwarzen Müllbeuteln überzogen.“¹²⁸ Eine Revolution ohne Tote ist keine richtige Revolution.

Zettelkataloge sind die „Steuerungseinheit“ einer Bibliothek und Bibliotheken sind allenfalls so gut wie das System, das einen Zugriff auf ihre Bestände ermöglicht. Mit der „Erschießung“ der Zettelkataloge wird beseitigt, was vormals die Funktionstüchtigkeit einer Bibliothek ausmachte. In der „digitalen Revolution“ wird daher über Leben und Tod der Bibliotheken entschieden und immerhin gilt noch den meisten die Bibliothek als der Inbegriff der Gelehrsamkeit.

„Bibliotheken sind Speicher des menschlichen Wissens. Dieses Wissen ist niedergelegt in schriftlicher Form, teils geschrieben, teils gedruckt.“¹²⁹ „In ihren Bibliotheken hält die Menschheit ihre geschriebene Geschichte gegenwärtig.“¹³⁰ Es geht also um keine Kleinigkeit, wenn die gegenwärtig neuen Medien die Frage nach der Existenzberechtigung herkömmlicher Bibliotheken und ihrer Organisationsstruktur aufwerfen. Sofern das Buch, die Bibliothek und das System, auf sie Zugriff zu nehmen, für eine spezifische Form der Organisation von Wissen stehen, sieht sich diese Organisationsform einem Veränderungsdruck ausgesetzt, wenn sich aufgrund der Möglichkeiten fortgeschrittener elektronischer Datenverarbeitung der Status von Buch und Bibliothek ändert. Bibliotheken, die ihren Bestand in Form elektronischer Kataloge abrufbar haben, ermöglichen eine schnellere und unter Umständen sowohl zielgerichtetere als

¹²⁷ Kölle 1996, S. 58.

¹²⁸ Baker 1994, S. 357

¹²⁹ Gattermann 1996, S. 102

¹³⁰ Zimmer 1997

auch vollständigere Recherche nach Literatur und also nach Wissen. Sind derartige Bibliothekskataloge im Internet vorhanden, ist der Suchende nicht mehr auf die Suche vor Ort und nicht mehr an (immer zu kurze) Öffnungszeiten gebunden. Zunehmend werden auch Möglichkeiten angeboten und genutzt, nicht nur bibliographische Daten, sondern auch ganze Texte als Binärdatei aus dem Netz herunterzuladen. Systeme haben sich etabliert, die die Zusendung von Artikeln und Aufsätzen in elektronischer Form teils gegen Gebühr ermöglichen, elektronische Fachzeitschriften werden direkt in elektronische Briefkästen verschickt. Ausleihfristen, überfüllte Bibliotheken, unvollständige Bestände und dergleichen Ärgernisse könnten bald der Vergangenheit angehören, wenn sich die Hoffnungen, die an die „digitale Bibliothek“ herangetragen werden, bewahrheiteten.

Noch in der Pionierzeit der „Gutenberg-Galaxis“ stellte Montaigne fest, daß Bücherwissen sich durch ein hohes Maß an Selbstreflexivität auszeichne und eine ausgesprochen dynamische Produktivität entfaltet habe. „Es macht einem mehr zu schaffen, die Interpretationen zu interpretieren, als die Sachen, und es gibt mehr Bücher über Bücher als über irgendeinen Gegenstand sonst. Wir tun nichts anderes, als uns gegenseitig zu glossieren.“¹³¹ Auch Whiteheads Einschätzung, die gesamte abendländische Philosophie bestünde aus nichts als Fußnoten zu Platon, zielt auf das Phänomen der Selbstbezüglichkeit wissenschaftlicher Produktion im Medium der Schrift und erfreut sich ebenfalls des häufigen Zitiertwerdens im Zusammenhang der gegenwärtig diskutierten Umbruchphase wissenschaftlicher Erkenntnisproduktion.

Im Laufe der Jahrhunderte kamen Bibliotheken mehr und mehr in Schwierigkeiten, die Archivierung der Publikationen mit der exponentiellen Zunahme des schriftlichen Outputs des Wissenschaftsbetriebs Schritt halten zu lassen. Alle zehn Jahre verdoppelt sich heute der Umfang naturwissenschaftlicher, alle 15 Jahre der Umfang wissenschaftlicher Literatur allgemein. Tendenz exponentiell steigend.¹³² Ganz unabhängig

¹³¹ Montaigne 1588, S. 539

¹³² Zahlen nach Zimmer 1996, S. 41; ähnliche, aber differenziertere Angaben auch bei Spinner 1994, S. 53f.

von Haushaltssperren, die Bibliotheken zunehmend auferlegt werden,¹³³ kämen über kurz oder lang die Bibliotheken zwangsläufig an die Grenzen ihrer finanziellen, räumlichen, personellen und logistischen Kapazitäten.¹³⁴ So gesehen bietet die Zunahme elektronisch verfügbarer Verzeichnisse und Texte die Chance, einen befürchteten Kollaps des bisherigen Systems der Verwaltung von Wissensbeständen aufzuhalten und gewohnte Reproduktionsmechanismen des Wissenschaftsbetriebs beizubehalten. Ja mehr noch, es könnte sich durch die Digitalisierung der Bibliotheken eine bislang ungekannte Übersichtlichkeit, Vollständigkeit und Verfügbarkeit einstellen. Der Traum der vollständigen Universalbibliothek, die Vision der vollständigen Inventarisierung aller Daten und Signale in elektronischer Form und deren jederzeitigen Verfügbarkeit ist zwar keine Erfindung des Computerzeitalters. Der Computer und seine Vernetzung vermögen jedoch die Hoffnung auf seine Erfüllung (wieder einmal) zu wecken.

Gleichermaßen lautstark zu vernehmen sind allerdings auch jene Stimmen, die mit der sich abzeichnenden Veränderung den Untergang eines traditionsreichen und profilierten Wissenssystems einhergehen sehen. „Hüten wir uns davor,“ warnt Jürgen Mittelstraß, „daß uns die neue Informationswelt in Verbindung mit nachlassender Urteilskraft auch in der Wissenschaft in eine neue, keineswegs nur mit bibliothekarischen Maßen gemessene Unmündigkeit führt. (...) Das Ende des Buches und damit auch der wissenschaftlichen Bibliotheken scheint unmittelbar bevorzustehen.“¹³⁵

Unter jenen Einschätzungen, die diesen möglichen Wandel kommentieren, finden sich einige, die weit mehr als lediglich die logistische Handhabe von Wissensbestän-

¹³³ „Die Universitätsbibliothek (UB) sieht sich gezwungen, ihre Benutzerinnen und Benutzer darüber zu informieren, daß sie in diesem und wohl auch im nächsten Jahr kein einziges neues Buch wird kaufen können und daß sie darüber hinaus voraussichtlich mindestens 10%, wenn nicht 20% ihrer laufenden Zeitschriftenabonnements abbestellen muß.“ In: „Kein Geld für neue Bücher!“ Presseinformation vom 11.07.1995 der Universitätsbibliothek Marburg zu Auswirkungen der Haushaltssperre. Ähnliche Verlautbarungen und Hilferufe prägen seither die Bibliothekslandschaft allgemein, nicht nur die der Universitätsbibliotheken.

¹³⁴ Vgl. beispielsweise Gattermann 1996, S. 104

¹³⁵ Mittelstraß 1996, S. 29, 26

den tangiert sehen. „Hier geschieht nichts Geringeres als ein vollständiger Angriff auf sämtliche überlieferten Kernkategorien unseres Wissens“, schreibt Dieter Mersch¹³⁶ und auch Manfred Faßler und Wulf Halbach schwant, daß es hier um eine „völlig neue kulturelle Organisation des Wissens“ gehen könnte.¹³⁷ „Was sich durch das Medium Computer (...) zu verändern beginnt, sind diese Menschenfassungen selbst, sind unsere Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Informationsweisen.“¹³⁸ „Es ist anzunehmen, daß die meisten Personen, die in der Wissenschaft tätig sind, noch in diesem Jahrzehnt mehr Wissen über Bildschirme aufnehmen werden, als über gedruckte Texte.“¹³⁹ Elektronischen Datenverarbeitungssystemen wird zugetraut, nicht nur den Modus der Wissensvermittlung und Wissensaufnahme neu zu bestimmen, sondern auch den Charakter des Wissens wesentlich zu prägen.¹⁴⁰ „Der Computer wird zum Medium um über das eigene Denken nachzudenken; er wird zur Metapher für die Vernunftfähigkeit des Menschen. (...) Das Gerät, das als Vergegenständlichung eines – kritikwürdig – eingeschränkten Teils der Vernunft betrachtet werden kann, wird nun zum Maßstab für die Vernunft selbst.“¹⁴¹ Die Elektronik, so lautet eine der populärsten Befürchtungen, könnte die Grenze zwischen „technischen“ und „menschlichen“ Qualitäten zunehmend verwischen. „Elektronische Gedächtnisse sind daran, unser kulturelles Gedächtnis umzuformen.“¹⁴² „Unsere Medien bauen unser Gehirn um.“¹⁴³

Dem umstürzlerischen Gestus dieser Statements stehen jedoch ebensoviele verheißungsvolle Einschätzungen gegenüber, die ebensowichtig vorgetragen werden. So

¹³⁶ Mersch 1991, S. 121

¹³⁷ Faßler/Halbach 1994, S. 7

¹³⁸ Hagen 1994, S. 139

¹³⁹ Kuhlen 1996, S. 113

¹⁴⁰ s.u. Kap. 3.3.3.

¹⁴¹ Dittrich 1993, S. 168f

¹⁴² Flusser 1989, S. 41

¹⁴³ Rotermund 1996

wird in Aussicht gestellt, daß die vielbeklagte und zum Kernproblem erkorene Nichtwahrnehmung zwischen einzelnen Wissenschaftsbereichen überwunden werden könnte.¹⁴⁴ Endlich könnten der Wissenschaft auch wieder Aufgaben zukommen, von denen sie sich aufgrund ihrer Entwicklung mehr und mehr entfernt hatte: mit Hilfe der neuen Medien könnte sie die Verbesserung der Welt organisieren, Kommunikation könnte in vorbabylonische Eindeutigkeit und Verbindlichkeit rückübertragen werden, wissenschaftliche Probleme könnten schneller und einfacher gelöst werden. Geht man davon aus, daß die weltvernichtenden Katastrophen eine wesentliche Ursache in Kommunikationsversagen haben, dann nimmt nicht wunder, daß einem neuen wissenschaftlichen Kommunikationssystem zugetraut wird, die Welt zu retten.

Daß dergleichen Bewertungen für zumindest nicht gänzlich unzutreffend gehalten werden, zeigt sich an der rein statistischen Häufigkeit, mit der sie im Diskurs um den Computer als Wissenschaftsmedium wiederkehren. Unabhängig von ihrem positiven oder negativen Vorzeichen liegt ihnen die Prämisse zugrunde, daß ein verbindlicher, ja konstitutiver Zusammenhang bestehe zwischen dem, was zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt gewußt werden kann und den in dieser Epoche vorrangigen Medien, in und mit denen dieses Wissen erworben, verarbeitet, gespeichert und verbreitet wird. Aus diesem Zusammenhang wird im Diskurs denn auch einigermaßen konsequent geschlossen, daß mit einer Veränderung auf der Seite der Medientechnologie auch eine vergleichbar weittragende Veränderung auf der Seite der Organisation von Wissen und seiner Entstehung einhergehen muß. Eine „Medienrevolution“ löst also eine „Wissensrevolution“ aus.

Um eine Bewertung genau dieses Umbruchs geht es in dem Teil des Mediendiskurses, in dem der Übergang von der „Gutenberg-Galaxis“ in die „Turing-Galaxis“¹⁴⁵ diskutiert wird. Eine enorme Konjunktur erfuhr dabei Nietzsches Feststellung, sein Schreibzeug arbeite an seinen Gedanken mit.¹⁴⁶ Sie fungiert geradezu als Motto des

¹⁴⁴ Ausführlicher s.u. S. 180f

¹⁴⁵ Grassmuck 1995 und die Beiträge der ersten Abteilung in Warnke et al. 1997

¹⁴⁶ Nietzsche 1882, S. 172. Zur ewigen Wiederkehr des gleichen Zitats siehe Kittler 1986, S. 293; Stingelin 1988, S. 337; Mersch 1991, S. 122; Schmitz 1995, S. 11; Warnke 1997, S. 171

Diskurses um die „digitale Wissensordnung“, als solches wird sie jedoch durchgängig als Beeinträchtigung gedanklicher Arbeit und als Bedrohung verstanden.

Der Diskurs um die mögliche Veränderung von Formen des Denkens und der Organisation menschlichen Wissens aufgrund einer veränderten Medientechnologie hat zwei zentrale und spiegelbildlich aufeinander bezogene Fragestellungen. Die Frage, ob Maschinen denken können, korrespondiert der Frage danach, ob nicht der Mensch beginne, in maschinengleichen Kategorien zu denken. „Denkende Maschinen“ könnten den Menschen entlasten und kognitive Kapazitäten freisetzen. Das würde allerdings auch erfordern, daß etwas anderes an die Stelle dessen tritt, was – wie immer ambivalent und schwer, begrifflich zu präzisieren – bislang unter „menschlicher Intelligenz“ verstanden wurde. Denn würde nicht vorgebeugt, daß erhalten bleibt, was den Menschen vom Tier, respektive der Maschine, unterscheidet, stünde zu befürchten, wie es Marvin Minsky andeutete, daß wir „Glück haben, wenn sie uns noch als Haustiere halten.“¹⁴⁷ In dieser Hinsicht fügt sich der immer wichtiger werdende Stellenwert des Computers in die Reihe der Freudschen „Kränkungen“ die dem „allgemeinen Narzißmus des Menschen“ durch den wissenschaftlichen Fortschritt beigebracht wurden.¹⁴⁸ Freud benennt die „*kosmologische* Kränkung“, den Übergang vom geo- zum heliozentrischen Weltbild, den abstammungstheoretischen Befund Darwins, daß der Mensch trotz seiner Vernunftbegabung „nichts anderes und nichts Besseres als die Tiere“ ist („*biologische* Kränkung“) und schließlich die „*psychologische* Kränkung“, die sich dem Individuum darin zeige, „daß das *Ich nicht mehr Herr sei im eigenen Haus*.“¹⁴⁹ Während das psychoanalytische Projekt wesentlich darin besteht, diese Herrschaft zu restituieren, droht dem allgemein menschlichen Narzißmus seit der Etablierung bestimmter Formen künstlicher Intelligenz etwas, das man in dieser Folge vielleicht „kognitive Kränkung“ nennen könnte.

Die Angst vor dieser neuen Stufe einer Kränkung des menschlichen Narzißmus bietet die Gelegenheit, die Tradition vor einer ungewissen Zukunft zu verteidigen: „Der uns

¹⁴⁷ zit. n. Bredekamp 1991, S. 281

¹⁴⁸ Vgl. beispielsweise Bolz 1994, S. 9

¹⁴⁹ Freud 1917, S. 133-138

vertraute und oft als blutleer, abgehoben und weltfremd gescholtene Bildungsbegriff ist nicht Kompensation der entstehenden Technik, sondern die klare Einsicht, daß über die Ausbildung hinaus etwas hinzutreten muß, um *Menschen* zu bilden, nicht Industrieautomaten! Es geht also um die Frage des *Sinns des Lebens*.¹⁵⁰ Die Vorstellung einer – und sei es nur teilweisen – Abhängigkeit menschlichen Denkens von den Techniken seiner medialen Objektivationen wird offenbar als eminente Bedrohung mit weitreichenden Konsequenzen für den Menschen und den „Sinn des Lebens“ erfahren. „Wir werden in 40 Jahren intelligente Roboter so perfekt hergestellt haben, daß diese Roboter begreifen, daß sie viel besser ohne uns auskommen können. Dann wird die Zusammenarbeit zwischen Menschen und Robotern aufhören und langsam – oder auch nicht so langsam – werden wir nutzlos sein. (...) Dann wird die menschliche Rasse verschwinden.“¹⁵¹ Allerdings geht demgegenüber von der Vorstellung der Ersetzbarkeit des Menschen auch ein nicht gering zu veranschlagender Reiz aus. Schließlich ließen sich mit ihm auch seine ganzen Unzulänglichkeiten und Fehlbarkeiten beseitigen. Nochmals Weizenbaum: „Der Mensch hat z.B. viele Fehler: Er ist schwach, er wird krank, und es dauert lange, bis er intelligent ist usw. Und dann, wenn es schließlich in einigen wenigen Fällen gelungen ist – meistens gelingt es überhaupt nicht –, einen richtigen ‘guten’ Menschen, mit hoher Intelligenz natürlich, sozusagen ‘herzustellen’, dann stirbt der und alles geht verloren. Das ist eine Fehlentwicklung der Evolution oder vielleicht ein Fehler des Architekten und Ingenieurs Gott. Wir können das heute viel besser.“¹⁵² Diese Ambivalenz von Faszination und Angstvision erstreckt sich gleichermaßen auf die Bereiche des Erwerbs, der Administration sowie der Distribution von Wissen.

Als Vorläufer der im Kontext der digitalen Medien (wieder) erwachten Sensibilität für den Zusammenhang von kommunikationstechnologischer Entwicklung und der Entwicklung unterschiedlicher Formen der Prozessierung von Wissensbeständen, Mnemotechniken, unterschiedlichen Formen des Denkens und nicht zuletzt unterschiedli-

¹⁵⁰ Poser 1991, S. 94

¹⁵¹ Weizenbaum 1990, S. 8

¹⁵² Weizenbaum 1992, S. 167, hier das Projekt seines Kollegen Marvin Minsky paraphrasierend.

chen Formen der Machtausübung kann die sogenannte „Toronto School of Communication“ um Innis, Havelock und Ong angesehen werden. Ihr ist auch McLuhan zuzurechnen, sowie heute Derrick de Kerckhove, McLuhans Schüler und Nachfolger am „Programm für Technologie und Kultur“ an der Universität von Toronto. Zentriert um die Frage danach, welche Konsequenzen die Verwendung unterschiedlicher Kommunikationsmittel für die Art und Weise des Wissenserwerbs und der Reproduktion von Wissen hat, hat sich ein ganzes Forschungsfeld um Mündlichkeit und Schriftlichkeit aufgetan. Das Interesse daran, „Folgen der Schriftkultur“¹⁵³ aus Differenzen zu den Implikationen mündlicher, vorliterarer Kulturen zu bestimmen, ist dabei vor dem Hintergrund zu sehen, daß die These, die Schrift verlöre ihre beherrschende Stellung als Kommunikationstechnik, mehr denn je auf Zustimmung rechnen kann.

Im Diskurs um digitale Medien wird das Spannungsverhältnis zwischen Oralität und Literalität herangezogen, um die Nachhaltigkeit des Umbruchs beim Übergang von Sprache zur Schrift auf die gegenwärtige Mediensituation zu übertragen und an die Stelle der Schrift in der herkömmlichen Schriftkultur bedarfsweise den Binärcode oder das Bild in der Computerkultur treten zu lassen. Daher geht es im folgenden zunächst um eine Skizze des Forschungsfelds zu Oralität und Literalität, beziehungsweise Buchdruck, soweit er sich in eine durch den Computer dann fortgesetzte Geschichte der Externalisierung kognitiver Leistungen des Menschen eingliedert.

3.3.1. Externalisierungen von Gedächtnis und Gehirn. Die Bezugnahme auf die „Medienrevolutionen“ Mündlichkeit/Schriftlichkeit und Buchdruck

Wie es vor sich ging, daß das phonetische Alphabet seit seiner Einführung im 8. Jahrhundert v. Chr.¹⁵⁴ zunächst das nachgeordnete Notationssystem war, im Laufe

¹⁵³ Goody et al. 1968

¹⁵⁴ Schriftzeichen allgemeiner Art sind bereits aus dem 3. Jahrtausend v. Chr. aus Ägypten überliefert. Neu und für die Entwicklung, auf die hier abgehoben wird, entscheidend, ist etwa im 8. Jh. v. Chr. das phonetische Alphabet, das es erstmalig ermöglicht, die gesprochene Sprache „vollständig“ im Medium der Schrift abzubilden. Dafür waren im Wesentlichen die Erfindung des nichtsymbolischen Alphabets und die Hinzunahme der Vokale erforderlich. Semitische Sprachen, die bis dahin am weitesten entwi-

der Jahrhunderte jedoch den bestehenden Formen mündlicher Kommunikation und Tradierung den Rang ablief, war seit dem Aufkommen der Rede vom Ende des Buches immer wieder Auslöser für Spekulationen und die Initiierung eines eigenen Forschungsfeldes zum Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit und ihrer jeweiligen kulturellen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Implikationen.

Der Übergang zur Schriftlichkeit steht dabei für den Beginn des kausalen Denkens, das für die seither mehr als 2000 Jahre abendländischer Wissenschaft zur verbindlichen Form fortschreitender intellektueller Erkenntnis wurde. Erst die Schrift ermöglichte die Trennung von Mythos und Logos, denn erst die schriftliche Fixierung poetischer Mythen ließ eine Differenz zwischen verschiedenen Versionen ihres mündlichen Vortrags erkennen. Die Differenzen, die aus einer Anpassung des mündlichen Vortrags an jeweils aktuelle Erfordernisse und Gegebenheiten resultierten, standen dabei durchaus im Dienste größerer Wahrhaftigkeit des Vortrags. Durch die schriftliche Fixierung war erstmalig ein *tertium comparationis* gegeben, das jenes spezifische Differenzbewußtsein entstehen ließ, in dem sich das heute noch gültige Verständnis von „Wahrheit“ entwickelte, denn durch die Objektivierung der Sprache im Medium der Schrift war die Voraussetzung zu kritischer Distanz, zur Bildung analytischer Kategorien und zu Abstraktion gegeben. Auswendiglernen ist mit der Verfügbarkeit über die Schrift nicht mehr die einzig mögliche Form, dem Vergessen von Wissen zu begegnen und auch die somatische Komponente, rhythmische Körperbewegungen und stark rhythmisierende Versmaße als Merkhilfe einzusetzen, wurde durch die Schrift verdrängt. In dem Maße, in dem durch die Schrift das Gedächtnis entlastet wurde, konnten freigewordene intellektuelle Kapazitäten anders genutzt werden. Konzeptuelles Denken ist entstanden, und es wurde möglich, höhere Komplexitätsgrade handzuhaben. „Formales, logisches Denken kann nicht ohne Schrift entstehen“,¹⁵⁵ lautet der weithin für gültig erklärte Zusammenhang zwischen Medienge-

ckelten Sprachen, kannten keine Buchstaben für Vokale. Mit ihnen wird die Transformation von Klang in Bild erstmalig vollständig möglich.

¹⁵⁵ Schlaffer 1986, S. 19

schichte und der Geschichte des Denkens, was zudem nicht ohne Einfluß auf den „sozialen Charakter des Wissens“¹⁵⁶ bleiben kann.

Formales, logisches, das sogenannte „diskursive Denken“ ist auf die Schrift als verbindliche Verkehrsform angewiesen. Die Einführung der Schrift gilt als die Entstehungsbedingung nicht nur der griechischen Philosophie, sondern des gesamten westlichen Wissenschaftsbetriebs und insofern nicht nur als die Einführung eines neuen Aufschreibesystems, sondern als die Etablierung einer neuen Denkweise, hinter die nicht mehr zurückgegangen werden kann.¹⁵⁷ Das Schreiben, so die mittlerweile zur Erkenntnis geronnene These der Forschung zu Mündlichkeit und Schriftlichkeit, hat das Denken nachhaltig beeinflußt und geprägt. „Es gibt einen unbestreitbaren Zusammenhang zwischen dem Aufkommen der Schrift und der einzigartigen Beschleunigung wissenschaftlicher, technischer und intellektueller Spezialisierungen bei den Griechen“, und dieser Zusammenhang, so de Kerckhove weiter, hat „grundlegend die Art und Weise des Denkens verändert.“¹⁵⁸

Schrift, läßt Platon Sokrates zu Phaidros sagen, generiere im Gegensatz zum Dialog keine neuen Erkenntnisse, sondern biete lediglich eine Möglichkeit, bereits Erlebtes und in Erfahrung Gebrachtes für die Erinnerung zu bewahren. Der Autor verschwände hinter der Vergegenständlichung des Textes, an den keine Fragen mehr gestellt werden können. Wer auf das Gedächtnis der Schrift vertraue, „dem pflanzt es durch Vernachlässigung des Gedächtnisses Vergeßlichkeit in die Seele“¹⁵⁹ und beide, das Gedächtnis und die Seele, nähmen Schaden. Ungeachtet der Tatsache, daß erst mit der Schrift die Unterscheidung von Gesprochenem und Geschriebenem überhaupt möglich ist, und daß der Dialog zwischen Sokrates und Phaidros als schriftlicher konzipiert war – also keine Niederschrift eines stattgefundenen Dialogs ist – gilt diese

¹⁵⁶ Schlaffer 1986, S. 20

¹⁵⁷ Eine übersichtliche Einführung ins Spannungsfeld zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit geben Goody et al. 1968

¹⁵⁸ de Kerckhove 1995, S. 11f, 22

¹⁵⁹ Platon: Phaidros, 274 D

Dialogpassage weithin als die früheste überlieferte Medienselbste. ¹⁶⁰ Was dabei zu-
meist übersehen wird, ist, daß die Erfahrung der Differenz zwischen der unmittelbar
vergänglichlichen Rede, die immer ephemeres und sinnliches Ereignis bleibt, und der
archivierenden Schrift, die, wenn nicht unvergänglich, dann zumindest dauerhafter
ist, die notwendige Voraussetzung gewesen sein dürfte, Platon sein Konzept der Idee
entwickeln zu lassen, die Idee eines sinnlich nicht erfahrbaren Objekts, das seiner
Vergänglichkeit enthoben ist und das sich in der Vielheit seiner Begriffe spiegelt. ¹⁶¹
Vor die Wahl gestellt, ob Phaidros die Rede Lysias' aus dem Gedächtnis vortragen
oder den Wortlaut vorlesen soll, entscheidet sich Sokrates-Platon allemal für den
schriftbasierten Vortrag, um die rhetorische Stärke der Rede Lysias' angemessener
beurteilen zu können. ¹⁶² Vielmehr als auf das Lamento gegen die Schrift als „Stütze
des Gedächtnis“ anstatt ihm eine Schule zu sein, bezieht sich das Zwiegespräch zwi-
schen Phaidros und Sokrates auf Potentiale der Rhetorik, die im Gegensatz zur So-
phistik nicht überreden, sondern überzeugen sollte. Die rhetorischen Mittel, die sie
erwägen, zielen folglich vielmehr auf den Unterschied zwischen Überredung und Ü-
berzeugung, beziehungsweise auf den Unterschied zwischen Wahrscheinlichkeit und
Wahrheit, als auf den zwischen Sprache und Schrift. Was Sokrates und Phaidros in
ihrem Dialog über die Redekunst erörtern, taucht, seit es Lehrpläne gibt, in den An-
weisungen auf, wie Schulaufsätze zu schreiben seien. Es ist schriftliche Rhetorik, die
hier in ihren Grundzügen formal dargestellt wird, keine mündliche.

Daß die Schrift sehr wohl Erkenntnisse zu generieren in der Lage war und ist, die in
oral gebliebenen Kulturen nie hätten gewonnen werden können, gilt seit den For-
schungsergebnissen Milman Parrys und der „Toronto School“ als ausgemacht. Für
den Zusammenhang von Denken und dem Medium seiner Objektivationen sensibili-
siert, wird nun im aktuellen Mediendiskurs versucht, diesen Befund auf andere „Me-

¹⁶⁰ Siehe beispielsweise Rotermund 1996; Kloock 1997, S. 247-249; Wegmann 1998, S. 44; Matussek
1998, S. 286; Coy 1997, S. 20 und 31; Porombka 1998, S. 314

¹⁶¹ Vgl. Laermann 1990, S. 123

¹⁶² Platon: Phaidros, 228 C

dien“ als Sprache und Schrift auszudehnen und die gegenwärtige Medienentwicklung in eine Art Geschichte fortschreitender Externalisierung von Geist und Gehirn einzubetten. In diese Geschichte wird auch der Buchdruck eingebettet. Die Nachhaltigkeit der Umwälzungen, die auf ihn zurückzuführen sind, wird durch den Akt der Einbettung in eine Geschichte großer „Medienrevolutionen“ auf gegenwärtige Umbrüche übertragen, was wesentlich dazu beiträgt, daß der gegenwärtige Mediendiskurs von dem Bewußtsein geleitet ist, das Überschreiten einer Epochenschwelle zu kommentieren.

Mit dem Übergang von Mündlichkeit zur Schriftlichkeit und weiterhin zum Buchdruck waren Umbrüche im Wissenschaftssystem und im Denken verbunden, deren Tragweite auszuloten die Etablierungsdebatten um ein je neues Medium vornehmen. Auch der Buchdruck wurde und wird als eine Externalisierung des menschlichen Gedächtnisses beschrieben und auch er etablierte – jedenfalls in seiner Perspektivierung durch die gegenwärtige „Medienrevolution“ – eine neue Weise, mit Wissensbeständen umzugehen. Die Durchsetzung der Buchdrucktechnik als neuer medialer Leittechnologie führte zur Herausbildung der deskriptiven Wissenschaften. „Es entsteht ein neuer Typus von Information, ‘wahres Wissen’.“¹⁶³ Wissenschaft im Zeitalter des Buchdrucks hat die Organisationsform eines ausgefeilten Referenzsystems angenommen. Die durch die Schrift bereits ermöglichte externe „Speicherbarkeit“ von Information bekommt durch den Buchdruck ein spezifisches Verfahren, einzelne Wissensbestände detailgenau adressieren zu können, zur Seite gestellt. Durch das Titelblatt mit der Angabe des Autors, des Titels des Werkes, dem Druckort und dem Erscheinungsdatum erhält in Gutenbergs Galaxis jedes Buch eine Adresse. „Man kann das Titelblatt als den materiellen Ausdruck eines bestimmten normativen Konzepts über die Einordnung von typographischen Informationsbündeln in die neue Welt der Bücher betrachten.“¹⁶⁴ Paginierung, Fußnoten, Indexierung und Bibliographien, die Suchwerkzeuge der Gutenberg-Galaxis, machen es darüber hinaus erstmals möglich, eindeutig und zielgenau in Wissensbeständen zu navigieren, die sich

¹⁶³ Giesecke 1991, S. 22

¹⁶⁴ Giesecke 1991, S. 421

auch auf kleinere Einheiten als die des Buches reduzieren lassen. Mit dem für eine Edition verbindlichen Seitenumbruch lassen sich durch die Angabe der Seitenzahl einzelne Sätze und Wörter zielgenau ansteuern. Andere Referenzverfahren mit gleicher oder sogar höherer Genauigkeit sind beispielsweise die Versnumerierung der Bibel oder der Bekker-Index für Aristoteles' Schriften. „Das gedruckte Buch begann, sein eigenes Medienformat hervorzubringen, das schließlich Gesellschaft formatierte, indem es Massensliteratur ermöglichte, das Denken auf die Reihe brachte, und damit Logos, Logik, Kausalität, Wissenschaft, Wahrheit und Geschichte durchsetzte.“¹⁶⁵

Die Bezugnahme auf sowie der Anschluß an vorhandenes Wissen wurden zum Kriterium für wissenschaftliche Redlichkeit, mithin zum Kriterium, das einer Aussage unterschiedliche Grade von Wahrheit, Glaubwürdigkeit und Neuheit beizumessen gestattet. Wissenschaftlichen Ergebnissen kommt jedoch erst dann der Status von „Wissen“ zu, wenn sie einer Print-Öffentlichkeit vorgelegt werden und sich darin behaupten können. Der Status von „gesichertem Wissen“ läßt sich grob anhand von Indikatoren wie der Zitierfrequenz im „Citation Index“ bestimmen: Vielzitiertes, und zwar weitgehend unabhängig davon ob es jeweils zustimmend oder ablehnend behandelt wird, hat eher den Weg in die Fachdiskussion gefunden als Wenig- oder Garnichtzitiertes. Das Zitat, sei es zitierter Wortlaut oder die Paraphrasierung eines Gedankens unter Nennung seines Urhebers, dient dazu, den in einem Text ausgebreiteten Gedanken zu verorten und in einen Zusammenhang einzubetten. Ein Zitat aus dem Bestand anerkannten Wissens vermag, einem Gedankengang oder einer Argumentation wissenschaftliche Dignität zu verleihen, selbst wenn sie neu oder ungewohnt sind, oder wenn sie im Verdacht stehen, mit tradierten wissenschaftlichen Gepflogenheiten zu brechen. Die ordentlich ausgewiesene Referenz ist Agentin des wissenschaftlichen Fortschritts. Die Bestimmbarkeit eines „Standes der Forschung“ für ein Fachgebiet – daß sie fragwürdig geworden ist, kann als Symptom für den hier beschriebenen Umbruch gewertet werden¹⁶⁶ – bemißt sich nach der Möglichkeit, einen Überblick über die relevanten Referenzen zu geben.

¹⁶⁵ Grassmuck 1995

¹⁶⁶ Dennoch unternimmt nach wie vor beispielsweise jeder Antrag auf Sachbeihilfe zu Forschungspro-

Die Fußnote rückt daher nicht nur innerhalb eines Textes, sondern innerhalb des gesamten Wissenschaftsbetriebs an eine entscheidende Funktionsstelle. Ihr kommt es zu, die Wissenschaftlichkeit eines Textes zu organisieren und über sie Auskunft zu geben. Diese „Rhetorik der Fußnote“¹⁶⁷ bringt beispielsweise mit sich, daß ein Blick auf die Fußnoten eines Textes schnell Aufschluß über die wissenschaftliche Provenienz einer Arbeit geben kann, und die Art der „Buchführung des Wissens“¹⁶⁸ mittels der Fußnote mag sogar als Qualitätskriterium herangezogen werden. „Die Macht der Fußnote beruht offenbar auf ihrer Fähigkeit, aus dem Diskurs ein Stratum auszugliedern und durch diese Ausgliederung ein Wechselspiel diskursiver Ebenen zu initiieren. Die Fußnote verdient die ihr hier gewidmete Aufmerksamkeit, weil sie einerseits als das Graphem der Gelehrsamkeit schlechthin beschrieben werden kann, andererseits aber eine typische Errungenschaft des Drucks ist.“¹⁶⁹ In ihrer Eigenschaft, spezifisches Produkt des Typographeums zu sein, gebührt ihr bei dem vielzitierten Ende des Buchdruckzeitalters auch in einer weiteren Hinsicht große Aufmerksamkeit. Es dürfte nämlich mit genau dieser Eigenschaft zu tun haben, daß die gleichermaßen plausibelste wie verheißungsvollste Bestimmung von Hypertext lautet, er sei ein endloser, heterarchischer Fußnotentext. Die Struktur von Haupt- und Nebentext würde aufgelöst, mit keiner geringeren Folge als der, daß sich das gesamte System der Wissensadministration nachhaltig verändere.

Auch von der Möglichkeit, in Hypertext zusätzliches visuelles und auditives Material problemlos in einen Text einbinden zu können, geht verführerische Kraft aus. So könnten beispielsweise klassische Texte, Texte des literarischen Kanons, parallel als Vertonung und Verfilmung zur Verfügung gestellt werden. Mehrere Bearbeitungen

jekten genau diese Bestimmung eines gegenwärtigen „Standes der Forschung“. Allerdings nimmt das schlechte Gewissen, dabei ein Phantom als „gesichertes Wissen“ auszugeben, genauso zu, wie das Wissen darum, daß es im Falle einer Bewilligung den größeren Anteil ausgemacht haben dürfte, die adäquate Rhetorik getroffen zu haben.

¹⁶⁷ Cahn 1997, S. 106

¹⁶⁸ Cahn 1997, S. 97

¹⁶⁹ Cahn 1997, S. 92

eines Stoffes oder die gesamte Inszenierungsgeschichte eines Theaterstücks, eines Hörspiels oder auch die Geschichte unterschiedlicher Verfilmung einer literarischen Vorlage könnten hier gesammelt zur Verfügung gestellt werden. „Die Spannweite dessen, was man bislang unter einer Edition eines Textes versteht, kann durch den Einsatz von Hypertext also enorm ausgeweitet werden.“¹⁷⁰ „Ein Mädchen in einer deutschen Dorfschule kommt auf die Idee, etwas über große Komponisten wissen zu wollen; im Computer auf ihrem Arbeitstisch stößt sie auf ein Chorwerk von Brahms; während sie über ihre Kopfhörer prompt der Musik lauscht, verfolgt sie am Bildschirm das Original der Partitur, stoppt und wiederholt den Gesang nach Belieben, spielt sich einzelne Stimmen vor, klickt sich dann weiter zu Biographien von Brahms oder zu vielerlei Anmerkungen zum Gehörten. Und wenn sie fertig ist, hat sich ihr Bild von Musik und überhaupt von Schule radikal verändert“.¹⁷¹

Nicht nur der Fußnote als Organisationseinheit der Wissenschaft des Printzeitalters, auch dem Zettelkasten kommt im „Navigationssystem Wissenschaft“ die Funktion einer zentralen Steuerungseinheit zu. Je mehr es in dem mit dem Buchdruck beginnenden neuen Wissenschaftssystem auf die Bezugnahme auf vorhandenes Wissen und dessen Relationierung ankommt, um so wichtiger werden Verzeichnisse und Verweissysteme, denn einzig mit Ihnen ist es möglich, spezifische Informationen zu finden. Das ist für die Frage wissenschaftlicher Information grundlegend, schließlich ist eine nicht auffindbare und schriftlich dingfest zu machende Information unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten schlechthin nicht existent. Vor diesem Hintergrund muß die Spektakularität von Erschießungsritualen oder zu Tapeten zweckentfremdeten traditionellen Zettelkästen öffentlicher Bibliotheken gesehen werden,¹⁷² und vor diesem Hintergrund wird es verständlich, daß einige der schärfsten Stellungnahmen gegen neue Netzwerkmöglichkeiten sich auf diesen Übergang zu elektronischen Verzeichnissen beziehen. Die „retrospektive Konversion“,¹⁷³ das Übertragen klassischer

¹⁷⁰ Gabriel 1997, S. 88

¹⁷¹ John W. Berry zit. n. Zimmer 1997

¹⁷² s.o.

¹⁷³ Baker 1994, S. 354

Bibliotheksbestandskataloge in elektronische Form, gleiche, so der amerikanische Autor Nicholson Baker in einem lazymen Nachruf auf den alten Zettelkasten, einer „Art Massaker“ und sei eine „Art beiläufige Bücherverbrennung, die ohne Flammen und Menschenmengen und, was am allerseltsamsten ist, ohne Motiv auskommt.“¹⁷⁴ Nicht nur Bakers Text, der ganze Diskurs um das Ende des Buches, dürfte wesentlich davon getrieben sein, dem sich vollziehenden Wandel Motive nachzureichen.

In persönlichen Zettelkästen kommen Fußnote und Zettelkasten zu einer wissenschaftsorganisierenden Einheit zusammen. Der Zettelkasten als individueller und wissenschaftlich kompetenter „Kommunikationspartner“ und „alter ego“¹⁷⁵ erscheint dann als der persönliche Fundus an Fußnoten, über den jeder einzelne als gesicherte Referenzen verfügen kann. Kurz bevor der Diskurs sich daran machte, das Ende der Schriftkultur zu besingen, schreibt Luhmann in seinem Zettelkastenaufsatz, „Ohne zu schreiben, kann man nicht denken“¹⁷⁶ und erklärt damit das Schreiben zur *conditio sine qua non* des Denkens, nivelliert damit jedoch auch tendenziell den Unterschied zwischen seinem Opus und einem Werkzeug, dessen er sich bedient, jenes zu erstellen.

Das Schreiben hat sich im Laufe der abendländischen Wissenschaftsgeschichte von einer schlichten Mnemotechnik zur Bedingung der Möglichkeit des Denkens entwickelt. Und der Buchdruck hat ein System der Referenzialisierung und Prozedierung von Wissensbeständen durchgesetzt, das zum Erkennungsmerkmal von Wissenschaftlichkeit überhaupt geworden ist.

Die Einsicht in dieses Konstitutionsverhältnis zeitigt indes eine erhöhte Aufmerksamkeit für mögliche Veränderungen im Verhältnis von Wissen und dem vorrangigen Medium seiner Handhabung. Denn in dem Maße, in dem das Schreiben und Drucken angesichts der neuen digitalen Technologien einen veränderten Stellenwert bekommen könnte, stünde folglich nicht nur das gewohnte Denken (erneut) zur Disposition,

¹⁷⁴ Baker 1994, S. 421

¹⁷⁵ Luhmann 1981, S. 58, 57

¹⁷⁶ Luhmann 1981, S. 53

sondern auch jene Kategorien, die zum Erkennungs- und Markenzeichen wissenschaftlichen Arbeitens geworden sind. Dieser Verdacht hat im aktuellen Diskurs um die Veränderung von Wissensproduktion und -verfügung ein Forum gefunden. Der Besitz von schwarz auf weiß nach Hause Getragenen kann im anbrechenden digitalen Zeitalter wohl keinen Trost mehr spenden. Und auch für das Buch gilt, daß allein schon das Wissen um die Existenz möglicher Grenzen seiner Tauglichkeit als Instrument von Gewinnung und Verwaltung von Wissen, diese sogleich in bedrängender Weise spürbar werden. „*Papier hat seine 'Systemgrenzen' erreicht*“,¹⁷⁷ eine Diagnose, die umgehend nach einer Überwindung dieser Grenzen zu verlangen scheint, denn, so Norbert Bolz: „Offensichtlich ist das Informationsverarbeitungssystem Buch der Komplexität unserer sozialen Systeme nicht mehr gewachsen. (...) Die theoretische Reflexion kann sich aufs Medium Buch nicht mehr verlassen. (...) Gesucht wird also ein Medium simultanpräsentierender Darstellung (...) Eben diese Möglichkeit aber eröffnen Hypermedien.“¹⁷⁸

Bislang konnte der Unmöglichkeit, alles wissen zu können, mehr oder weniger elegant mit dem Wissen darum, „wo etwas steht“, begegnet werden. Angesichts der Suchmöglichkeiten in digitalen, vernetzten Wissensspeichern und der Ergebnisse, die beispielsweise eine schlichte Anfrage im Internet liefert, sieht sich dieses logistische Wissen darum, wo etwas steht, mit zweierlei konfrontiert. Zum einen erscheint es als künftig wertlos, da elektronische Suchroutinen allemal schneller und präziser sind, zum anderen zeigt die Fülle der Suchergebnisse, daß es auch bisher längst nicht in der Lage war, die Unmöglichkeit vollständigen und aktiven Wissens kompensieren zu können. Auch das Gedächtnis, in dem gespeichert war, „wo etwas steht“, ist bedroht, zunehmend an eine Technologie delegiert, also externalisiert zu werden. „An die Stel-

¹⁷⁷ Grötschel/Lügger 1996, S. 42

¹⁷⁸ Bolz 1993, S. 203, S. 9, S. 207. Dieses Zugleich von Diagnose eines verheerenden Mißstandes und Ankündigung einer Therapie ist kennzeichnend für viele Texte von Bolz und dürfte ein Grund für die mitunter nicht so recht nachvollziehbare Beliebtheit seiner Texte sein. Bolz' Heilmittel sind die von ihm zweideutig-sinnfällig sogenannten „Remedien“.

le von 'Bildung'" mutmaßt Peter Glotz, werden „intelligente Suchroutinen“ treten.¹⁷⁹ Nur die Funktionstüchtigkeit von Suchmechanismen wird dann noch gewährleisten können, daß mit der „Externalisierung von Gedächtnisinhalten“ nicht auch ein unmittelbarer Verlust verbunden ist.

Diskursbestimmend ist die Vermutung, daß das bisherige Prinzip, Information zu archivieren, umgestellt werde, was nicht ohne nachhaltige Auswirkungen auf alle informationsverarbeitenden Bereiche bleiben kann, und die sind im sogenannten Informationszeitalter naturgemäß zahlreich. Die am Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit gewonnene Einsicht, daß die Systemstruktur der Informationsverwaltung nicht ohne Einfluß auf die Art und Weise der Generierung neuer Erkenntnisse bleibt, wird in formaler Analogisierung auf die gegenwärtigen Verhältnisse übertragen und so kommt es, daß Bolz „Abschied von den Ordnungsmustern Hierarchie, Kategorie, Sequenz“ nimmt und statt dessen die Verbindlichkeit neuer Ordnungsmuster ausruft, die sich in der Art von „Vernetzung, Verflechtung, Rhizom“ organisieren. Bolz zufolge hat mit den vernetzten digitalen Medien „das Wissensdesign radikal von Referenz auf Intertextualität umgestellt“.¹⁸⁰ Dabei wird jedoch Grundlegendes, nämlich das ausgefeilte Referenzsystem aus dem Zeitalter des Buchdrucks, schlicht verlängert und an Computerverhältnisse angeglichen: „Jedes Byte der Welt kann mit einer eigenen Adresse versehen werden“.¹⁸¹ Und soweit die Vorstellung verbreitet ist, daß der Digitalisierung im Prinzip keine Grenzen gesetzt sind, daß mithin alles was ist, schaltbar ist, wird der Idee Vorschub geleistet, es ließe sich ein universales Inventar, eine universale Bibliothek anlegen, die alles und jedes verzeichnen und auf deren Bestände flexibel und beliebig zugegriffen werden könne.

3.3.2. Memex und Xanadu. Der Wunschtraum von der universalen Bibliothek

Der Traum einer universalen Bibliothek artikuliert sich in der gegenwärtigen Medienthese als die Vision eines Speichers, in dem alles archiviert ist, was jemals veröf-

¹⁷⁹ Glotz 1995, S. 58

¹⁸⁰ Bolz 1993, S. 217f

¹⁸¹ Bolz 1993, S. 217

fentlicht wurde. Seine Bestände sollen unabhängig von ihrer medialen Form, seien es Texte, Klänge, Bilder oder anderes, in Lichtgeschwindigkeit von jedem Ort der Welt zu jedem anderen transportiert werden können. Alles was je geschrieben, komponiert, gemalt oder gedacht wurde, stünde jedermann augenblicklich zur Verfügung. Die räumliche Einheit einer herkömmlichen Bibliothek wäre aufgelöst und im Computernetzwerk würde sich das gesamte Schrifttum der Menschheit auf weltweit verteilte Server verteilen. „Die ganze Welt würde zu einer einzigen Bibliothek, und jeder Computer wäre ihr Eingang. Man setzt sich irgendwo an einen Bildschirm, murmelt ein paar Befehle, und schon zaubert die Maschine aus dem globalen Computernetz herbei, was man gerade zu lesen, zu betrachten, zu hören wünscht.“¹⁸² „Es hat sich“, so Grassmuck, „eine Hypertextoberfläche herausgebildet, die die Millionen angeschlossener Rechner effektiv zu einer Gesamtbibliothek mit instantaner Fernleihe machen.“¹⁸³

Borges' Idee einer „totalen Bibliothek“ ist einiges älter als das öffentliche Interesse an elektronischen Datenbanken und der Vision ihrer Vollständigkeit. In seiner Kurzgeschichte „Die Bibliothek von Babel“ von 1941 entwirft er ein überkomplettes Paralleluniversum in Form einer Bibliothek. In ihr ist jeder nur vorstellbare Text, unabhängig davon, ob er bereits geschrieben wurde oder womöglich erst in Zukunft geschrieben wird, vorhanden. Sie ist das Ergebnis einer mechanischen Kombinatorik, die die Buchstaben des Alphabets so oft neu anordnet, bis jedes nur mögliche Buch geschrieben ist. Das komplette Weltwissen erscheint in dieser Bibliothek als Grenzwert aller möglichen Buchstabenkombinationen. Jede beliebige Kombinationsmöglichkeit, wie sie durch das „Fundamentalgesetz der Bibliothek“ gegeben sind, ist hier ausgeführt und archiviert worden. Das „Fundamentalgesetz“ besagt, „daß sämtliche Bücher, wie verschieden sie auch sein mögen, aus den gleichen Elementen bestehen: dem Raum, dem Punkt, dem Komma, den zweiundzwanzig Lettern des Alphabets.“¹⁸⁴

¹⁸² Zimmer 1997

¹⁸³ Grassmuck 1995

¹⁸⁴ Borges 1941, S. 51

Borges' Figuren gleich, die die Bibliothek von Babel bewohnen, scheint auch der gegenwärtige Diskurs zu übersehen, daß die Totalität der Bibliothek nur eine ihrer eigenen, unzähligen Fiktionen ist. Das Internet, das stellt man schnell fest, wenn man versucht, darin konkrete Informationen oder bestimmte Texte zu finden, ist viel zu lückenhaft, um bibliothekarische Unendlichkeit auch nur vortäuschen zu können. Und dennoch (oder gerade aufgrund ihrer Fiktionalität) ist die Vorstellung einer „totalen Bibliothek“ Leitmotiv und Hauptantriebskraft für den enormen Aufwand, ganze Bibliotheken nicht nur in ihren Verzeichnissen und Katalogen, sondern im Volltext zu digitalisieren. Seit den siebziger Jahren bereits werden im „Projekt Gutenberg“ in den USA und seit den neunziger Jahren in ähnlichen Initiativen wie „Athena“ oder dem skandinavischen Projekt „Runeberg“ Tausende literarischer Werke digitalisiert und online zur Verfügung gestellt. Bislang freilich vorwiegend Texte, auf denen kein Copyright mehr lastet. In Deutschland unternimmt diese großangelegte elektronische Transkription beispielsweise das deutsche Pendant des „Projekt Gutenberg“ oder das verlegerische Großprojekt „Digitale Bibliothek“¹⁸⁵.

Die nichtfiktionale Variante der Borgesschen Universalbibliothek ist das gleichwohl noch nicht realisierte Projekt Ted Nelsons, dem er in Anlehnung an ein Fragment gebliebenes Gedicht von Coleridge den Namen „Xanadu“ gab.¹⁸⁶ Xanadu ist in der Diskussion um die archivarischen Möglichkeiten digitaler Medien und die Zugriffsroutinen, die sie zur Verfügung stellen, zur Metapher für die „universale Bibliothek“ geworden. Es stellt einen sich weltweit ausdehnenden Hypertext vor, ein Veröffentli-

¹⁸⁵ <http://www.digitale-bibliothek.de>. Beispielsweise wurde hier die CD-Rom „Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka“ publiziert, die – gegen Gebühr – auch online verfügbar ist. 58 Autoren des Kanons der deutschsprachigen Literatur des 18.-20. Jahrhunderts sind mit ihren wichtigen oder auch den gesammelten Werken mit mehr als 70 000 Seiten Text auf einer CD-Rom versammelt. Gesamtwerke auf je einer CD-Rom von Goethe, Lessing, Fontane, Heine, Hoffmann, Tucholsky liegen vor, sowie diverse etablierte Nachschlagewerke.

Auch die gesammelten Werke Kants, Hegels, Fichtes und Platons gibt es mittlerweile auf CD-Rom (http://ourworld.compuserve.com/homepages/Karsten_Worm_Infosoftware)

¹⁸⁶ Samuel Coleridge: Kubla Khan, 1797: „Xanadu“ ist in diesem Gedicht ein Anwesen mit Schloß und Garten, daß zumeist als Symbol für die Gesamtheit des künstlerischen und kulturellen Schaffens der Menschheit interpretiert wird.

chungsinstrument, das jegliche verfügbare Information in Reichweite jedes einzelnen bringen könnte und zudem ein ausgefeiltes Tantiemensystem vorsieht, womit das Copyrightproblem gelöst werden könnte. Der Trick, dem Copyright gerecht zu werden und die Texte dennoch frei verfügbar zu halten, besteht in der Technik der „Transklusion“: es wird keine tatsächliche Kopie eines Textes oder jeglicher anderen Datei gemacht (wie es derzeit im World Wide Web geschieht), sondern lediglich gewissermaßen „Einsicht gewährt“. Jede Einsichtnahme, also jeder Verweis auf einen anderen Text, dem tatsächlich nachgegangen wurde, läßt dem Autor dieses Textes einen kleinen Betrag zukommen. Auf der Basis dieser Technik gäbe es im Xanadu-Universum keinen Text zweifach.

Direktes Vorbild für Nelsons Xanadu ist Vannevar Bushs „Memex“. Dessen Text „As We May Think“ von 1945 gilt als eine Art Gründungsschrift für die gegenwärtige Diskussion um Hypertext und dessen softwaretechnische Implementierung. In diesem Text stellt Bush den Plan einer Maschine vor, mit der das gesamte Bücherwissen, Bilder und andere Texte erstens schnell verfügbar und zweitens bei jedem Zugriff neu und nach Belieben miteinander verknüpfbar gemacht werden könnte. Dazu müßte zunächst alles auf Mikrofiche – dem damals avanciertesten Stand der Speichertechnik – übertragen werden. Der Schlüssel für derartige Informationstransaktionen war bereits damals die „Datenkompression“: „there would be a total factor of 10,000 between the bulk of the ordinary record on books, and its microfilm replica. The Encyclopaedia Britannica could be reduced to the volume of a matchbox. A library of a million volumes could be compressed into one end of a desk. If the human race has produced since the invention of movable type a total record, in the form of magazines, newspapers, books, tracts, advertising blurbs, correspondence, having a volume corresponding to a billion books, the whole affair, assembled and compressed, could be lugged off in a moving van.“¹⁸⁷ Mit Bushs „Memex“ könnte nun frei auf diesen miniaturisierten Wissensspeicher zugegriffen werden, Texte und Bilder könnten auf einen Bildschirm projiziert werden. Auf einem zweiten Bildschirm könnten ebenfalls Texte oder Bilder aufgerufen werden und auf Wunsch könnte eine techni-

¹⁸⁷ Bush 1945

sche Verbindung zwischen ihnen hergestellt werden, die dann ihrerseits als fürderhin verfügbare Information abgespeichert werden kann. Der „Leser“, der durch die Mikrofiche-Bestände navigiert, sollte zudem seine eigenen Gedanken anknüpfen können, indem er eigene Texte oder Bilder ebenfalls mit einer technischen Verbindung anfügt. Sie wären dann für andere Leser gleichermaßen verfügbar. Die Spuren die so entstünden, wären „Gedankengänge“ durch den weltweiten Wissensbestand und die Summe der gestifteten Verbindungen selbst wieder Gegenstand des Wissensbestandes. Bush entwickelte hier die Grundlage des von Ted Nelson dann „Hypertext“ genannten Verfahrens. Ihm schwebte dabei eine Art interaktive und bei jedem Zugriff rekombinierbare und erweiterbare Enzyklopädie vor. Durch das Verfahren des „associative indexing“¹⁸⁸ – das ist, was heute unter „linking“ firmiert – stellte er ein neues Prinzip, Daten zu verwalten vor. Entgegen der bisherigen alphanumerischen Ordnung und der hierarchischen Ordnung von Klassen und Unterklassen, die bislang das Format der Adresse einer Information vorgaben, will Bush die Assoziation zum wesentlichen Ordnungsmuster machen. Denn das menschliche Gehirn, so Bushs Argumentation, funktioniere schließlich auf der Basis von Assoziationen.¹⁸⁹ Eine Technik, die sich in ihrer Funktionsweise besser dem menschlichen Gehirn angleiche, also auf der Basis von Assoziationen operiere, müsse folglich auch dessen Aufgaben besser übernehmen können, so die konsequente Schlußfolgerung.

Anlaß für Bushs Überlegungen zu „Memex“ ist seine Diagnose einer vertrackten Situation: der Erfolg der Wissenschaften hatte eine für den einzelnen nicht mehr überschaubare Menge an Wissen produziert. Das führte zu dem damals schon bekannten „library problem“, dem Problem erschöpfter Kapazitäten der Bibliotheken und dem Problem, der „Informationsflut“ wissenschaftlicher Publikationen womöglich nicht

¹⁸⁸ Bush 1945

¹⁸⁹ „When data of any sort are placed in storage, they are filed alphabetically or numerically, and information is found (when it is) by tracing it down from subclass to subclass. It can be in only one place, unless duplicates are used; one has to have rules as to which path will locate it, and the rules are cumbersome. Having found one item, moreover, one has to emerge from the system and re-enter on a new path. The human mind does not work that way. It operates by association. With one item in its grasp, it snaps instantly to the next that is suggested by the association of thoughts“. (Bush 1945)

mehr Herr werden zu können. Einerseits führten die Entwicklung der Wissenschaften und ihre Errungenschaften zu immer größerer Spezialisierung, was mit sich brachte, daß Wissenschaftler kaum mehr die Ergebnisse anderer Forschungen zur Kenntnis nehmen können, geschweige denn effizient damit weiterarbeiten. Andererseits ist nur in noch weitergehender Spezialisierung wissenschaftlicher Fortschritt überhaupt noch möglich. Damit ist das Hauptproblem identifiziert, das bis in die heutige Diskussion hinein aktuell geblieben ist: es ist alles eine Frage der richtigen Selektion. „Information allein ist gänzlich belanglos – sie wird belangvoll und wichtig erst durch Auswahl und Auszeichnung“.¹⁹⁰ Die immer größere Spezialisierung trifft darüber hinaus auf eine Grenze praktischer Art, wenn es darum geht, wissenschaftlichen Fortschritt in die Tat umzusetzen. „Had a Pharaoh been given detailed and explicit designs of an automobile, and had he understood them completely, it would have taxed the resources of his kingdom to have fashioned the thousands of parts for a single car, and that car would have broken down on the first trip to Giza.“¹⁹¹ Hätte das alte Ägypten jedoch zudem noch über „Memex“ verfügt, so hätte sich längst, über die engen Grenzen des Bereiches des ersten Automobilkonstruktors hinaus, ein Umfeld entwickeln können, das der neuen Erfindung dann eben schon damals zum Durchbruch verholfen hätte. In Bushs Diagnose, der wissenschaftliche Fortschritt kranke an veralteten und inadäquaten Verfahren, Wissensbestände verfügbar zu halten, wird stagnierender allgemeiner wissenschaftlicher Fortschritt zu einem Kommunikationsproblem. Die Parabel mit dem Automobil in Ägypten wirft natürlich die Frage auf, wie ernsthaft Bush selbst an den Bau seines „Memex“ glaubte, oder ob er nicht seinen Plan in ähnlich anachronistische Zeiten zurückversetzt sah. Denn die Tatsache, daß „Memex“ nicht gebaut wurde, erscheint dann ihrerseits als reines Kommunikationsproblem, welches zu beseitigen diese Maschine ja eigentlich konzipiert war.

Am Ende seines Aufsatzes formuliert Bush: „Presumably man’s spirit should be elevated if he can better review his shady past and analyze more completely and objectively his present problems.“ Der hergestellte Zusammenhang zwischen mutmaßli-

¹⁹⁰ Poser 1991, S. 91

¹⁹¹ Bush 1945

chen Möglichkeiten, die eine neue Informations- und Speichertechnik zur Verfügung stellt und einer in Aussicht gestellten Erhebung des menschlichen Geistes (oder eben eine befürchtete Depravation) zählt zu den klassischen Topoi in Medienetablierungsdiskursen. Hier ist bereits benannt, was später als, vom Menschen dann weitgehend abgekoppelte, „künstliche Intelligenz“ beziehungsweise auch als „Real Time Analysis“¹⁹² die Runde machte. Dem genannten Zusammenhang wäre eigentlich uneingeschränkt zuzustimmen. Könnte der Mensch sich „seine dunkle Vergangenheit“ vergegenwärtigen und kompletter sowie objektiver seine Probleme analysieren, als er es bisher zu tun vermochte, dann würde diese Veränderung ohne weiteres als eine Verfeinerung des menschlichen Geistes bezeichnet werden können. Die Tatsache jedoch, daß Bush als Vermutung drapiert, was doch allemal auf uneingeschränkte Zustimmung rechnen dürfte, hat Methode. Denn beides, sowohl die Erhebung des menschlichen Geistes, als auch die Möglichkeit, komplette und objektive Problemanalyse zu betreiben, bleibt natürlich Utopie, zumal die technische Verfeinerung des menschlichen Geistes erst nach einer Ummünzung der Unzulänglichkeit des menschlichen Gedächtnisses ins Positive des „privilege of forgetting“¹⁹³ plausibel erscheint. Daß allerdings das eine als die vermutete Folge des anderen vorgestellt wird, läßt den Eindruck entstehen, als könnte Bushs „Memex“ tatsächlich komplettere und objektivere Problemanalyse betreiben, daß also die Erhebung des menschlichen Geistes nur eine Frage der technischen Durchsetzung dieser Maschine sei. Auf diese Weise stellt sich unterderhand eine geradezu zwingend erscheinende Notwendigkeit ein, dieser Maschine den ihr gebührenden Platz in der Geschichte der Menschheit zuzugestehen. Das als Beweggrund zur Entwicklung eines neuen Wissensspeichers vorgetragene Anliegen, den menschlichen Intellekt verfeinern zu wollen, korrespondiert der „Kränkung des allgemeinen menschlichen Narzißmus“¹⁹⁴. Die Kränkung setzt bereits mit der Annahme ein, die diesem Anliegen inhärent ist, der menschliche Intellekt bedürfe

¹⁹² Kittler 1993, S. 182ff. Siehe auch beispielsweise Künzel/Bexte 1996, S. 159f: „was die heutige Computer-Industrie real zu machen sucht: die Gedächtnisverarbeitung der Gegenwart in Echtzeit.“

¹⁹³ Bush 1945

¹⁹⁴ Siehe S. 158

überhaupt einer Verfeinerung und einer Ausweitung seiner Grenzen. Die Hoffnung darauf, Möglichkeiten zur Überschreitung gegebener Grenzen zu finden, impliziert ja bereits die Annahme, die bisher dem menschlichen Geist gesteckten Grenzen seien zu eng gezogen. Was als Kränkung empfunden wird, besteht vermutlich bereits in der bloßen Annahme von Grenzen des menschlichen Intellekts. Verschärfend hinzu kommt, daß es das Aktivieren „außermenschlicher Intelligenz“ ist, das eine Ausweitung dieser Grenzen möglich machen soll, sofern man nur über das richtige Werkzeug verfügt, sich ihrer zu bedienen.

3.3.3. Externalisierung, Vernetzung, Vollständigkeit.

In der „digitalen Revolution“ bekommt Wissen eine neue Qualität

Schon in Bushs Präsentation des Plans seiner Gedächtnismaschine „Memex“ taucht auf, was sowohl für die Untersuchungen zu Mündlichkeit und Schriftlichkeit, als auch für die gegenwärtige Erörterungen um „vernetztes Denken“ oder das „Wissen im Netz“ als Markstein einer Zeitenwende behandelt wird, nämlich die Aussicht auf eine Entlastung des Gehirns von all jenen Funktionen, die an eine Technik delegiert werden können und die Etablierung einer Erkenntnisse generierenden Neustrukturierung des Zugriffs auf Information. Das erkenntnisgenerierende Potential wird diesbezüglich immer im Zusammenhang mit einer erschöpfenden und restlosen Zugriffsmöglichkeit jeglicher vorhandenen Wissensbestände gesehen, so daß die Externalisierung des Gedächtnisses oder allgemeiner kognitiver menschlicher Fähigkeiten und die komplette Inventarisierung von Wissen als die beiden Seiten derselben Münze erscheinen. Und diese Münze ist es, die in „Medienrevolutionen“ eine erstaunliche Deflation erfährt.

Die verlockendste Verheißung, die von der kursierenden Vision nie dagewesener Vollständigkeit ausgeht, dürfte dabei die in Aussicht gestellte Gewißheit über den „status quo des Wissens“ sein. Mit der durch die Art und Weise der Rede über den wissenschaftlichen Gebrauch des Computers in Aussicht gestellten Möglichkeit, vollständig und erschöpfend auf einen inventarisierten Wissensbestand zugreifen zu können, wären in der als unübersichtlich empfundenen Wissenschaftslandschaft wieder klare Grenzen möglich. Der Frontverlauf des „Standes der Forschung“ ließe sich in

nie dagewesener Klarheit bestimmen, da viel präziser als bisher beurteilt werden könnte, was neu und was alt, was schon vorhanden ist und was noch nicht. Diese Gewißheit soll sich im gegenwärtig neuesten Medium über eine möglichst vollständige Vernetzung von bestenfalls allem mit allem einstellen. „Vernetzung“ hat mittlerweile den Status einer Beschwörungsformel angenommen.¹⁹⁵ Die Vernetzung von Wissensbeständen und ihre neuartige Verfügbarkeit sowie die Idee einer interaktiven Enzyklopädie, dominieren nach wie vor die Diskussion um die wissenschaftlichen Verheißungen der digitalen Technologien. Die Vernetzung von Rechnern und Datenbanken in weltweitem Maßstab könnte „eine Art lebendiger Enzyklopädie“,¹⁹⁶ eine „Sammelstätte für die Hinterlassenschaften der Kulturen dieser Welt“¹⁹⁷ werden. Darunter könnten, so Norbert Bolz, außerdem jegliche Interpretationen ebendieser kultureller Hinterlassenschaften fallen, gewissermaßen also kulturelle Hinterlassenschaften zweiter Ordnung. Die Welt wäre dann vorläufig zu Ende interpretiert: „Der gesamte hermeneutische Gehalt eines Texts ist in der Verzweigungsstruktur seiner elektronischen Darstellung manifest.“¹⁹⁸ Bei Bolz durchweg positiv besetzt, taucht die Vision des Endes allen interpretatorischen Strebens natürlich auch in seiner negativen

¹⁹⁵ „Für die Cyberkultur ist die Verbindung stets besser als die Isolation. Die Verbindung ist ein Gut an sich. Der technische Horizont der Cyberkultur ist die universelle Kommunikation: jeder Computer auf der Erde, jeder Apparat, jede Maschine vom Auto bis zum Toaster sollte gemäß dem kategorischen Imperativ der Cyberkultur eine Internetadresse haben. Wenn man dieses Programm verwirklichen würde, könnte das kleinste Produkt, möglichst ohne Kabel, Informationen von allen anderen empfangen und zu diesen senden.“ (Pierre Lévy zit. n. Rötzer 1998, S. 45) Der „vernetzte Toaster“ avancierte im Computerdiskurs zum Sinnbild für die weltweite Vernetzung aller Gerätschaften, war bei Negroponte (1995, S. 259), auf den dieses Bild zurückgehen dürfte, jedoch kaum mehr als eine augenzwinkernde Pointe: „Guten Morgen, Toaster! Wenn Ihr Kühlschrank bemerkt, daß keine Milch mehr da ist, kann er Ihren Wagen ‘bitten’, Sie daran zu erinnern, auf dem Nachhauseweg welche einzukaufen. (...) Ein Toaster sollte nicht fähig sein, den Toast zu verbrennen. Statt dessen sollte er mit anderen Geräten reden können. Es wäre wirklich kinderleicht, Ihrem Morgentost den Börsenschlußwert Ihrer Lieblingsaktien einzubrennen.“

¹⁹⁶ Rheingold 1994, S. 74

¹⁹⁷ Rotermond 1996

¹⁹⁸ Bolz 1993, S. 222

und wehmütigen Variante auf. „Die Welt ist dann: enträtselt. Sie gleicht einem lösba-
ren Rechenexempel. (...) Offenbar ist dann die Welt ohne Geheimnis.“¹⁹⁹

Rein äußerlich bleibt jedoch vieles zunächst beim Alten. Auch heute noch liegt die
Anzahl wissenschaftlicher Publikationen, die man um des wissenschaftlichen Fort-
schritts willen zur Kenntnis zu nehmen hätte, um ein Vielfaches über dem, was ein
Einzelner vernünftigerweise an Informationsverarbeitung bewältigen kann. Selbst das
im engeren Sinne relevante Informationsangebot ist jederzeit so groß, daß man es
unmöglich stets angemessen berücksichtigen könnte. Vor diesem Hintergrund zeigt
sich eine der Eigentümlichkeiten der neuen Informationstechnologien, die die Streit-
positionen im Diskurs polarisiert: sie tragen auf der einen Seite zur Erhöhung der „In-
formationsflut“ bei, sowie zu immer größerer Unübersichtlichkeit und damit verbun-
dener Informationsunsicherheit, auf der anderen Seite versprechen sie jedoch auch,
das gegenwärtig einzige Mittel zu sein, diesem Mißstand Abhilfe zu schaffen. „Exp-
losionsartig vermehrt aber haben sich bereits die Möglichkeiten der elektronischen
Recherche in Bibliothekskatalogen. Explosionsartig vermehren wird sich auch die
Menge der Informationen, die von vornherein auch oder nur elektronisch zu haben
sind, und das wird zumindest das gesamte wissenschaftliche Publikationswesen von
Grund auf verändern“, gibt Dieter E. Zimmer in einer Artikelserie der ZEIT zu beden-
ken.²⁰⁰ „Das wissenschaftliche Publizieren hat eine historische Wasserscheide er-
reicht.“²⁰¹ Aber Abhilfe scheint in Sicht. „Zur Bewältigung der Informationsflut und
zur Beseitigung des Informationsmangels sehen wir nur einen Weg. Das wissen-
schaftliche Publikationswesen muß auf elektronische Basis gestellt werden. Der Weg
dahin ist gar nicht so weit. Bereits heute liegt fast die gesamte neue Literatur elektro-
nisch (digital) vor.“²⁰² Eike Jessen, Vorstandsvorsitzender des „Deutschen For-
schungsnetzes“, nennt darüber hinaus ebendiese Veränderung hoffnungsvoll den
„wichtigsten methodischen Gewinn der Wissenschaft im Umgang mit Wissen in die-

¹⁹⁹ Mersch 1991, S. 112f

²⁰⁰ Zimmer 1997

²⁰¹ Grötschel/Lugger 1996, S. 42

²⁰² Grötschel/Lugger 1996, S. 46f

sem Jahrhundert.“²⁰³ Daß „der Umgang mit Wissen“ und das „wissenschaftliche Publikationswesen“ in diesen beiden Zitaten als Äquivalente zu verstehen sind, verdankt sich der Macht des Buch- und Zeitschriftendruckwesens, ein Wissenschaftsverständnis etabliert zu haben, welches aufs Engste an eine Print-Öffentlichkeit gebunden ist. Das Buch ist zur zentralen Metapher der aufklärerischen Moderne und der modernen Wissenschaft schlechthin geworden, der Artikel in der renommierten Fachzeitschrift zunehmend zu der des wissenschaftlichen Fortschritts.

Der oben dargestellte Zusammenhang zwischen einer spezifischen Organisationsform von Wissenschaft und Eigenschaften desjenigen Mediums, in dem Wissenschaft im wesentlichen „stattfindet“, ist ein ungerichteter Zusammenhang, d.h. es läßt sich nicht einwandfrei bestimmen, welches die beeinflussende und welches die beeinflusste Größe in diesem Zusammenhang ist. Einzelne Diskursbeiträge geben diesem Zusammenhang jedoch eine eindeutige Richtung, die zumeist auch das Vorzeichen der damit vorgenommenen Bewertung bestimmt. „Elektronische Zeitschriften verändern die wissenschaftliche Kommunikation im Kernbereich wissenschaftlichen Publizierens“,²⁰⁴ prognostiziert Rainer Kuhlen und begründet diese Einschätzung mit den Folgen zunehmender wissenschaftlicher Spezialisierung für das herkömmliche Publikationswesen. Je spezialisierter eine Forschungsrichtung, desto kleiner das interessierte Publikum, desto niedriger die Auflage, desto höher das verlegerische Risiko, desto unwahrscheinlicher eine Publikation, um so größer das Erfordernis noch weiter reichender Spezialisierung, um überhaupt noch ein Publikum zu finden. Am Ende dieses Teufelskreises steht, daß Forschungsarbeiten und -ergebnisse immer weniger kommuniziert werden. Die gegenseitige Nichtwahrnehmung nicht nur zwischen den Disziplinen, sondern auch innerhalb desselben Fachbereiches steigt. Elektronische Zeitschriften könnten daher eine „Selbsthilfe der Wissenschaft“²⁰⁵ organisieren. Sie sind aktueller als herkömmliche Fachzeitschriften, weil Druck- und Auslieferungszei-

²⁰³ Jessen auf dem Symposium „Wissenschaft und Internet“ am 5.12.1997 in Berlin, zit. n. Wewetzer 1997

²⁰⁴ Kuhlen 1996, S. 119

²⁰⁵ Kuhlen 1996, S. 119

ten wegfallen und auch die Redaktionszeiten können erheblich verkürzt werden. Klassische Fachblätter haben Umfanglimits und daher zum Teil lange Wartelisten für die Autoren und lange Planungsphasen. Elektronische Zeitschriften sind hingegen unabhängig von etwaigen Beschränkungen ihres Umfangs, sind orts- und zeitunabhängig einsehbar und schnell und zielsicher auf die jeweils interessierenden und wichtigen Themen hin durchsuchbar. Selbst der sogenannte „Mitnahmeeffekt“ könnte sich bei elektronischen Zeitschriften einstellen, sagt Kuhlen. Als Argument für die Wahrung bisheriger Publikationstraditionen wird von den Verlegern klassischer Zeitungen und Zeitschriften und von Gegnern neuer wissenschaftlicher Publikationsformen in den neuen Medien gerne ins Feld geführt, daß man im Gegensatz zur elektronischen Stichwortsuche beim Blättern in papierenen Seiten auch auf Themen stößt, die gleichwohl relevant sein können, bei einer gezielten Abfrage nach Stichworten aber nicht auftauchen würden und folglich nicht „mitgenommen“ werden könnten. Würde sich redaktionelle Arbeit jedoch mehr auf die technischen Möglichkeiten von Hypertext einstellen, so Kuhlens Erläuterung, dann könnte sich dieser Effekt auch – und darüber hinaus viel ertragreicher – in elektronischen Zeitschriften ergeben. „Elektronische Zeitschriften – wagen wir die Prognose – sind trotz aller noch bestehenden Probleme aller Wahrscheinlichkeit nach die ersten elektronischen Produkte, die konventionelle Produkte zumindest im Wissenschaftsbereich tendenziell vollständig substituieren werden. (...) Die neunziger Jahre werden die virtuelle Bibliothek so real machen, wie wir heute den Umgang mit klassischen Bibliotheken und gedruckten Büchern empfinden. Die virtuelle Bibliothek (...) beginnt Realität zu werden. (...) [In ihr] löst sich der statische, auf Speichern und Bereitstellen angelegte traditionelle Bibliotheksbegriff auf.“²⁰⁶

²⁰⁶ Kuhlen 1996, S. 123, 138f. Auch Versuche, zwischen den dichotomischen Diskurspositionen von befürchtigtem Tod der klassischen Bibliothek auf der einen und gefeierter Geburt der „virtuellen“ Bibliothek auf der anderen Seite zu vermitteln, sind ihrerseits dem Diskurs zugehörig. Gabriel (1997, S. 128) stellt das Verlagskonzept „publishing on demand“ vor und meint, es könne einen etwas weichen Übergang zwischen klassischen und „virtuellen“, rein elektronischen Publikationsformen stiften. Es sieht vor, daß ein Verlag sein gesamtes Programm in einem elektronischen Speicher verfügbar hält und auf Anfrage einen Ausdruck in herkömmlicher papierner Form anfertigt.

Die Begeisterung über die Möglichkeit, nicht nur umfangreich, sondern erschöpfend auf Wissensbestände zuzugreifen und die Angst vor der schier Masse neuerdings zugänglicher Wissensbestände und Informationen halten sich jedoch die Waage. Mittelstraß beispielsweise warnt nachdrücklich davor, sich leichtfertig von „nur schwer umstellbaren wissenschaftlichen Gewohnheiten“ zu verabschieden und vor den „mit all dem verbundenen Problemen wachsender Unüberschaubarkeit angesichts bewährter Arbeitsformen.“²⁰⁷ „Das gesamte System der wissenschaftlichen Veröffentlichung in Journalen droht zusammenzubrechen“,²⁰⁸ lautet ein auf entsprechenden Podiumsdiskussionen oft verlautbartes Orakel. Etwas differenzierter gibt Eike Jessen zu bedenken, daß die Publikationsmöglichkeiten im Netz Wissenschaftler dazu verführen könnten, Materialien und Ergebnisse ihrer Forschung in einem Stadium untereinander auszutauschen, das aufgrund seiner Vorläufigkeit bisherigen Publikationskriterien nicht standhalten würde. Der Wissensumsatz würde beschleunigt, die Kommunikativität erhöht. Jedoch würde auch ein bewährtes Qualitätskriterium, die Publikationsreife, unterlaufen werden.²⁰⁹ Der Verlust von Qualitätskriterien ist zwar nicht gleichbedeutend mit Qualitätsverlust, allgemein erzeugt jedoch der Verlust von Kriterien Entscheidungsunsicherheit und auch bezogen auf ein sich veränderndes wissenschaftliches Publikationswesen dürfte der drohende Verlust einer gesicherten Entscheidungsgrundlage, wissenschaftliche Qualität zu beurteilen, zur Aufregung um die neuen Veröffentlichungsformen wesentlich beitragen. „Die *Zusicherung von Qualität* wird zum Hauptproblem des vernetzten globalen Wissens.“²¹⁰ Im Gegensatz zum gewohnten Erscheinungsbild wissenschaftlicher Publikationen in Printverlagen, kann man bei Online-Publikationen weder anhand der äußerlichen Form noch durch die

²⁰⁷ Mittelstraß 1996, S. 26

²⁰⁸ Grötschel/Lügger 1996, S. 43

²⁰⁹ Jessen zit. n. Wewetzer 1997. Siehe auch Mittelstraß 1996, S. 26f: „Das heißt: schlechterdings alles, was geschrieben wird (auch in der Wissenschaft), kann in Zukunft das Marktlicht erblicken, also auch das, was gnädigerweise besser unpubliziert bliebe. Welche Aussichten für das schriftstellerische Mittelmaß! Bits und Bytes machen es möglich.“

²¹⁰ Coy 1997, S. 29

Angabe von Ort und Namen eines bestimmten Lektorats den gleichen Aufschluß über die zu erwartende Qualität eines Textes gewinnen, wie das bei bisherigen Veröffentlichungen anhand solcher rein formaler Kriterien durchaus möglich ist. Niemand wird den Unterschied zwischen einer Veröffentlichung bei Suhrkamp und einer bei Lang ernsthaft leugnen wollen. Ob er gerechtfertigt ist, ist eine andere Frage. Was jedoch aus den Tiefen des „globalen Wissensnetzes“ auf der Benutzeroberfläche auftaucht, so die Befürchtung angesichts des Verlusts herkömmlicher Unterscheidungsgewohnheiten, erscheint unabhängig von seiner Qualität nur allzuoft im selben Gewand.

Wissen wird hergestellt durch die Offenlegung von Ergebnissen und der Methode, mit der sie erzielt wurden, und der wissenschaftliche Diskurs, Forschung schlechthin, ist ohne beständigen Austausch und Diskussion von erarbeiteten Ergebnissen und Vorschlägen, wie künftig weitere zu erzielen seien, nicht möglich. Das traditionelle wissenschaftliche Publikationswesen hat, um ebendies zu leisten, eine eigentümliche Dynamik entfaltet. Neben dem – vielleicht weil allzu viril – mittlerweile fragwürdig gewordenen Kriterium wissenschaftlicher Potenz, daß die persönliche Liste der Publikationen „je länger, je besser“ sei, spielt das Renommee des Verlages, dessen Auswahlkriterien ein Text passieren muß, eine erhebliche Rolle. Was in der betriebswirtschaftlichen Pragmatik den offenkundigen Titel „Werbeträgeranalyse“ hat, wird auch für jeden wissenschaftlichen Autor relevant, wenn sich ihm die Frage stellt, wo er einen Text publizieren kann und wo er es gerne möchte. Zur Zeit haben Publikationen im Netz nur eine geringe Chance, die gleiche wissenschaftliche Anerkennung zu finden, wie herkömmliche Printpublikationen. Es scheint aber nur noch eine Frage der Zeit zu sein, bis sich vergleichbar angesehene „Verlage“ im Netz etablieren, die für die wissenschaftliche Verlässlichkeit ihrer Veröffentlichungen einstehen. Bezeichnenderweise ist vorläufig jedoch eines der Hauptprobleme, mit Online-Texten wissenschaftlich zu arbeiten, daß es noch keine verbindliche Form des Zitierens gibt. Hinzu kommt noch zweierlei. Zum einen die Unsicherheit, die daraus resultiert, daß Online-Texte über Nacht unauffindbar verschwinden können und es im Netz noch keine – einer Bibliothek vergleichbare – Institution gibt, die ein dauerhaftes Archiv pflegen

würde.²¹¹ Zum anderen der bislang nicht auszuräumende Verdacht, Online-Dokumente könnten, für Dritte unmerklich, manipuliert werden. Ein und dasselbe Dokument könnte zu verschiedenen Zeitpunkten aus zwei und mehr verschiedenen Versionen bestehen, wobei die jeweiligen Veränderungen weder einem Urheber, sei es der Autor selbst oder beliebige andere, noch einem bestimmten Zeitpunkt zugeordnet werden können. Netzautoren, so die häufig geäußerte Befürchtung, könnte man mit einfachen Mitteln nahezu beliebig das Wort im Munde herumdrehen. Dem Internet fehlt es noch an glaubwürdigen Mechanismen der Authentifizierung, bevor Online-Texten der Charakter einer herkömmlichen wissenschaftlichen Quelle zukommen kann.

Es ist allerdings keineswegs gewährleistet, daß sich die Art und Weise des wissenschaftlichen Publizierens im Netz in eine Richtung entwickeln wird, die die Eigenschaften des herkömmlichen Publikationswesens entweder vollständig adaptiert und dann als gleichwertiges Publikationsorgan funktionstüchtig wird, oder eben nicht und dann in absehbarer Zeit endgültig erwiesen ist, daß wissenschaftliche Online-Publikationen zweiter Güte bleiben müssen. Es könnte nämlich auch ganz anders kommen. Die Offenheit dieser Situation ist Voraussetzung für die Polarisierung der unterschiedlichen Einschätzungen und Bewertungen der Entwicklung und läßt sich als formales Kriterium zur Beschreibung der Dynamik heranziehen,²¹² die die Diskussion um die „digitale Wissensordnung“ entfaltet. Allein die Möglichkeit, daß es hier zu einschneidenden Veränderungen kommen könnte, ist triftiger Anlaß für die Aufregtheit um Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit in digitalen Netzwerkmedien. Es könnte passieren, daß die Kriterien, die man gewohnt war heranzuziehen, um wissenschaftliche Qualität zu bestimmen, nicht nur ihre Funktionstüchtigkeit verlieren, sondern daß sich darüber hinaus verändert, was mit ihnen bisher als wissenschaftlich wertvoll bezeichnet werden konnte und was nicht, daß sich mit-

²¹¹ Zu ersten diesbezüglichen Versuchen und den damit verbundenen Schwierigkeiten vgl. Siegele 1998, S. 73

²¹² Vgl. unten Kap. 4.1.

hin der Charakter dessen ändert, was bislang unter Wissenschaftlichkeit verstanden wurde.

Der Diskurs um „Wissenschaft im Zeitalter des Internets“ stellt den traditionellen Begriff des Wissens zur Disposition und es erscheint als gebotene Notwendigkeit, neu zu bestimmen, was „Wissen“ im Zeitalter der gegenwärtig neuen Medien heißen könnte. Insofern Wissenschaft mit dem Wissen darum zu tun hat, welchen Behauptungen der Status von Wahrheit beizumessen sei, besteht die Gefahr, daß einiges ins Rollen kommen könnte, wenn gewohnte und für gesichert gehaltene Kategorien an Trennschärfe verlieren oder sich ganz auflösen. Was bislang als wahr galt, muß von Fall zu Fall neu betrachtet und bewertet werden, bislang gesichertes Wissen und das System seiner Klassifizierung, so die Angst, die sich im Diskurs verbalisiert, drohen auf Drift zu gehen. Um so verständlicher, wenn Bestandsicherung betrieben wird. Angesichts sich vollziehender „tiefgreifender Veränderungen“²¹³ durch die neuen Medien mit schwerwiegenden Folgen für das Verständnis des Wissens unterscheidet Gabriel drei Wissensformen. „Es gibt prozedurales Wissen (oder: Wissen darüber, wie man etwas tut); daten- oder faktenorientiertes Wissen (oder: Wissen über das Was); schließlich das strukturorientierte Wissen (oder: Wissen über das Warum und Weshalb). Die letzte Form des Wissens kann weiter unterteilt werden in verbales Wissen, verstanden als Wissen, das für die Kommunikation in verbaler Form gefaßt wird, und systematisches Wissen, verstanden als Wissen über die Beziehungen zwischen Konzepten.“²¹⁴ Unabhängig von der Frage, ob diese Auflistung Vollständigkeit beanspruchen kann und die Unterteilung hinreichend trennscharf ist, läßt allein schon der Versuch einer solch rigiden Kategorisierung das dahinterstehende Bedürfnis erkennen. Es dürfte solchen Taxonomien in erster Linie darum gehen, formale Klarheit in ein Gebiet zu bringen, dessen angestammte Ordnung als hochgradig bedroht empfunden wird und ist eher ein Zeichen für die empfundene Unsicherheit, als daß dadurch schon eine neue sinnvolle Ordnung propagiert wäre. Auch Mechanismen der Selbstvergewisserung des eigenen Standes, die angesichts der als Bedrohung emp-

²¹³ Gabriel 1997, S. 172

²¹⁴ Gabriel 1997, S. 173

fundenen neuen Wissenschaftsmedien in Gang gesetzt werden, sind eine Form, mit dieser Unsicherheit umzugehen: Angesichts der Vision einer „papierlosen Zukunft“ gehe es darum, schreibt Mittelstraß, „die Orientierung an bewährten und vernünftigen wissenschaftlichen Arbeitsformen nicht aufzugeben. Das gilt vor allem für die Geisteswissenschaften. Zu deren gesundem Konservatismus in Sachen Arbeitsformen, der sich in der Affinität zum Buch und zu gut ausgestatteten Freihandbeständen geltend macht, gehört auch, daß die Geisteswissenschaften kein Tun sind, das damit endet, daß man gewonnene Resultate nach Hause trägt, in Lehrbücher einfügt und als Teil einer Fortschrittsgeschichte schreibt. So zu verfahren, mag das Wesen der positiven Wissenschaften sein, nur gehören zu eben diesen die Geisteswissenschaften nicht. Die Geisteswissenschaften arbeiten nicht am Turm des positiven Wissens mit seinen zahlreichen Stockwerken Nutzen und Verwertung. Trotzdem sind sie nicht unnütz. Worüber zumal Naturwissenschaftler gerne lächeln, daß nämlich die Geisteswissenschaften nie über ihre Klassiker hinauskommen, daß jede Generation aufs Neue ihre Bücher über Goethe und Platon schreibt, ist in Wahrheit das, worauf rationale Kulturen wie die unsere nicht verzichten können. Sie verlören, täten sie es doch, ihre kulturelle Identität und ihr kulturelles Gedächtnis, ohne die auch der Naturwissenschaftler in unserer Welt nicht leben kann.“²¹⁵ Die empfundene Bedrohung der „bewährten und vernünftigen Arbeitsformen“ wendet Mittelstraß zu einer Feindseligkeit gegen die Naturwissenschaften. Die Offenheit und Unentschiedenheit der Situation, die der Einzug des Computers in den Wissenschaftsbetrieb schaffte, eignet sich offenbar, eingewurzelte Ressentiments wieder zu beleben.

3.3.4. Ein neues Denken!?

Die Debatte um „Künstliche Intelligenz“ verlagert ihren Schauplatz

Im Zentrum des gesamten Komplexes einer sich möglicherweise verändernden Wissenschaftstopographie steht die Annahme, daß die menschliche Fähigkeit zu denken, von den technisch-medialen Veränderungen nicht unberührt bleibe. In der Diskussion um die Veränderungen des Wissenschaftsbetriebes, findet die in eine Sackgasse

²¹⁵ Mittelstraß 1996, S. 27

geratene Debatte um „künstliche Intelligenz“ einen neuen Schauplatz. „Die suggestive Kraft der Vision ‘Künstlicher Intelligenz’ verblaßt.“²¹⁶ Für das Jahr 2000 hatte Alan Turing 1950 prognostiziert, daß die Frage, ob Maschinen denken könnten, nicht mehr kategorisch verneint werden könne. Turings Ausgangsfrage war bekanntlich, ob einst Maschinen wie Menschen werden denken können. Die Frage hielt er für positiv beantwortet, wenn ein menschlicher Frager aufgrund der Antworten, die er bekommt, nicht mehr unterscheiden kann, ob die Antworten menschlicher oder maschineller Herkunft sind; in einer entsprechenden Versuchsanordnung besteht der vielzitierte „Turing Test“. Sein Aufsatz von 1950,²¹⁷ in welchem er diesen Test vorstellt und diskutiert, gilt als die Initialzündung der Forschung zu „künstlicher Intelligenz“. Diese entwickelte sich allerdings schneller, als Turing das gehnt haben dürfte, beziehungsweise hat sie durch Ausdifferenzierung mittlerweile so beachtliche und durchaus funktionstüchtige Ergebnisse vorweisen können,²¹⁸ daß „künstliche Intelligenz“ in der Öffentlichkeit kaum mehr kontrovers diskutiert wird. Im Gegenteil: nicht die „maschinelle“, also die ehemals verteilte „künstliche“ Intelligenz wird als die vorwiegende Ursache großer Katastrophen wie beispielsweise Flugzeugabstürze angesehen, sondern „menschliches Versagen“. In gesellschaftlichen Teilbereichen wird mittlerweile so selbstverständlich mit hochkomplexen Computerprogrammen umgegangen, daß es keinen Skandal mehr darstellt, sie als Systeme mit „künstlicher Intelligenz“ zu bezeichnen.

Krämers oben zitierter Diagnose wäre also Recht zu geben. Die Diskussion um „künstliche Intelligenz“ vermag längst nicht mehr jene Aufregung auszulösen, wie noch vor zwanzig Jahren. „Daß unsere Gesellschaft“, menetekelte damals Weizenbaum, „sich zunehmend auf Computersysteme verläßt, die ursprünglich dem Menschen beim Erstellen von Analysen und Treffen von Entscheidungen ‘helfen’ sollten,

²¹⁶ Krämer 1997, S. 83

²¹⁷ Turing 1950

²¹⁸ Als Systeme künstlicher Intelligenz können beispielsweise Flugsimulatoren gelten, an denen mittlerweile ein Großteil der Pilotenausbildung stattfindet oder Stadt- und Verkehrsleitsysteme über Satellit.

die jedoch seit langem das Verständnis derjenigen übersteigen, die mit ihnen arbeiten und ihnen dabei immer unentbehrlicher werden, das ist eine sehr ernste Entwicklung. Sie hat zwei wichtige Konsequenzen. Erstens werden mit zum Teil ausschließlicher Unterstützung durch Computer Entscheidungen getroffen, deren Programme kein Mensch mehr explizit kennt oder versteht. Somit ist es ausgeschlossen, daß jemand die Kriterien oder Regeln kennt, auf die solche Entscheidungen sich gründen. Zweitens werden die Systeme von Regeln und Kriterien, die durch diese Computersysteme verkörpert sind, gegenüber einer Änderung immun, da angesichts des Fehlens eines eingehenden Verständnisses der inneren Abläufe eines Computersystems jede wesentliche Modifikation aller Wahrscheinlichkeit nach das ganze System lahmlegt, ohne daß eine Reparatur möglich ist. Aus diesem Grunde können solche Computersysteme nur noch wachsen.“²¹⁹ Weizenbaum, einst Pionier der Entwicklung von Systemen mit „künstlicher Intelligenz“, hat bereits so früh die Fronten gewechselt, daß er mittlerweile nicht unerheblichen Aufwand betreiben muß, seinen Gegner von ehedem am Leben zu erhalten. Mit zunehmender Marginalisierung der Bedrohung, die von der herkömmlichen Forschungsrichtung „künstliche Intelligenz“ ausgeht, fährt Weizenbaum immer schwereres rhetorisches Geschütz auf. In einem Interview verglich er Moravec’ „Mind Children“ mit Hitlers „Mein Kampf“ und in einem Vortrag mit dem Titel „Die Künstliche Intelligenz als Endlösung der Menschenfrage“ parallelisiert er die KI-Forschung seiner Kollegen mit dem Holocaust.²²⁰

Im Zentrum seiner Befürchtungen steht – nach wie vor – die zunehmende Komplexität von Computerprogrammen, die in dem Maße, in dem sie leistungsfähiger und vielfältiger werden auch ihre jeweiligen Schwächen und Störanfälligkeiten von Programmgeneration zu Programmgeneration vererben. Allerdings in zunehmendem Maße verdeckt, als tickende Zeitbomben sozusagen. Denn da die Programme von Generation zu Generation nicht neu geschrieben, sondern nur erweitert werden, könnten Programmteile früherer Generationen im Zusammenspiel mit neuen Erweiterungen plötzlich dysfunktional werden, als atavistische Erbkrankheiten.

²¹⁹ Weizenbaum 1978, S. 311

²²⁰ Weizenbaum 1990, S. 11 und 31

Weizenbaum dürfte sich daher bestätigt gefühlt haben, als im Sommer 1997 ein „Jahrhundertfehler“²²¹ aufgedeckt wurde, der durch eine solche Verschleppung von Kinderkrankheiten früherer Programmgenerationen entstand. Das Problem des sukzessiven Aufbaus auf früheren Programmversionen führe dazu, so Gero von Randow auf der Titelseite der ZEIT, daß angesichts der Jahrhundertwende, viele Programme mit dem Jahreskürzel „00“ für 2000 nicht umgehen können. Bei Programmen, die beispielsweise, wie bei Versicherungen, Bezugsrechte aus der Differenz von Datum und Lebensalter errechnen, kann es zu erheblichen Fehlern kommen, wenn die Berechnungen auf der Basis einer zweistelligen Jahresangabe vollzogen werden. Ein 1962 geborener Lebensversicherter wäre im Jahre 2027 65 Jahre alt. Ein Programm, das gewohnt ist, das Alter durch Differenzbestimmung von – zweistelligem – Jahresdatum und Geburtsjahr zu errechnen, würde ihn jedoch als 35jährigen ausweisen.²²² „Der Mensch wird von seinen eigenen Werkzeugen boykottiert“, beschreibt Randow dieses softwaretechnische Mißgeschick, „in diesem artifiziellen Kosmos trifft der Mensch auf Monster, die er selbst geschaffen hat. Aus Böswilligkeit, wie im Fall der Viren, aus Torheit, wie im Fall des Jahrhundertfehlers, dieses apokalyptischen Biests, das nicht das biblische ‘666’, sondern ‘00’ zum Zeichen hat.“²²³ Die fehlende Triftigkeit in der Sache – Fachkreisen stellt sie sich eher als ein recht profanes finanzielles Problem dar,²²⁴ und zumindest in der Silvesternacht hat der „millennium bug“ noch nicht zugeschlagen – muß offenbar rhetorisch wettgemacht werden. Was als Problem „künstlicher Intelligenz“ nicht mehr genügend Brisanz hat, muß als Gotteslästerung skandalisiert werden. Hinter solchen Beschreibungen scheint die

²²¹ Randow 1997

²²² „In einer Liste mit offenen Posten erscheinen Rechnungen für das Jahr 2001 vor denen von 1999. Wenn der Sachbearbeiter eine solche Liste nicht bis ans Ende durchsieht, entgehen ihm wichtige Zahlungen – und verjähren womöglich. Viel problematischer aber sind alle Berechnungen von Zeiträumen über den Jahrhundertwechsel hinweg: Wird 2002 als 1902 behandelt, ergibt sich zwischen 1998 und 2002 (1902) kein Zeitraum von 4 Jahren, sondern einer von 96 Jahren.“ (Siering 1997, S. 102)

²²³ Randow 1997

²²⁴ Vgl. Siering 1997

voyeuristische Lust an der Katastrophe auf und die hämische Freude an gottverfügter ausgleichender Gerechtigkeit. Der Mensch, der immer dazu neigt, die Grenze des technischen Fortschritts in Richtung Verantwortungslosigkeit oder Unverantwortbarkeit zu überschreiten, brauche sich folglich nicht zu wundern, wenn sich die Werkzeuge, die er geschaffen hat, gegen ihn auflehnen. Abgesehen vom Tonfall dieses zur Höllenpredigt geratenen Sommerlochartikels, greift er präzise die Angst Weizenbaums auf, daß die schwarzen Bereiche der „black box“ Computer ein unkontrollierbares Ausmaß annehmen könnten. Und bei dieser unkontrollierbaren Entwicklung kann von außen nur schwer beurteilt werden, ob es sich lediglich um eine gewisse Eigendynamik oder bereits um autonome Intelligenz handelt.

Dennoch: die Angst vor sich verselbständigenden Intelligenzen, die womöglich ein eigenes Bewußtsein auszubilden in der Lage wären, nimmt ab.²²⁵ Das Jahrzehnte währende Projekt „künstliche Intelligenz“ wird mehr und mehr für gescheitert erklärt. Der Streit darum ist in eine zweite Phase getreten. War in seinen ersten Jahrzehnten die Frage vorherrschend, wie eine Maschine gebaut sein müßte, daß sie menschliche Intelligenz imitieren kann, so steht mittlerweile die Frage im Vordergrund, ob nicht das menschliche Denken droht, Formen anzunehmen, die ihm von maschineller Funktionslogik vorgegeben werden. „Digitalität evoziert mithin ein Denken, das sich ins Nicht-Diskursive verflüchtigt.“²²⁶ War für die erste Phase der Versuch kennzeichnend, menschliches Denken formalisieren zu wollen und dadurch für eine Maschine nachexerzierbar zu machen, so steht im Zentrum der zweiten Phase die Sorge, daß die Formalität „intelligenter“ Programme das menschliche Denken in ein Korsett zwängt. An die Stelle der Formalisierung des Mentalen, so ließe sich der Wechsel der Fragestellung im Diskurs um „künstliche Intelligenz“ pointiert zusammenfassen, tritt mehr und mehr die Mentalisierung des Formalen. Es ist die Angst vor einer „Technologisierung des Innern“²²⁷ und der „Technisierung der geistigen Arbeit“²²⁸, die sich in

²²⁵ Entscheidenden Beitrag dazu dürfte der rigorose Negativbescheid von Dreyfus 1985 und 1992 geleistet haben.

²²⁶ Mersch 1991, S. 122

²²⁷ Wiener 1984, S. 12

der gegenwärtigen Phase der Diskussion um künstliche Intelligenz artikuliert. „Betroffen sind davon die Bedingungen von Erkenntnis und Bewußtsein überhaupt (...) der Computer wird das Denken in seinem Innern berühren.“²²⁹ Die Angst vor einer Exteriorisierung menschlicher Intelligenz wechselte zu der vor einer Interiorisierung maschineller. „Man könnte sagen, daß die Vorstellung vom Menschen als einem ‘vernunftbegabten Tier’ einer Vorstellung von ‘emotionsbegabten Maschinen’ gewichen ist.“²³⁰

Den Hintergrund für dergleichen Befürchtungen bildet der Befund, daß nicht nur die allgemeine Erfahrbarkeit der Welt, sondern auch menschliches Denken und Bewußtsein sowie wissenschaftliche Erkenntnisse nicht unabhängig von Eigenschaften der Medien, mit denen sie gewonnen werden, sind. Ein Medium, das nun nach anderen Prinzipien zu funktionieren scheint, als die Medien, in denen bislang vorrangig gedacht und gewußt wurde, steht folglich im Verdacht, nachhaltige Konsequenzen für wissenschaftliche Erkenntnisse, mithin für das menschliche Denken selbst zu zeitigen. Mersch vertritt die „Überzeugung, daß die innere Struktur des Computers in die Strukturen des Denkens einbricht und sie in Richtung einer Diffusion des Rationalen, einer Ausuferung ins Nicht-Diskursive verändert.“²³¹ Die wesensbestimmende Funktionsweise des Computers, so Mersch, sei die „Zerlegung der Welt in formatierbare Elemente“²³² mit dem Ziel, jegliches auftauchende Problem als entscheidbares Kalkül zu behandeln und in eine Struktur zu überführen, die von vornherein auf die Entscheidbarkeit einer gestellten Frage hin angelegt ist. Computerprogramme bestimmt Mersch als Befehlsketten, die erstens streng nach einem „Wenn-Dann-Schema“ organisiert sind und zweitens ihre Funktionstüchtigkeit aus der Endlichkeit des in Gang gesetzten Prozesses beziehen. Damit wird die Entscheidbarkeit zur *conditio sine qua non* eines funktionierenden Computerprogramms und der Computer zur „Entschei-

²²⁸ Poser 1991, S. 95

²²⁹ Mersch/Nyíri 1991, S. 14

²³⁰ Sherry Turkle zit. n. Dittrich 1993, S. 168

²³¹ Mersch 1991, S. 122

²³² Mersch 1991, S. 110

dungsmaschine“²³³. Je komplexer Prozesse sind, deren Ablauf sich schließlich in der strengen Bifurkationslogik eines Computerprogrammes abbilden lassen und die „Aura von Objektivität und Unbestechlichkeit“²³⁴ verströmen, desto eher, so der Tenor bei Mersch, mag es dem unbedarften Betrachter scheinen, die Computer dächten. Vermittelt allerdings nicht mehr das menschliche Denken zwischen Frage und möglichen Antworten, sondern ein Computerprogramm, welches der beschriebenen Funktionslogik gehorcht, dann fallen Frage und Antwort tendenziell in eins. Jede Frage, die ein Computerprogramm zu beantworten in der Lage ist, ist schon beantwortet, bevor sie ein Computeranwender stellt. Merschs weitere Argumentation geht jedoch nicht dahin, durch das geschickt aus dem Prozeßablauf eines Computerprogramms herausgekürzte menschliche Denken, die Denkfähigkeit des Computers zu begründen. Dieser Argumentation folgen im wesentlichen die Kritiker der ersten Generation des Projekts der „künstlichen Intelligenz“ wie Weizenbaum oder Dreyfus, denen mit dem Verblässen der suggestiven Kraft „künstlicher Intelligenz“ (s.o.) zunehmend auch der Gegenstand ihrer Kritik abhanden kommt. Mersch hingegen folgt einem Argumentationsmuster, wie es typisch für den neuen Schauplatz ist, auf dem sich der Streit um das gleichwohl ungeklärte Verhältnis von menschlicher und maschineller Intelligenz fortsetzt. Nicht mehr ist es die Entwicklung der Computertechnik, die sich mimetisch dem menschlichen Denken und Gehirn angleiche, sondern es ist nunmehr die menschliche Art und Weise zu denken, die Gefahr läuft, sich mehr und mehr der Rechnerstruktur anzugleichen. Der Gesichtspunkt der Entscheidbarkeit, konstitutiver Funktionsmodus jeden Computerprogrammes, spielt beim denkenden Umgang mit Aufgaben und Problemen des menschlichen Lebens nur eine untergeordnete Rolle, so Merschs Argumentation. In dem Maße jedoch, in dem der Mensch seine Aufgaben und Probleme nur noch unter Zuhilfenahme des Computers angehen zu können meint, in dem Maße beraube er sich seiner Intuition und seines Verstandes und gestatte der Rechnerstruktur, sich der Denkstrukturen des Menschen zu bemächtigen. „Ein Stück Bewußtheit und Selbstvertrauen wird damit eingebüßt, ebenso wie

²³³ Mersch 1991, S. 111

²³⁴ Mersch 1991, S. 113

das Gefühl von Verantwortung. (...) Wir verlieren den Sinn fürs Fragliche. (...) Nichts bleibt freilich dann mehr unklar: werden alle Fragen als entscheidbare behandelt, gibt es auch nichts mehr zu fragen, also auch nichts mehr zu denken. Dann verschwinden die philosophischen Probleme und mit ihnen die Philosophie selber.“²³⁵ Aber auch und vor allem die alltägliche Arbeit mit dem Computer verleite den Menschen dazu, sich – auf höchst bedenkliche Weise, wie Mersch betont – von der glatten Perfektion computergenerierter Ergebnisse verführen zu lassen, und sie für den „Inbegriff von Unbestechlichkeit und Präzision“ zu nehmen. Was daraus nämlich folge, sei eine „Dispersion des Denkens ins Vorläufige (...) Das Denken löst sich aus der Verbindlichkeit des Diskursiven“ und „inmitten des scheinbaren Triumphes erfolgt eine Diffusion des Rationalen“.²³⁶

Die veränderte Fragestellung veränderte gleichermaßen den Ansatzpunkt der Kritik. Da sich das Projekt, menschliche Intelligenz im Computer zu simulieren, in den Bereichen, in denen es gelang, als einigermaßen harmlos erwiesen hat, verlagerte sich die Kritik dahingehend, daß nunmehr menschliche Intelligenz dazu verkümmere, lediglich ein Computerprogramm zu simulieren. Bevor Computer intelligent würden, würde die Funktionsweise des Computers bestimmen, was denn unter Intelligenz zu verstehen sei,²³⁷ bevor der Computer in der Lage sein würde, „Welten“ zu generieren, würde die Welt ihrerseits zum Computer gemacht.²³⁸

Schützenhilfe bekommt die neue Form, sowohl für als auch gegen das Projekt „künstlicher Intelligenz“ zu argumentieren auch aus der jüngeren Kognitionsforschung. Untersuchungen zum Aufbau und zur Funktionsweise von Gehirn und Zentralnervensystem haben ergeben, daß die Signalweiterleitung in Neuronen nach einem „alles-oder-nichts-Gesetz“ vonstatten geht. Jedes verarbeitete Signal hat dieselbe

²³⁵ Mersch 1991, S. 112f

²³⁶ Mersch 1991, S. 121f

²³⁷ „Das 20. Jahrhundert ist wesentlich geprägt von der Bemächtigung des Denkens durch die Informationsmedien“ (Mersch 1991, S. 109)

²³⁸ Eine Vision, die ihre Wirkung auch auf Computerenthusiasten durchaus nicht verfehlt: „The universe is a big computer.“ (Konrad Zuse zit. n. Künzel/Bexte 1996, S. 13)

Form und Dauer, d.h. es handelt sich um unspezifische Impulse, die, sind sie einmal unterwegs, keine Rückschlüsse darauf zulassen, an welchem Sinnesorgan sie entstanden sind und von welcher sinnlichen Qualität der Reiz ist, den sie codieren. Es sind während ihrer Weiterleitung durch die Nervenbahnen unterschiedslose Aktionspotentiale, die entweder einen Schwellenwert überschreiten und eine Erregung des Anschlußneurons verursachen oder eben nicht. Eine „neuronalen Botschaft“ ist also nach Häufigkeit und zeitlicher Verteilung codiert, sie ist nicht durch die Amplitude des Signals, sondern durch seine zeitliche Abfolge codiert, sie ist frequenz- anstatt amplitudenmoduliert, sozusagen also digital anstatt analog codiert.²³⁹ Der Diskurs um „künstliche Intelligenz“ greift diese Ähnlichkeit dankbar auf. „Die Verarbeitung von binär codierten, mithin an sich referenzlosen Daten oder Informationen ist das Prinzip des Computers, der unmittelbar nicht mehr wie andere Maschinen die Welt physisch verändert, sondern lediglich Zeichenketten durch Regeln, die Befehle sind, verändert. Was die einzelnen Bitfolgen darstellen, wie sie auf der Oberfläche repräsentiert, also ob sie in Zahlen, Buchstaben, Befehle, Bilder oder Klänge transformiert werden, ist allein abhängig vom Kontext, d.h. vom Programm. So ist der Computer auch das Modell für die menschlichen Wahrnehmungsleistungen geworden, denn von den Sinnesorganen werden nur binär codierte Informationen ins Gehirn geleitet, die lediglich je nach Rezeptor und Lokalisierung im Gehirn anders interpretiert werden.“²⁴⁰ Während Rötzer die Ähnlichkeit zwischen Computer und Gehirn lediglich in der Art der Informationscodierung sieht, weckt sie bei anderen weiterreichende technobiologische Gleichschaltungsphantasien. Aufgrund derselben Funktionsweise von Gehirn einerseits und dem vorgeblich im Entstehen begriffenen „universalen Wissensspeicher“ (s.o.) andererseits könnte sich, so Bolz’ Ausführungen zu seinem Konzept einer „radikalen Interzeption“, jedes Gehirn an die elektronischen Wissens-

²³⁹ Nachdem an jeder Synapse das Aktionspotential erneut einen Schwellenwert überschreiten muß um weitergeleitet zu werden, könnte man – um im Bild zu bleiben – auch sagen, daß es sich bei einem Neuron um einen biologischen Analog/Digitalwandler handelt. Zu „Neurobiologischen Grundlagen von Wahrnehmung und Erkenntnis“ siehe beispielsweise Roth 1992.

²⁴⁰ Rötzer 1991a, S. 9

netze direkt anschließen und unter Umgehung von medialer Aufbereitung Informationen „abfangen“: „Wenn alle Formen des Wissens in der Welt auf variierende Ströme in Schaltkreisen reduziert werden können, und auch das Menschenhirn nach eben diesem Schema prozediert, müßte Interzeption in einem radikalen Sinne möglich sein.“²⁴¹ Hinter solchen Statements scheint die Hoffnung hervor, die Mühsal der Textaneignung, die die „Gutenberg-Galaxis“ trotz all ihrer Errungenschaften hinterlassen hat, könne mit den Möglichkeiten der neuen Medientechnik überwunden werden. Im Verlauf der Geschichte des Buchdrucks ist das „Wissen der Welt“ in den Bibliotheken verfügbar geworden und dort in einem Maße gewachsen, daß es einem einzelnen Menschen unmöglich geworden ist, sich dieses auch nur annäherungsweise durch Lektüre anzueignen. Selbst ein Leben lang zu lesen, kann keinen Schutz vor der frustrierenden Erkenntnis bieten, daß es keine intellektuelle Anstrengung je ermöglichen wird, zu wissen, was sich wissen ließe. Die unangenehme Konsequenz ist, daß der einzelne Mensch immer hinter seinen Möglichkeiten zurückbleibt und nie alles wissen wird, was er gleichwohl wissen könnte. Bolz’ „Interzeption“ suggeriert, einen Ausweg aus diesem Dilemma anzubieten. Nachdem außerhalb und innerhalb des menschlichen Gehirns Daten nach demselben technischen Muster verarbeitet zu werden scheinen, erscheint es als ein lediglich technisches Problem, das entsprechende „Interface“ zu installieren und Daten unmittelbar ins Gehirn einzuspeisen. Es handelt sich jedoch um die schlichte Juxtaposition zweier ähnlicher physikalischer Vorkommnisse. Die spezifische Leistung des Intellekts, die eintreffenden codierten Signale beispielsweise als Buchstabenfolge zu erkennen, zu entziffern und in eine Form der Information zu übertragen, die mit Sinn aufgeladen werden kann, wird durch das einfache textliche Nebeneinanderstellen zweier ähnlicher Signalcodierungsmodi eskamotiert. Diese spezifische Leistung des Intellekts wäre ja schließlich selbst dann noch notwendig, wenn man, anstatt zu lesen, Texte direkt ins Gehirn „scannen“ könnte, wie das Bolz’ Vision der „radikalen Interzeption“ wohl vorsieht.

²⁴¹ Bolz 1993, S. 216, „Interzeption meint ja den unmittelbaren Übergang von einem elektrischen Phänomen (inside) zu einem anderen elektrischen Phänomen (outside), ohne daß es erst in eine mechanische Bewegung transformiert werden müßte (wie etwa beim Enzephalographen)“ (ebd.)

Sowohl die erste Forschungsgeneration zu „künstlicher Intelligenz“ als auch die hier beschriebene zweite Generation sowie deren jeweilige kritische Gegenpositionen fußen auf der Analogisierung von menschlichem Gehirn und der Funktionsweise einer Technik. Es ist dieselbe Analogisierung auf deren Basis Bush und Nelson eine Verfeinerung und Optimierung des menschlichen Geistes zu befördern hofften, Mersch hingegen den Untergang abendländischen Denkens diagnostiziert. Während Bush und Nelson davon ausgehen, das Gehirn funktioniere auf der Basis von Assoziationen²⁴² und die technische Implementierung einer Assoziationstechnik müsse daher automatisch ein „Intelligenzverstärker“ sein, steht für Mersch fest, daß menschliches Denken diskursiv verfaßt sei, hingegen der „Computer nämlich keine wesentlich diskursiv funktionierende Maschine“ sei²⁴³ und folglich das menschliche Denken, sofern es sich des Computers bedient, durch den Computer nur verfälscht, wenn nicht gar gänzlich vernichtet würde.

Der Diskurs um das Schreibzeug, das an den Gedanken mitarbeite, gerät zum Medium, in dem über das menschliche Denken nachgedacht wird. An den Computer wird im Diskurs die Hoffnung herangetragen, er könne endlich eine vernünftige Antwort auf die Frage nach dem Wesen des menschlichen Denkens geben. Mit den beiden Fragen: „Ist das Gehirn ein Digitalcomputer?“ und „Sind Gehirnprozesse Berechnungsprozesse?“ bringt Searle auf den Punkt, was die Diskussion um das Verhältnis menschlicher und maschineller Intelligenz neuerdings bewegt, und er stellt ein „ComputermodeLL des Geistes“ vor, das in der Hardware das menschliche Gehirn, in der Software den Geist repräsentiert sieht. Den oben beschriebenen Wandel in der Debatte um „künstliche Intelligenz“ bringt er auf die Unterscheidung von „schwacher“ und „starker“ KI. „Schwache KI“, so Searle, gehe von der These aus, „Gehirnprozesse könnten auf einem Computer simuliert werden“, „starke KI“ hingegen von der These, „einen Geist zu haben, sei nichts anderes als über ein Programm zu verfü-

²⁴² Bush 1945. Zur neuesten Auflage dieser Einschätzung und der darauf basierenden neuen Software zur Wissensadministration am Computer „The Brain“ vgl. Siegele 1998a

²⁴³ Mersch 1991, S. 121

gen.“²⁴⁴ Und er präsentiert „das unangenehme Ergebnis, daß wir ein System, welches dasselbe tut wie das Gehirn, aus nahezu jedem Material herstellen könnten. Dem Computermodell zufolge könnte man ein Gehirn wie Ihres oder meines aus Katzen, Mäusen und Käse herstellen oder aus Hebeln oder Wasserrohren oder Tauben oder woraus auch immer.“²⁴⁵

Aller Polemik dieser Einschätzung zum Trotz, weist sie auf einen Umstand hin, der für die Analyse von Diskursmechanismen kaum wichtiger sein könnte. In der Debatte, ob der Computer eher als Intelligenzverstärker gelten könne oder eher Intelligenzverkümmern betreibe, wird nämlich die zugrundegelegte Analogie von Geist und Gehirn auf der einen Seite und Computer und Programmen auf der anderen Seite nicht hinterfragt und daraus das Bestehen eines Wirkungszusammenhanges zwischen ihnen abgeleitet. Das heißt, das Modellhafte, das dieser Analogisierung eignet, wird im Diskurs zumeist unterschlagen und es verliert sich das Bewußtsein dafür, daß jedes Modell notwendig „unvollständig“ ist. Hans Moravec' Bild einer vollständigen Hypostasierung des menschlichen Geistes²⁴⁶ und die dadurch erreichbare Unsterblichkeit des Geistes²⁴⁷ wäre in einem Modell aus „Katzen, Mäusen und Käse“ längst nicht so diskurswirksam, denn dessen Status als *Erklärungsmodell* wäre klarer und es hätte nicht die gleiche Attraktivität, es als funktionstüchtige *Nachbildung* zu verstehen. Die Ausblendung des Modellhaften – sei es in der Perspektivierung des Computers als Nachbildung von menschlichem Geist und Gehirn, sei es die Perspektivierung der Funktionsweise des menschlichen Gehirns als „Digitalrechner“ – ist es, was den Diskurs Gehirn und Computer in ein Urbild/Abbild-Verhältnis setzen läßt, und sei nun das menschliche Gehirn Urbild für den Computer („schwache KI“) oder der Computer Urbild des menschlichen Gehirns („starke KI“), in beiden Perspektivierungen ist es die verführerische oder schreckenerregende Vision einer Ersetzung des Urbildes durch sein Abbild.

²⁴⁴ Searle 1993, S. 211ff

²⁴⁵ Searle 1993, S. 217f.

²⁴⁶ Moravec 1988, S. 154-156

²⁴⁷ Vgl. Fröhlich 1998, insbesondere S. 188ff

4. Homologe Strukturen der „Medienrevolutionen“

Die Etablierungsdiskurse, die in den beiden vorausgehenden Kapiteln exemplarisch nacherzählt und analysiert wurden, können, jeder für sich, historische Einmaligkeit beanspruchen. Die jeweiligen technischen Vorrichtungen, an denen sich die „Medienrevolutionen“ entzündeten und der gesellschaftlich-historische Kontext, in den sie eingebettet sind, könnten kaum unterschiedlicher sein. Weder sind der Film und der Computer, noch wären das „Zeitalter des Films“¹ und das „Zeitalter des Computers“² auf direkte Weise miteinander vergleichbar. Im Medium der Diskurse über sie werden sie allerdings vergleichbar. Diese These lag bereits der vorgenommenen Rekonstruktion der beiden Mediendiskurse zugrunde. Sie wird im folgenden Vergleich von Art und Weise der Rede über Film und Computer plausibel gemacht.

Dafür werden vier Vergleichskategorien vorgestellt, die teils mehr unter formalen, teils mehr unter inhaltlichen Gesichtspunkten der Diskurse ermöglichen, von der Unmittelbarkeit medientechnischer Gegebenheiten und historischer Bedingtheiten so weit zu abstrahieren, daß erstens den Redeweisen, die sie provozierten, zu ihrem Recht darauf, einen eigenständigen Gegenstandsbereich zu konstituieren, verholfen werden kann und zweitens *homologe Strukturen* der Rede über *unterschiedliche* neue Medien nachgewiesen werden können.

4.1. Das Polarisierungspotential eines neuen Mediums

Nahezu jede der Eigenschaften eines neuen Mediums, seien es nun lediglich diskursive Zuschreibungen oder tatsächlich vorfindbare Eigenschaften – eine Unterscheidung, die für meine Perspektivierung der Mediendiskurse zunächst irrelevant ist – erfährt eine bipolare Bewertung. Die in der Filmdebatte vorgebrachte Einschätzung, der Film sei einer Verfeinerung der Kunst und einer Hebung der Kultur zuträglich, findet ihr negativ gewertetes Spiegelbild in der Einschätzung, der Film bedeute den

¹ Auer 1911

² Rheingold 1994

Ausverkauf der Kultur und den Todesstoß für die Künste. Seine Tauglichkeit, Kunst, Kultur, pädagogisches Mittel oder Instrument der Bildung zu sein, wird gleichermaßen positiv wie negativ beschieden und gegebenenfalls wird ebendiese Tauglichkeit oder Untauglichkeit als wertvoll und gut oder als gefährlich und verwerflich eingestuft.

In der Computerkontroverse findet sich ebenfalls die bipolare Bewertung gleicher Mediumseigenschaften. Die Analyse der Kontroverse um „Cyberdemokratie“ ergab, daß die Frage, ob das Internet ein politisches oder ein unpolitisches Medium sei, nur scheinbar im Vordergrund der Kontroverse steht, daß vielmehr die Frage dominiert, welcher der politischen Denkart technische Eigenschaften des Internets am ehesten dienlich sein könnten. Die Eigenschaft, daß beispielsweise auf dem gegenwärtigen Stand der Internettechnologie die Ausübung einer wirksamen Zensur nicht möglich ist,³ stellt einerseits freiheitliche Chancen, andererseits staatsbedrohende und kriegstreiberische Gefahren vor. Im Ganzen ergab die vorgenommene Analyse der Diskussion um demokratieförderliche beziehungsweise demokratiefeindliche Potentiale des Internets, daß der Versuch, diese Frage zu entscheiden – ein Versuch, den der Diskurs ja durchaus unternimmt – eher dazu führt, die gesamte Geschichte der Demokratietheorie mitsamt ihren antagonistischen Positionen und Schulen seit ihren Anfängen in der Antike aufzurollen, als daß einer der vorgetragenen Positionen zuzustimmen wäre und anderen nicht. Gleiches gilt für die Struktur des Diskurses um die Konstitution einer neuen raumzeitlichen Ordnung der menschlichen Wahrnehmung und den Diskurs um den Anbruch einer neuen („digitalen“) Wissensordnung, denn die Diskurse haben sich von ihrem Gegenstand gelöst. Je diskurswirksamer eine Argumentation zur Verteidigung oder Verurteilung eines neuen Mediums ist, um so weniger ist es das Medium selbst, das Gegenstand dieser Argumentation ist.

Immerhin ist den meisten Argumentationsstrategien zwar eine gewisse Logik und den vorgetragenen Diskurspositionen eine gewisse Berechtigung nicht abzuspochen. Aus ihrer jeweiligen Perspektive heraus können sie reklamieren, schlüssig und legitim zu sein. In der Gesamtschau und Gegenüberstellung ergibt sich daraus jedoch als Be-

³ Siehe oben Kap. 3.1.2., S. 108f

fund einzig, daß der Verhandlungsgegenstand selbst, das neue Medium, sich im Hinblick auf die im einzelnen widerstreitend erörterten Eigenschaften *indifferent* verhält. Der Film ist per se weder taugliches noch untaugliches pädagogisches Mittel (zu dem ihn die Kinoreformer zu machen versuchten), noch läßt sich sagen, daß ihn seine technischen Eigenarten zum Medium einer Kunstform prädestinierten (wie es die Filmapologeten der „Kino-Debatte“ vertraten). Desgleichen wurde gezeigt, daß die technisch-apparativen Voraussetzungen des Computers Referenz für beides sein kann, sowohl für das euphorische Willkommenheißen des neuen Mediums, als auch für seine Verfemung.⁴

Wesentliche Eigenschaft eines Mediums, das eine „Revolution“ auszulösen in der Lage ist, ist daher die Eigenschaft, seine qualifizierenden Bestimmungen *polarisieren* zu können. Unabhängig davon, ob die Stellungnahmen zu Film und Computer jeweils technisch einlösbar sind, spannen beide Medien ein Feld von Zuschreibungsmöglichkeiten auf, das unbestimmt genug ist, selbst sich einander diametral widersprechende Beurteilungen in sich zu vereinigen. Einzig aus der Tatsache, vorgetragen zu werden und Gehör zu finden, ziehen die Bewertungen ihre Plausibilität, unabhängig von ihrem empirischen Referens. Im Medium der Rede über das neue Medium⁵

⁴ Das vornehmlich von der „Kittler-Schule“ vertretene Postulat, daß sich keine Medientechnik indifferent verhalte, zielt insofern in eine andere Richtung, als der Gegenstand, an dem die Indifferenz von Eigenschaften der neuen Medien hier festgemacht wird, nicht die Medientechnik selbst ist, sondern die Art und Weise der Rede über sie; eine nicht nur für die durchgeführte Rekonstruktion der Diskurse sondern auch für die Darlegung der vier Vergleichskategorien konstitutive Unterscheidung.

⁵ Bei der Analyse der beiden „Medienrevolutionen“ um Film und Computer war es möglich, die Unschärfe des Medienbegriffs aus dem Diskurs einfach zu übernehmen, beziehungsweise als „Medium“ gelten zu lassen, was der Diskurs zum Medium erklärt, denn nicht die jeweiligen Medien selbst waren der Gegenstand der vorausgehenden Kapitel, sondern die Form der Rede über einen Gegenstand, der gerade in seiner Unklarheit zum Katalysator oder Energielieferant eines demgegenüber sehr wohl regelgeleiteten Diskurses wurde. Wenn nun anklingt, die „Medienrevolutionen“ ihrerseits als Medien fassen und aus dem Polarisierungspotential und den im folgenden noch vorzustellenden Vergleichskategorien mediale Bestimmungsgrößen gewinnen zu wollen, wird dem Medienbegriff in den Überlegungen dieses Kapitels eine erhöhte Aufmerksamkeit beizumessen sein, ohne jedoch den Anspruch zu erheben, eine verbindliche Definition dessen, was ein Medium sei, geben zu wollen.

tritt die Gegensätzlichkeit der Einschätzungen dieses neuen Mediums immer deutlicher zu Tage. Das *Polarisierungspotential* eines neuen Mediums zerspaltet das Feld der Wertschätzungen, die durch „das Neue“ der neuen Medien provoziert werden.

Das *Polarisierungspotential* eines Mediums verlängert zunächst lediglich die Liste von Mediumseigenschaften, die zusammenzustellen weitläufige Teile bisheriger Medienwissenschaft dazu diente, den Mangel treffsicherer Begriffsdefinitionen zu kompensieren. Polarisierungspotential als Mediumseigenschaft vorzustellen, muß daher der Schwierigkeit begegnen, an gängige Medienbegriffe anzuschließen. Nicht allem, was den Anspruch vortragen kann, von nun an als „Medium“ angesehen zu werden, kommt *Polarisierungspotential* in beschriebenem Sinne zu. Es gibt nämlich, so ließe sich ein entsprechender Einwand formulieren, auch technische Innovationen, die in medienwissenschaftlichen Nomenklaturen durchaus als „Medium“ geführt werden,⁶ die allerdings weder als sie neu waren, noch bei ihrer massenweisen Verbreitung vermochten, eine derartige Polarisierung der Stellungnahmen und Bewertungen in der öffentlichen Diskussion auszulösen, wie es für die Etablierungsdiskurse um den Film und den Computer kennzeichnend ist. Man denke beispielsweise an die weitgehend unproblematische Einführung von Fax oder Videorecorder, den „neuen Medien“ der achtziger Jahre.⁷

Nicht alles also, was im Verdacht steht, ein „neues Medium“ zu sein, löst einen vergleichbar weittragenden Zwiespalt in den Bewertungen aus. Hingegen gibt es techni-

⁶ Vgl. das für weitere Zwecke kaum brauchbare Kompendium Faulstich 1994.

⁷ Demgegenüber trägt der bis heute noch nicht gänzlich ausgestandene Streit um das duale Rundfunksystem, der ebenfalls in den achtziger Jahren mit Einführung des privaten Rundfunks ansetzte, Züge, die teilweise mit denen der Debatten um Film und Computer vergleichbar sind. Die Neuordnung des Rundfunkwesens in Deutschland seit 1982 und die daraufhin entbrannte Kontroverse um Regulierung und Deregulierung, um Privatisierung, Vergesellschaftung und öffentlichen Auftrag, oder um das sich wandelnde Verhältnis von Güte und Fülle von Information zeigt, daß eine „Medienrevolution“, wie Kutter 1984 die Privatisierung des Rundfunks nennt, nicht unbedingt eine medientechnische Innovation voraussetzt. Denn die technische Apparatur des Fernsehens ist dieselbe ob es nun einen, zwei oder „500 Fernsehkanäle“ (Heuser 1995) gibt und ob diese öffentlich-rechtlich oder privatwirtschaftlich organisiert sind.

sche Neuerungen, die sehr wohl eine ähnliche Polarisierung ihrer Standortbestimmungen provozieren, jedoch im allgemeinen nicht als „Medium“ oder gar „neues Medium“ bezeichnet werden. Die Spanne der Beurteilungen beispielsweise gentechnischer Möglichkeiten und Gefahren weist eine Bandbreite auf, die, was ihre Divergenz betrifft und mitunter ihre mythologische Aufladung, den „Medienrevolutionen“ nicht nachsteht. Sie reicht von – abzulehnender – menschlicher Manipulation Gottes Schöpfung bis zur – verheißungsvollen – Bewältigung von Erbkrankheiten usw. Und auch die öffentliche Kontroverse um den Bau des Transrapid weist die formale Struktur der „Pros und Contras“ auf, die sich auf dieselben Eigenschaften beziehen können.

Der Transrapid, die Eisenbahn auf dem technischen Stand des ausgehenden 20. Jahrhunderts, mag, je nach herangezogener medientheoretischer Referenz,⁸ durchaus noch als „Medium“ begriffen werden. Selbst der Tatsache, daß die Debatte um seinen Bau weitaus weniger Dimensionen aufweist als die vorgestellten „Medienrevolutionen“ und daß diese Kontroverse mittlerweile etwas schal geworden ist, ließe sich damit begegnen, daß es sich, wenn schon um kein „neues Medium“, dann immerhin um ein altes handle. Das Beispiel Gentechnik zeigt jedoch die Gefahr auf, die „Medienrevolutionen“ in schlichte Dichotomien von Fürs und Widers aufzugliedern. Damit wäre kaum mehr gewonnen, als eine Zweiteilung von öffentlichen Meinungsbeurteilungen zu „brisanten“ Themen aller Art, und der Nachweis ihrer historischen Vorläufer erschöpfte sich in dem der Wiederkehr des Musters „Fortschrittseuphoriker contra Fortschrittsskeptiker“.

Es gibt jedoch einen entscheidenden Unterschied zwischen kontrovers diskutierten, gesellschaftlich brisanten Themen allgemeiner Art und „Medienrevolutionen“. Jener Diskurstyp, der unter der Bezeichnung „Technikfolgenabschätzung“ geführt wird, wann immer eine technische Innovation gewohnte gesellschaftliche Verhältnisse in Bewegung geraten läßt, beziehungsweise einer Technik ebendieses zugetraut wird, nährt sich von dem Glauben an die theoretisch mögliche Herstellbarkeit einer voll-

⁸ Vgl. beispielsweise Schivelbusch 1977 oder McLuhan 1964, S. 23

ständigen Informationsbasis.⁹ Dieser Glaube vertraut darauf, daß der zur Diskussion stehende Gegenstand genau dann in seiner Gänze erfaßt ist, wenn jegliche Information über ihn nur ordentlich zusammengetragen, sortiert und nachvollziehbar vor Augen gestellt wurde. Auf dieser Basis könnte dann eine gewissenhafte und allen Einzelheiten Rechnung tragende Sichtung und Abwägung der Informationen vorgenommen und eine dann verbindliche Einschätzung des Gegenstandes und der von ihm ausgehenden Gefahren getroffen werden. Der Unterschied zwischen vager Vermutung und gesichertem Wissen ist hier also lediglich durch die Zähigkeit des Prozesses der Erhebung und Verarbeitung von Information gegeben. Eine Technik, die in Aussicht stellt, diesen Prozeß erheblich zu verkürzen, wenn nicht gänzlich zu eliminieren, wie es der Diskurstypus vom instantanen Zugriff auf einen allumfassenden Datenfundus glauben machen möchte,¹⁰ stellt daher zugleich in Aussicht, die Unsicherheit, die sich aus der Unvollständigkeit einer Informationsbasis ergibt, zu beseitigen. Dadurch entfielen konsequenterweise auch die Notwendigkeit, überhaupt Entscheidungen fällen zu müssen. Denn Entscheidungen sind in erster Linie ein *modus operandi*, mit Unwägbarkeiten umzugehen und auch bei unvollständiger Informationsslage handlungsfähig zu bleiben. Wäre sie vollständig, ergäben sich Entscheidungen von selbst, müßten also nicht mehr gefällt und folglich auch nicht mehr verantwortet werden. Der Traum von der vollständigen Informationsbasis zu beliebigen Sachverhalten ist so gesehen auch der Traum von der Freiheit von Verantwortung, und in dem Maße, in dem dem Internet und dem „Docuverse“¹¹, das es errichtet, zugehört wird, Allwissenheit herzustellen, in dem Maße werden dem Computer und seiner weltweiten Vernetzung göttliche Attribute zugeschrieben.¹²

⁹ Die „theoretisch mögliche vollständige Informationsbasis“ wird in „Medienrevolutionszeiten“ zum expliziten Motiv, während sie für „Technikfolgenabschätzung“ und dergleichen Diskurstypen implizite (und nicht reflektierte) Voraussetzung ist.

¹⁰ „Letztlich also, und dies ist die Pointe, drängt die Technologie darauf hin, daß überhaupt *alle* Informationen im Netz verfügbar gemacht werden.“ (Winkler 1997, S. 55)

¹¹ Winkler 1997

¹² Vgl. Esterbauer 1998

Dergleichen Zuschreibungen bleiben freilich Projektionen, die eher eine religiöse Bedürfnislage widerspiegeln, die in eine säkulare Technik hineingetragen wird, als daß sie als Vorgriffe auf ein machbares Zukunftsprojekt zu werten wären. Denn nicht zuletzt zeichnen sich „Medienrevolutionen“ gerade dadurch aus, daß in ihnen der gewohnte Informationsbegriff subvertiert wird.¹³ Was für den Diskurstyp „Technikfolgenabschätzung“ notwendig ist, nämlich ein unproblematisches Verhältnis dazu, was denn eigentlich eine Information sei und was nicht, wird in „Medienrevolutionen“ unterlaufen.¹⁴ „Im Kern geht es also offenbar um Wissen, das mittels der Mediencomputer jederzeit und überall als Ware verfügbar werden soll. Das dürfte nicht unerhebliche Schwierigkeiten bereiten. Denn Wissen kann nicht auf ‘Bilder, Töne und Schriften’ reduziert werden. (...) Praktisch wäre es ein Unding. Denn wenn wirklich alles Wissen, oder besser gesagt alle Informationen jederzeit und überall zur Verfügung ständen, dann wären sie keine mehr. Informationen über alles verlieren ihren Sinn und Zweck, sie helfen allen und niemandem, sie orientieren in gleichem Maße, wie sie desorientieren.“¹⁵

Gewohnte Modi, mit denen gesellschaftliche Diskurse vormals aus der Diskussion von Vermutungen zu Urteilen gelangen konnten, sind in „medienrevolutionären“ Zeiten außer Kraft gesetzt und die Information wird ihrerseits zum Verhandlungsgegenstand. Diese Außerkraftsetzung und die Verwirrung, die entsteht, wenn Informationen über Informationen ihrerseits ein starkes Informationsbedürfnis erzeugen noch bevor sie eines befriedigen konnten, sind der Grund dafür, daß mythische Elemente regel-

¹³ Zur gezielten Erstellung „gefälschter Aktualitätenbilder“ in der Frühzeit des Films vgl. Werner 1990, S. 10-14. Zur Anschließbarkeit dieser These an die „Medienrevolution“ des Buchdrucks vgl. Giesecke 1991, S. 640-645.

¹⁴ Vgl. zum sog. „Informationsparadox“ beispielsweise Frieder Meyer-Krahmer: „Da die Gewinnung von Information Kosten verursacht, ist die Informationssuche nur so lange sinnvoll bis der Grenznutzen einer zusätzlichen Information ihren Grenzkosten entspricht. Der Nutzen zusätzlicher Information kann aber häufig nur dann abgeschätzt werden, wenn die betreffende Information bereits beschafft ist.“ (In: Meyer-Krahmer, Frieder: Politische Entscheidungsprozesse und ökonomische Theorie der Politik, Frankfurt/Main 1979, hier zit. n. Klumpp 1996, S. 186)

¹⁵ Schmid/Kubicek 1994, S. 402

mäßig in die hier „Medienrevolution“ genannten Diskurse Einzug halten und zu ihrem wesentlichen Bestandteil werden.

Im Gegensatz zur Dichotomie von Fortschrittsoptimisten und -pessimisten geht es der hier zu explizierenden These darum, die „Medienrevolutionen“ in einer Weise zu perspektivieren, die „mediale Umbrüche“ gerade nicht als eine Art beschleunigten Fortschritts einer ansonsten sich im Gleichmaß und in Richtung auf ein – wenngleich unbestimmtes – Ziel hin entwickelnden (Medien-) Geschichte begreift.¹⁶ Vielmehr zeigt die Analyse der beiden Mediendiskurse, daß die Rede vom „Fortschritt“ und dessen Beförderung oder Verhinderung durch das neue Medium lediglich eines von mehreren Mustern ist, die der Diskurs heranzieht, um eine Schablone zu finden, etwas Neues vermessen und erkennen zu können, dessen Größe und Qualität einfach noch nicht ausgemacht ist. Denn die Idee des Fortschritts impliziert ja bereits die Hoffnung auf eine allmähliche Vervollkommnung der Welt.¹⁷ Wer den „Fortschritt“ heranzieht, um ihn durch ein neues Medium befördert oder bedroht zu sehen, nimmt immer schon Bezug auf die Inaussichtstellung einer schöneren und besseren Welt. Fortschrittseнтуhiasten und ihre skeptischen Gegenspieler stimmen in ihren Zielen viel mehr überein, als es diese vielbemühete Opposition zunächst suggeriert. Nur scheinbar paradox ist, daß auch der Fortschrittsskeptiker, wenn nicht gerade er, an

¹⁶ Vgl. all jene Versuche, mediengeschichtliche Zusammenhänge zu konstruieren, die eine lineare Entwicklung von analoger zu digitaler Codierung, von ein- zu zwei- zu dreidimensionalen Abbildverfahren, von der Sprache über den Text zum Bild und dergleichen beschreiben, und durch neue Medien diese Entwicklung jeweils zäsuriert sehen, etwa Flusser 1985 oder Großklaus 1995.

¹⁷ Die christliche Lehre von der Errettung der Seele als Belohnung für ein gottgefälliges Leben wurde spätestens durch den in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts v.a. durch Herder zum Dogma gewordenen *Perfektibilismus* ergänzt, wenn nicht verdrängt. Das Ideal der „Vollkommenheit“ des Menschen ist an die Stelle der Gottgefälligkeit getreten, das neben geistlichen auch geistige – und das sind seither weltliche – Tugenden umfassen kann. An die Stelle von Gottesfürchtigkeit ist indes nicht Fortschrittsgläubigkeit, sondern der Fortschritt selbst als der ins Paradies weisende Weg getreten. „Fortschritt“ ist seither ein Wert an sich, der bei „Fortschrittsskeptikern“ gleichermaßen positiv besetzt ist wie bei „Fortschrittsoptimisten“. Der Streit zwischen Fortschrittsoptimisten und -pessimisten ist daher kein Streit darum, ob Fortschritt sein solle oder nicht. Vielmehr ist es ein Streit um den richtigen Weg zu (säkularer) Glückseligkeit.

das Dogma des teleologischen Fortschritts als *modus procedendi* zur Erlangung von Vollkommenheit glaubt. Der Streit zwischen „Fortschrittsoptimisten und -pessimisten“ ist kein Streit um ihre Ziele und auch nicht um deren grundsätzliche Erreichbarkeit. Es ist ein Streit über die Unterschiedlichkeit der Wege ins Paradies.

Genau vor diesen Hintergrund ist das *Polarisierungspotential* eines neuen Mediums zu stellen. Am Grade der Polarisierung öffentlicher Stellungnahmen läßt sich das Ausmaß der Veränderung ablesen, von der vermutet wird, sie gehe einher mit dem neuen Medium. Je divergenter die Standortbestimmungen des neuen Mediums, desto klarer vermittelt sich das ansonsten diffus bleibende Gefühl für die Tragweite der sich vollziehenden Veränderung. Die Tatsache, daß die Standortbestimmungen in den wesentlichen Dimensionen der vorgestellten Diskurse zu genau entgegengesetzten Wertschätzungen kommen, läßt die in den Diskursen verhandelte Veränderung sich zu völliger Richtungsunbestimmtheit der Entwicklung und Offenheit der Situation erweitern. Die Vorstellung, *alles* sei mit dem neuen Medium möglich und das gleichermaßen permanent drohende „rien ne va plus“ und „game over“ ist wahrscheinlich sonst nur noch im Spielkasino so nahe beieinander. Die Situation wird als eine völlig offene empfunden.¹⁸ Alles und nichts scheint gleichermaßen möglich zu sein. Die Erfahrung dieser Offenheit ist es, die die einzelnen Beiträge zur Debatte um ein neues Medium nahezu immer mit einer Wertung auflädt. Das Vorherrschen wertender Bestimmungen verweist auf das Bedürfnis, sich angesichts der Unsicherheiten, die ein neues Medium im Bereich gesellschaftlich-kultureller Verkehrsformen stiftet, der bis dahin gültigen Wertemodelle und Weltbilder zu versichern. Das sich in den Diskursen artikulierende Bedürfnis nach Wertestabilität findet seine pragmatische Umsetzung sowohl in der Konjunktur (medien-) ethischer Entwürfe in Zeiten einer „Medienrevolution“, als auch in den verstärkt auf den Plan tretenden organisatorischen Zusammenschlüssen und Vereinigungen, die im Zeichen der Verantwortung für die Zukunft der Gesellschaft Handlungsanweisungen für den Umgang mit dem neuen Medium erarbeiten und sich mit erheblichem publizistischen Aufwand Gehör verschaffen. Die kinoreformerischen Vereinigungen von ehemals haben ihr diesbe-

¹⁸ Zu den sich daraus ergebenden Konsequenzen vgl. unten Kap. 4.4.

zügliches heutiges Pendant beispielsweise im „Forum InformatikerInnen für Frieden und gesellschaftliche Verantwortung (Fiff)“ oder der „IMD-Initiative. Informationsgesellschaft, Medien, Demokratie“.¹⁹

Die verunsichernde Erfahrung, daß das neue Medium gesellschaftlich-kulturelle Verkehrsformen in gleicher Weise bedienen wie es sie auch unterlaufen kann, läßt den Ruf nach neuer Verbindlichkeit von Normen laut werden. Die Vielfalt der neuen Möglichkeiten, Dinge, Verhältnisse und Ideen neu zu gestalten, die der Diskurs um ein neues Medium verhandelt, stellt ja genau das zur Verfügung, was die Bedingung jeglicher ethischen Überlegung ist: die Möglichkeit, so oder eben auch ganz anders zu handeln. Die durch das neue Medium gegebene scheinbar unendliche Gestaltbarkeit der Welt befreit den Menschen einerseits von der Fessel der fehlenden Handlungsfreiheit, beraubt ihn jedoch andererseits auch um jenes triftige Argument, gar nicht anders handeln zu *können*, das ihm vormals zur Legitimation seines faktischen Tuns verhalf. Erst wer die Freiheit hat, auf verschiedene Weise zu handeln, kann sich über-

¹⁹ Man vergleiche folgende Textauszüge aus entsprechenden Programmschriften: „In der Hauptsache muß nach wie vor eine *zielbewußte Aufklärungsarbeit* getrieben werden. Die Verbreitung guter Reformschriften, vor allem der ausgezeichneten und preiswerten *‘Lichtbühnen Bibliothek’*, in der bisher in mustergültiger Weise die Probleme: Kino und *Technik*, Kino und *Kunst*, Kino und *Gemeinde*, Kino und *Schule*, Kino und *Erdkunde*, *Kinorecht* behandelt sind, muß in erster Linie angestrebt werden. Dann muß der nötige Einfluß auf die *Stadtparlamente* gewonnen werden. (...) Weiter sollten die verschiedenen Kinoreformvereinigungen doch endlich mal miteinander in Verbindung treten und ihre Kräfte sammeln. (...) Das deutsche Volk hat einen Anspruch darauf, daß der Kino ihm bald das wird, was er sein kann: eine Quelle edelster Volksbildung und Volksunterhaltung.“ (Spectator 1913/14, S. 56). „In der globalen Informationsgesellschaft werden die vertrauten Strukturen des nationalen Sozialstaats untergraben. (...) Daher müssen individuelle, soziale und wirtschaftliche Schutzrechte ausgebaut und weiterentwickelt werden. Die Bildung von betriebs- bzw. unternehmensübergreifenden Interessensvertretungen muß ermöglicht werden. (...) Eine Unabhängigkeit von den kommerziellen Programmier-Monopolen mit ihrer eingeschränkten Ästhetik muß möglich sein. (...) Im Interesse der breiten Bevölkerung muß eine öffentlich zugängliche, auch für Benachteiligte und Unterprivilegierte erschwingliche und demokratische Informationsordnung verwirklicht werden. (...) Daten und Informationen, die für die Teilnahme am demokratischen Prozeß und zur Bewältigung des privaten Alltags unerlässlich sind, sollten kostenlos - wie Bücher in öffentlichen Bibliotheken - zur Verfügung gestellt werden.“ (Hamburger Erklärung zur Informationsgesellschaft, in: Bulmahn et al. 1996)

haupt die Frage nach der ethischen Richtigkeit seines Tuns stellen. Er muß sich dann allerdings neue Legitimationszusammenhänge suchen. Oder er wird, und das trifft auf die „Medienrevolutionen“ eher zu, die neue Handlungsfreiheit dafür verwenden, sich um so konsequenter und engagierter zu einem tradierten Wertesystem zu bekennen. Das rückt die sogenannten Medienrevolutionen gegenüber bisherigen Betrachtungsweisen in eine neue Perspektive, denn sie läßt hinter der Rhetorik der Revolution die geradezu fieberhafte Suche nach *Kontinuität* aufscheinen und zwar auch und gerade bei jenen, die die „Medienrevolutionen“ mit dem Pathos des völligen Neubeginns aufladen.

Die Fülle der Texte, die das Auftauchen eines neuen Mediums mit sich bringt,²⁰ reflektiert ihren dergestaltigen Entstehungs- und Wirkungszusammenhang nicht. Die vorherrschende Weise, „Medienrevolutionen“ zu beschreiben, setzt bei dem historischen *Bruch* an, den das neue Medium vollzöge. „Medienrevolution“ ist dieser Herangehensweise dann, wenn sich eine neue Kommunikationstechnik anschickt, eine „Umwertung aller Werte“ vorzunehmen. Was demgegenüber jedoch der hier vorgestellten Perspektivierung als „Medienrevolution“ erscheint, erweist sich in mindestens gleichem Maße als eine kollektive Anstrengung um *Kontinuität*. Der hier vorgestellten Perspektive erscheint eine „Medienrevolution“ als der Kampf um die bessere Applizierbarkeit vormals gültiger Normen- und Wertesysteme und das Bemühen unterschiedlicher Fraktionen, die Gültigkeit „ihrer“ tradierten Legitimationsinstanzen auch unter nunmehr veränderten Verhältnissen unter Beweis zu stellen.

Das *Polarisierungspotential* eines neuen Mediums als ein Kriterium vorzustellen, das geeignet ist, Mediendiskurse neuartig zu strukturieren, macht es notwendig, von den einzelnen Inhalten der Diskursbeiträge zu abstrahieren und sie in ihrer formalen, negatorischen Entsprechung einander gegenüberzustellen. Nimmt man von dem Versuch Abstand, der einen oder der anderen Position rechtzugeben, gerät das *Movens* der Wertediskussion in den Blick und das neue Medium erscheint als zwingender

²⁰ Das gilt sowohl für jene, die hier als „Diskursmaterial“ berücksichtigt wurden, als auch für jene, die ebenfalls den Anspruch erheben, „Medienrevolutionen“ aus kritischer Distanz zu reflektieren wie beispielsweise Texte von Giesecke und Kittler.

Anlaß, sich seiner Normen und Maximen zu versichern. Die Ausgangsfrage jeglicher ethischen Überlegung, „was soll ich tun?“, gewinnt vor dem Hintergrund einer augenscheinlich in Bewegung geratenen Medienlandschaft eine zwingende Aktualität und Bedeutsamkeit. Die scheinbare Offenheit des Feldes möglicher Antworten läßt sie zur alles entscheidenden Frage werden.

Was also ist nun mit der Fundierung des *Polarisierungspotentials* als Bestimmungsmerkmal für „Medienrevolutionen“ gewonnen? Das Polarisierungspotential eines neuen Mediums ist in der Lage, die diskursiven Einschätzungen von Eigenschaften dieses neuen Mediums wie in einem elektrischen Kräftefeld auszurichten und gleichermaßen mit positiver wie negativer Ladung aufzuladen. Durch das Polarisierungspotential ausgerichtet, gewinnen Diskursbeiträge dann den Charakter von Eisenspänen in einem Magnetfeld und ihre Formation kann als „Modellierung des Unsichtbaren“²¹ begriffen werden. Das Polarisierungspotential, wie auch die im folgenden noch vorzustellenden Vergleichskategorien, lassen auf diese Weise „Medienrevolutionen“ zu einer Art Indikator werden, durch welche sich zu erkennen gibt, was ansonsten unerkannt im Hintergrund bleibt. Das Vermögen eines neuen Mediums, den Diskurs, den es auslöst, zu bipolarisieren, macht in davor ungekannter Deutlichkeit die Bezugnahmen auf unterschiedliche Wertesysteme sichtbar. Dieses Vermögen als Polarisierungspotential zu formalisieren, gestattet, die Wertediskussion um ein neues Medium als Wertediskussion behandeln zu können, ohne selbst für die eine oder andere Seite Stellung beziehen zu müssen und es läßt sich zeigen, daß es am wenigsten „das Medium selbst“ ist, worum in den „Medienrevolutionen“ gestritten wird. Vielmehr kondensieren jeweils gegenwärtig konkurrierende Weltentwürfe und Normensysteme an diesem neuen Medium.

Im einzelnen wurde das beispielsweise an den Versuchen gezeigt, den Film gleichermaßen für nationalistische wie kommunistische Zwecke zu vereinnahmen.²² Da der Film beides zuzulassen scheint, gewinnen die unterschiedlich referentialisierten Projektionen auf den Film als politisches Instrument um so schärfere Konturen. Die feh-

²¹ Gugerli 1996, S. 173

²² Vgl. oben Kap. 2.1., S. 15 bzw. 32f

lende technische Prädisposition des Films zu entweder einem nationalistischen oder einem kommunistischen Medium nötigt die Protagonisten der beiden unvereinbaren politischen Ideologien dazu, Farbe zu bekennen.

Die Hervorhebung des *Polarisierungspotentials* bringt eine Reduktion auf die Form und die weitgehende Absehung von einer inhaltlichen Diskussion der herausgearbeiteten Diskursstränge mit sich, sowie den Verzicht auf eine Parteinahme für die eine oder andere Bewertung. Diese Betonung formaler Aspekte ermöglicht dann die Übertragung dieses Modells eines Streits politischer Ideologien im Medium der Rede über den Film auf die Analyse der Konfrontation unterschiedlicher politischer Wertesysteme in der Internetdebatte. Hier eröffnet das neue Medium eine Arena, in der sich identitäre und parlamentarische Demokratietypen begegnen, ohne daß die eine oder andere Seite allein aus den technischen Bedingungen des neuen Mediums bereits einen Stellungsvorteil gewinnen könnte.²³ Was sich an der Diskussion um die politischen Potentiale des Internets ablesen läßt, ist weder dessen genuine Eignung für die Durchsetzung politischer Idealvorstellungen noch dessen Eignung, das Ende jeglicher Politik zu bewirken, sondern vielmehr die Momentaufnahme einer politischen Stimmungslage. In der Diskussion um „Cyberdemokratie“ scheint das gegenwärtige kollektive Bewußtsein für verfassungspolitische Fragen auf, und es kann an ihr ein Maßstab für die Verbindlichkeit und Aktualität politischer Normensysteme gewonnen werden; nicht jedoch scheint in ihr die „politische Qualität“ des Mediums selbst auf. In einer weiteren Hinsicht eignet sich das *Polarisierungspotential* eines neuen Mediums dazu, das benennen zu können, was die Etablierungsdiskurse zu Manifesten und Kommentaren einer „Revolution“ werden läßt. Sowohl in der Film- als auch in der Computerkontroverse sind vermutete quantitative Verschiebungen und qualitative Veränderungen des Publikums ein zentraler Streitpunkt. Für beide „Medienrevolutionen“ besteht ein wesentlicher Diskurstopos in der These von Publikumsmigrationen. Das Theaterpublikum wandere ins Kino ab oder das Lesepublikum vor den Fernseh- oder Computerbildschirm, sind schnellfertige Diagnosen, auf die sich interessanterweise sowohl Befürworter als auch Gegner des je neuen Mediums flugs ei-

²³ Vgl. oben S. 129

nigen.²⁴ Beide Seiten führen die Massenattraktivität des neuen Mediums ins Feld, die dem alten Medium schlichtweg die Existenz- und Legitimationsgrundlage entzöge. Zieht man jedoch das *Polarisierungspotential* als Kontrastfolie ein, so scheinen die unterschiedlichen Bezugnahmen auf, die denselben Sachverhalt – die Emergenz eines neuen Massenpublikums – mit höchst konträren Bewertungen auflädt: Die Massenattraktivität erscheint dann auf der einen Seite als negativ konnotierte Trivialisierung, auf der anderen Seite als positiv konnotierte Verallgemeinerung. Im Sinne einer Faktorenanalyse läßt sich das Moment der Polarisierung im Hinblick auf das durch ein neues Medium affizierte Massenpublikum von anderen Streitpunkten isolieren, etwa dem, daß die Inhalte eines traditionellen Mediums durch die Eigenschaften des neuen

²⁴ Gegner des neuen Mediums betrachten dabei das Publikum als eine Art verlorengegangenen Besitz, auf den sie jedoch nach wie vor Anspruch erheben, Befürworter sehen in der Abwanderung des Publikums den Beweis dafür erbracht, daß das alte Medium „unzeitgemäß“ sei und eine Ablösung ohnehin überfällig war. Allerdings ist weder das Theatersterben der 1910er und 20er Jahre noch das „Ende des Buches“ darauf zurückzuführen, daß eine sich gleichbleibende Größe namens „Publikum“ sich von den alten Medien ab- und dem neuen Medium zugewandt hätte. Mit einigem Recht läßt sich indes bereits die Diagnose des Absterbens alter Medien in Zweifel ziehen, noch bevor sie auf die eine oder andere Weise erklärt zu werden bräuchte. Denn es existieren nach wie vor renommierte Theater, für die es mitunter sogar ausgesprochen schwierig ist, überhaupt Karten zu bekommen, und der Rede vom Ende des Buches stehen Rekordmeldungen gegenüber, die seit Jahren stetige Zuwächse jährlicher Neupublikationen verzeichnen. Von einem „Kinosterben“ wie noch in den 1980er Jahren redet angesichts einer wie nie zuvor florierenden Kinoindustrie heute auch niemand mehr.

Das „Rieplsche Gesetz“ (Riepl 1913, S. 5) besagt, daß in der Geschichte der Medien noch kein neues Medium ein altes vollständig verdrängt hätte. Riepl bestimmte zum „*Grundgesetz der Entwicklung* des Nachrichtenwesens, daß die einfachsten Mittel, Formen und Methoden, wenn sie nur einmal eingebürgert und brauchbar befunden worden sind, auch von den vollkommensten und höchst entwickelten niemals wieder gänzlich und dauernd verdrängt und außer Gebrauch gesetzt werden können, sondern sich neben diesen erhalten, nur daß sie genötigt werden, andere Aufgaben und Verwertungsgebiete aufzusuchen. (...) Sie [die Nachrichtenmittel, T.W.] machen einander die einzelnen Felder dieses Gebietes streitig, finden aber in dem fortschreitenden Prozeß der Arbeitsteilung alle nebeneinander genügend Raum und Aufgaben zu ihrer Entfaltung, bemächtigen sich verlorener Gebiete wieder und erobern Neuland dazu.“ Riepls „Grundgesetz“ wäre vielleicht dahingehend zu ergänzen, daß es nicht nur zu einem Funktionswandel kommt, der den alten Medien Überlebensnischen zu besetzen ermöglicht, sondern auch zu einer geradezu phönixartigen Belebung der jeweils alten Medien.

medialen Kanals eine Verflachung erführen, ein Streitpunkt, der sich auch unter Absehung der Massenattraktivität diskutieren ließe. Auf diese Weise von anderen Faktoren freigestellt, stehen sich die Befürchtung, gute Ideen nähmen Schaden, wenn sie weitgehende Verbreitung erfahren, und die Einschätzung, gute Ideen verdienten es, zum Wohle aller möglichst weit verbreitet zu werden, einander präzise gegenüber. Im Lichte der Polarität von Trivialisierung und Verallgemeinerung scheint – jenseits jeweiliger medientechnischer Induktionen – die Unterschiedlichkeit zweier Kulturmodelle auf. Für das eine ist konstitutiv, daß sich der Wert eines Kulturguts und einer ganzen Kultur nach dem Abstand zur großen Masse bemißt, das andere hält demgegenüber dafür, daß Kulturgüter gerade dann ihren Wert unter Beweis stellen können, wenn sie das Wohl der Menschheit zu befördern in der Lage sind und dann ja schließlich die Zahl derjenigen, die ihrer teilhaftig werden, gar nicht groß genug sein könne. Für diese Gegenüberstellung zweier Modelle zur Taxation kultureller Werte hat Eco die griffige Formel „Apokalyptiker und Integrierte“ gefunden.²⁵ Eco hat diese Textesammlung, eine höchst eloquente Analyse gängiger Argumentationsmuster für und wider die (Fernseh-) Massenkultur, den „ungerechten, parteiischen, neurotischen und verzweifelten“ Apokalyptikern gewidmet,²⁶ um sich dann unterderhand auf die Seite der Integrierten zu schlagen.²⁷

Die vorgestellte Vergleichskategorie *Polarisierungspotential* kann – wenngleich unter Inkaufnahme des Nachteils der partielleren Analyse – den Diskurs um neue Mas-

²⁵ Eco 1964

²⁶ Eco 1964, S. 35

²⁷ Eco plädiert dafür, die tradierte Einteilung in „drei Kultur-niveaus (*high, middle, low*)“ von den konnotierten Hierarchien „Klassenschichtung“, „Komplexitätsgrade“, „ästhetischer Wert“ sowie „Stil“ und „Geschmack“ zu entkoppeln und macht im selben Atemzug Werbung für seinen damals gleichwohl erst noch zu schreibenden Bestseller „Der Name der Rose“, der im selben Jahr der deutschen Veröffentlichung von „Apokalyptiker und Integrierte“ erscheint: „Ich kann mir sehr gut einen Roman vorstellen, der, obwohl zur Unterhaltung gedacht, ästhetischen Wert besitzt, originell ist (keine Nachahmung bereits realisierter Formen) und als Kommunikationsbasis eine stilistische *koiné*, eine Umgangssprache wählt, die in literarischen Experimenten geschaffen wurde als Versuchsanordnung und Vorschlag (Skizze einer möglichen Form).“ (Eco 1964, S. 52f)

senmedien präziser gliedern als die Opposition von „Apokalyptikern und Integrierten“, die sich zwar anschickte, „Begriffsfetische“²⁸ wie den der Massenkultur genauer unter die Lupe zu nehmen, ihrerseits jedoch mittlerweile zu einem Begriffsfetisch wurde. Bei Ecos vergleichender Gegenüberstellung der Argumentationsfiguren, die die Massenkultur unter Anklage stellen beziehungsweise verteidigen, fällt nämlich auf, daß erstere sich ausschließlich auf „die Massenmedien“, zweitere sich auf „Massenkultur“ beziehen, ohne daß ein Unterschied aus der Form der Gegenüberstellung erhellt. Die Perspektive der Polarisierung ermöglicht demgegenüber, die spiegelbildliche Entsprechung von Argumentationsfiguren herauszustellen, die erst durch ihre Aufladung mit divergentem Werturteil in ein Spannungsverhältnis zueinander geraten. Dessen Analyse kann sich dann sowohl von dem fraglichen Medium, als auch von Begriffsfetischen wie Medien- oder Massenkultur lossagen und erfordert nicht, jene „Theorie vom nächsten Donnerstag“ zu schreiben, als welche Eco das Unterfangen, eine Theorie der Massenmedien schreiben zu wollen bezeichnet.²⁹ Diese Lossagung sowohl von den technischen Unmittelbarkeiten eines Mediums und einer Diagnose seiner ursächlichen Auswirkungen auf die Kultur als auch von engagierter Stellungnahme für die eine oder andere Partei, ist es denn auch, die die überhistorische Vergleichbarkeit einer bestimmten Form ermöglicht. Ohne eine Definition des jeweiligen Mediums oder gar der zu einer bestimmten Zeit herrschenden Kultur geben zu müssen, ist somit ein formales Kriterium gegeben, wiederkehrende Diskurstypen als Kennzeichen sogenannter Medienrevolutionen dingfest machen zu können, die gleichwohl nicht medienunspezifisch sind. Denn beispielsweise ist die wiederkehrende, polare Struktur des Diskurstopos „Trivialisierung versus Verallgemeinerung“ der regelmäßige Reflex auf die erweiterten Verbreitungsmöglichkeiten und die sich ändernden Formen des Zugriffs auf Informationsbestände und Kulturgüter, die ein neues Medium anbietet. Und die Bereitstellung von Verbreitungsmöglichkeiten und Möglichkeiten des Zugriffs auf Informationen oder Inhalte dürften – bei aller Unschärfe vorhandener Medienbegriffe – zu den Konstitutiva jedes Mediums gehören.

²⁸ Eco 1964, S. 15 und passim

²⁹ Eco 1964, S. 34

Wie im vorausgehenden für so weitläufige gesellschaftliche Themenfelder wie Ethik, Politik und Kultur exemplarisch vorgeführt, lassen sich durch das *Polarisierungspotential*, im Modus ihrer strikten Reduktion auf eine Form, klare Unterscheidungen namhaft machen, die jedoch von dem in Frage stehenden Medium lediglich ihren Ausgang nehmen. Schöne, aber wolkig bleibende Begriffe wie das „Pathos der Allgemeinheit“³⁰ oder Jürgen Links Gegenüberstellung von „Progreßoptimisten und Entropie pessimisten“³¹ lassen sich im Lichte des *Polarisierungspotentials* eines neuen Mediums schärfer konturieren. Dann, wie gezeigt, fällt nämlich auf, daß „Fortschritt“ nicht das äquivalente Gegenstück zu „entropischer Verallgemeinerung“ ist, sondern daß es – wie hier am Beispiel der Massenattraktivität eines neuen Mediums exemplifiziert – ein und dieselbe Eigenschaft des Mediums ist, die der Diskurs zwar auf zweifache Weise beurteilt (Trivialisierung einerseits, Verallgemeinerung andererseits), welche sich aber lediglich durch das wertende Vorzeichen unterscheiden. Die formale Symmetrie von gutheißender und pejorativer Bewertung gleicher Eigenschaften gibt den Blick frei auf die inhaltlich unterschiedlichen Strategien, die jeweilige Bewertung zu begründen. Die jeweilige Rechtfertigung einer ablehnenden oder zustimmenden Stellungnahme zu einzelnen Mediumseigenschaften geschieht durch Bezugnahme auf je unterschiedliche Weltanschauungen und Ideologeme. Diese sind es, die auf der Folie des *Polarisierungspotentials* sichtbar werden, nicht das Medium selbst oder seine Eigenschaften. Sie führt deutlich vor Augen, daß das je neue Medium in den Diskursen lediglich als Anlaß dient, sich der Fortdauer der Gültigkeit aktueller Normensysteme zu versichern, deren Verbindlichkeit qua Geläufigkeit ins Intuitive gerutscht ist. Außerdem wird dadurch erkennbar, daß es das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Ideologien und Weltentwürfe ist, und nicht etwa medientechnische Neuerungen, was in der Rede über ein neues Medium als „revolutionär“ empfunden wird.

Die Eignung eines neuen Mediums, die Kontroverse darum zu polarisieren, ist ein erster von vier Indikatoren dafür, daß ein gesellschaftlicher Diskurs jene Form an-

³⁰ Bürger 1974, S. 59, vgl. oben S. 31

³¹ Link 1991, S. 9

nimmt, die hier als „Medienrevolution“ vorgestellt wird. Das *Polarisierungspotential* eines neuen Mediums ist gewissermaßen die diskurstechnische Bedingung dafür, daß weitere drei Kategorien gebildet werden können, die geeignet sind, „Medienrevolutionen“ als solche zu erkennen und zu beschreiben. Das Polarisierungspotential eines neuen Mediums ist die Voraussetzung für das sich in den Diskursen artikulierende Bewußtsein, einer Zeitenwende beizuwohnen (Kap. 4.2.). Denn die oben³² beschriebene Offenheit in Zeiten „medialer Umbrüche“ wird von der Zeitgenossenschaft als geschichtsträchtige Situation erlebt. Allein durch die Möglichkeit der konträren Bewertung derselben Phänomene drohen, bislang für gültig befundene Bewertungskriterien außer Kraft gesetzt zu werden, was jene „Neuzentrierung von Interdependenzen“ markiert, die Luhmann zum Kriterium für eine Epochenschwelle macht.³³ Auch die Einschätzungen dessen, was in einem je neuen Medium als „Wirklichkeit“ in Erscheinung tritt, zeichnen sich durch größte Gegensätzlichkeit aus. Das Spektrum möglicher „Wirklichkeitsverluste“, die die Mediendiskurse in wiederkehrender Gleichförmigkeit herbeireden, wird in Kapitel 4.3. zu einer Vergleichskategorie formalisiert. Das Polarisierungspotential eröffnet schließlich auch jenes Diskursfeld, auf dem sich die „uneingeschränkten Möglichkeiten“ eines je neuen Mediums und seine fehlende Anwendungsbestimmung, mehr sich ergänzend als sich gegenseitig ausschließend, einander gegenüberstehen und jenseits medientechnischer Gegebenheiten eine diskursive Dynamik freisetzen (Kap. 4.4.).

4.2. Epochenschwellenbewußtsein

Vielleicht die augenfälligste Kategorie, die sich anbietet, einen Vergleich der Mediendiskurse um den frühen Film und um die „digitale Revolution“ vorzunehmen, ist das aus den Diskursen sprechende *Epochenschwellenbewußtsein*³⁴. Es schlägt sich vor-

³² Siehe oben S. 206

³³ Luhmann 1985, S. 18

³⁴ Der hier eingeführte Terminus „Epochenschwellenbewußtsein“ fokussiert ausschließlich das je zeitgenössische Bewußtsein, einer Epochenwende beizuwohnen, soweit es sich in den „Medienrevolutionen“ artikuliert. Einmal mehr ist daher strikt zwischen zwei Ebenen zu unterscheiden; hier zwischen

nehmlich in der Revolutionsrhetorik nieder, welcher sich sowohl Befürworter als auch Gegner der je aktuellen Medienentwicklungen befleißigen und in der sich darin zum Ausdruck bringenden zeitgenössischen Befindlichkeit, auf dem Scheitelpunkt einer Zeitenwende zu stehen.

Dieses Epochenschwellenbewußtsein wird diskursiv erzeugt, indem die je gegenwärtig miterlebte „Medienrevolution“ in eine Reihe historischer „Medienrevolutionen“ eingegliedert wird und die Folgeschwere früherer „Medienrevolutionen“ als Maßstab auf die (wiewohl eigentlich erst im Nachhinein bestimmbare)³⁵ Tragweite des jeweils gegenwärtig erlebten Umbruchs projiziert wird. Eine „gigantische Umwälzung“ Sorge für die Radikalisierung des bisherigen Mediatisierungsprozesses, heißt es in einer Ausgabe zu „Philosophie und Cyberspace“ der Deutschen Zeitschrift für Philosophie, „zweifelsohne ist hier eine Revolution im Gange, vergleichbar nur mit der Erfindung des Buchdrucks.“³⁶ Dieter Mersch und Christoph Nyíri stehen dafür ein, „daß der Computer einen nicht weniger tiefen sozialen und historischen Einschnitt bedeuten wird, als die Entwicklung des Buchdrucks am Ende des Mittelalters oder die Erfindung der Dampfmaschine. Es dürfte keineswegs übertrieben sein, die bevorstehenden Veränderungen mit den großen Revolutionen und Epochenschwellen in der Geschichte der Menschheit zu vergleichen. (...) Verändern wird sich das gesamte traditionelle Verständnis von Kultur und Geschichte.“³⁷ Auch für Verleger Klaus G. Saur steht fest, „daß wir uns in einer gewaltigen Umbruchphase befinden, die den Informationsprozeß, wie er seit der Erfindung Johannes Gutenbergs gültig war, stärker verändert und beeinflußt als es je vorher der Fall gewesen ist.“³⁸ „Natürlich, das

der Ebene des Diskurses über eine medieninduzierte Epochenwende und der Ebene der Erörterung von „Epochenschwelle“ oder „Epochenbewußtsein“ (vgl. Herzog/Koselleck 1987; Gumbrecht/Link-Heer 1985) beziehungsweise „Epochenillusion“ (Barner 1987, Graus 1987) als historiographische Kategorien.

³⁵ s.u.

³⁶ Dammaschke 1996, S. 556

³⁷ Mersch/Nyíri 1991, S. 12f

³⁸ Saur 1996, S. 93

ist Science-fiction“, beschwichtigt Dieter E. Zimmer, allerdings nicht ohne noch einen draufzusetzen: „Dennoch erleben wir heute die Anfänge einer Entwicklung, die ausnahmsweise wirklich den Namen Revolution verdient, den größten informationstechnischen Umbruch seit der Erfindung des Buchdrucks vor fünfhundert Jahren, vielleicht seit der Erfindung der Schrift vor fünftausend.“³⁹ „Wir sind, mit anderen Worten, Zeuge einer tiefgreifenden und radikalen kulturellen Revolution“,⁴⁰ „einer veritablen Kulturrevolution“.⁴¹

Der Vergleich mit der Revolution, die, der zeitgenössischen Einschätzung zufolge, das Auftauchen des Films ausgelöst hat, fördert zutage, daß die Suche nach Vorläuferrevolutionen und deren Gleichsetzung mit der je aktuellen Entwicklung fester Bestandteil von „Medienrevolutionen“ ist: „Es ist wirklich keine allzu grobe Übertreibung, zu behaupten, daß die Erfindung der Gebrüder Lumière – nämlich des Kinetographen im Jahre 1895 – eine Tat bedeutet, wie sie zuvor nur einmal noch – um 1447 – jenem Johann Gensfleisch zum Gutenberg gelang.“⁴² „Das Kino ist in seiner phänomenologischen Bedeutung (...) von der gleichen Wichtigkeit für uns wie die Buchdruckkunst für den Renaissancemenschen.“⁴³

Die Bezugnahme auf frühere „Medienrevolutionen“ übernimmt in den Diskursen zweierlei Funktionen. Je nach Autorintention kann zum einen der Bezug auf frühere „Medienrevolutionen“ dazu dienen, den „epochalen“ Stellenwert der je eigenen Situationsanalyse aufzuwerten, schließlich wird den Zeugen einer Revolution eher Gehör geschenkt als den Beobachtern sich nur mählich wandelnder Strukturen. Er kann zum anderen aber auch, ganz im Gegenteil, ins Feld geführt werden, um die momentane Aufregung um neue Medien in verharmlosende Kontexte zu stellen, denn der Blick auf frühere Revolutionen zeigt ebensogut, daß nicht alles so heiß gegessen, wie es

³⁹ Zimmer 1997, S. 49

⁴⁰ Mersch 1991, S. 122

⁴¹ Müller, H.-J. 1991, S. 549

⁴² Lautensack 1913, S. 101

⁴³ Rothschild 1923, S. 158f

gekocht wurde, daß trotz apokalyptischer Prognosen in früheren „Medienrevolutionen“ die Welt doch noch nicht untergegangen ist.

Der im Diskurs herangezogene Vergleich der je eigenen Situation mit früheren „Medienrevolutionen“ wird somit selbst zum Markenzeichen sowohl der Film- als auch der Computerdebatte. Beide Revolutionsdiskurse sehen sich selbst in einer Tradition tiefgreifender Umbrüche von Kommunikationssystemen.

Die häufigste Umbruchphase, auf die in beiden Mediendiskursen Bezug genommen wird, um das Revolutionäre der jeweiligen Entwicklung hervorzukehren, ist die Durchsetzung des Buchdrucks. Darin wird mitunter die Grundsteinlegung nicht nur der ganzen Neuzeit, des Protestantismus, des industriellen Zeitalters und der für das Abendland zur verbindlichen Wahrnehmungsweise gewordenen Zentralperspektive, sondern auch die Herausbildung eines neuen Typus von Wissen, des säkularen „Wahrheitswissens“ gesehen.⁴⁴ Die Differenzierungsleistung des Buchdrucks, so eine weitere medienwissenschaftliche Einschätzung, die weithin auf Konsens rechnen kann, brachte außerdem die Herausbildung unterschiedlicher Sprachräume und, in der Folge, die Entwicklung zum Nationalstaatensystem mit sich.

Aber auch auf die kulturgeschichtlich relevanten Umbruchphasen „Herausbildung der menschlichen Sprache“ und „Erfindung der Schrift“ wird in beiden Medienkontroversen Bezug genommen. Die am weitesten zurückliegende „Medienrevolution“ ist dabei die Entwicklung der menschlichen Sprache. Sie gilt als der Ausgangspunkt, seit dem die Unterscheidung zwischen einer „natürlichen“ (tierischen) und einer „künstlichen“ (menschlichen) Sprache möglich ist. Die Einführung der Schrift als neues Zeichensystem erneuert dann dieselbe Dichotomie, nur daß jetzt die menschliche Sprache gegenüber der „künstlichen“ Schrift als das „natürlichere“ Medium erscheint.⁴⁵ Die Durchsetzung des Buchdrucks im ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhundert setzt dann der „natürlichen“ Schrift die „Künstlichkeit“ der typographischen Technik entgegen.⁴⁶ Und auch in der Frühzeit des Films beginnt ein herkömm-

⁴⁴ Zum Buchdruck als dem Vorläufer zeitgenössischer „Medienrevolutionen“ siehe Giesecke 1991.

⁴⁵ Vgl. Kap. 3.3.1.

⁴⁶ Vgl. Giesecke 1991, S. 550ff

liches Verhältnis von „Natürlichkeit“ und „Künstlichkeit“ zu changieren. „Man versicherte sich der [natürlichen, T.W.] Welt, indem man ihr strukturiertes, sinnvoll, d. h. nach entzifferbaren fiktionalen Mustern geordnetes Abbild betrachtet.“ Dadurch, so Kaes weiter, „konnte der Film als gesteigerter Naturalismus gelten.“⁴⁷ Nachdem uns schließlich „der angewachsene Fernseher“ die Unterscheidung zwischen „natürlicher“ und „künstlich erzeugter“ Wahrnehmung immer schwerer gemacht hat,⁴⁸ erscheint es unter Computerbedingungen erneut sinnvoll, den Gegensatz zwischen „natürlichen Sprachen“ und „künstlichen Maschinensprachen“ zu rehabilitieren. „Die Installation von Computern auf geisteswissenschaftlichen Schreibtischen – auf Rückfrage hin schwören fast alle meine Kollegen: ‘Ich benutze ihn aber nur als bessere Schreibmaschine’ – hat den Riß zwischen Natur und Kultur ersichtlich nicht behoben“,⁴⁹ vielmehr hat sie ihn erneut virulent gemacht.⁵⁰

Das je zeitgenössische Bewußtsein, einer Revolution beizuwohnen und der bahnbrechende Erfolg der jeweils neuen Kommunikationstechnologie gehen ein synergetisches Verhältnis ein und scheinen einander zu beflügeln. Denn das „nicht mehr“ und das „noch nicht“ verdichten sich hier zu einem gemeinsamen Lebensgefühl, das von der neuen Kommunikationstechnologie vorgegeben zu sein scheint. Dahinter steht ein Geschichtsbild, das die allgemeine historische Entwicklung und die Geschichte der Welt als einen Effekt der medientechnischen Entwicklung begreift. „Vielleicht ist es nur das Nahen der Jahrtausendwende, das suggeriert, daß etwas Neues anbrechen werde und müsse, und so viele Menschen in spekulative und spektakuläre Erwartungen treibt, aber daß sich etwas ändert und daß die Änderungen vornehmlich aus der Technik – und der hinter ihr stehenden Wissenschaft – hervorgehen, scheint, wenn auch vielleicht nicht ‘wahr’, so aber doch für Gedanken, die an der Zeit sind, unabweisbar zu sein.“⁵¹ Rötzers zunächst recht vorsichtige und tastende Formulierung

⁴⁷ Kaes 1978, S. 25

⁴⁸ Elsner/Müller 1988, S. 393ff

⁴⁹ Kittler 1997, S. 93

⁵⁰ Vgl. Winkler 1994, Zimmer 1997

⁵¹ Rötzer 1998, S. 10

verdichtet sich jedoch ein paar Seiten später zu apodiktischer Gewißheit: „In der Tat wird die Geschichte von technischen Innovationen vorangetrieben.“⁵² Und im Prinzip bekräftigt er damit nur, was für weite Teile des Diskurses selbstverständlich feststeht. „Alle Revolutionen sind technische Revolutionen.“⁵³ In dieser Perspektive wird der durchaus komplexere Zusammenhang von technischer und weltgeschichtlicher Entwicklung auf einen – zumal einseitig gerichteten – Wirkungszusammenhang reduziert und der Rhythmus der medientechnischen Entwicklung gibt den Rhythmus der weltgeschichtlichen Entwicklung vor. Die Beschreibbarkeit einer neuen historischen Epoche richtet sich dann nach der Beschreibbarkeit des Innovativen im medientechnischen Fortschritt. Das zeitigt ein für die „Medienrevolutionen“ spezifisches historisches Bewußtsein. In ihm kann sich das ganze Spektrum unterschiedlichster Attitüden wiederfinden: sowohl die Apologeten einer Entwicklung zum Besseren und die Warner vor einer düsteren Zukunft als auch Nostalgiker, die einer besseren aber unwiderruflich vergangenen Vergangenheit nachtrauern und jene, die erleichtert den Abschluß alles Bisherigen begrüßen.

In den Diskursen schlägt sich das Epochenschwellenbewußtsein vornehmlich in der Rhetorik des Alten, des Neuen, des Verschwindens und Erscheinens nieder. „In der Gegenwart mehren sich die Indizien dafür, daß die Zeit, in der die Visualität und das darauf aufbauende Beschreiben unangefochten die erste Geige spielte, zu Ende geht“,⁵⁴ schreibt Giesecke in diskurstypischer Verlustrhetorik⁵⁵ und gibt zugleich an, was nach dem sich vollziehenden „Wandel der Leitsensoren“⁵⁶ an die Stelle der verlorengegangenen Visualität tritt: Ausgehend von den Naturwissenschaften, mehr und

⁵² Rötzer 1998, S. 26

⁵³ Flusser 1988, S. 120

⁵⁴ Giesecke 1995, S. 25

⁵⁵ Das erstaunt insofern, als Giesecke sich in anderen Publikationen (1990, 1991) gerade durch seine Sensibilität für wiederkehrende Muster bei der Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien auszeichnete, deren prominentestes die Angst vor dem Verlust tradierter Kulturtechniken ist.

⁵⁶ Giesecke 1995, S. 25

mehr jedoch auf andere Wissenschaftszweige und schließlich alle Lebensbereiche übergreifend, würde „das visuelle Paradigma und die darauf aufbauenden Falsifikationskriterien“ verlassen und in der perfektionierten Mensch-Maschine-Schnittstelle würden taktile Daten an die Stelle visueller treten. „Je mehr taktile Daten nun (...) gesammelt werden, um so mehr verlieren die visuellen Daten ihre Bedeutung für die Reproduktion unserer Kultur. Sie können damit das gleiche Schicksal erleiden, wie die handwerkliche Geschicklichkeit und das Gedächtnis der Stammes- und Familienältesten, deren ehemalige hohe Wertschätzung in der wissenschaftsgläubigen typographischen Kultur verloren ging.“⁵⁷ Unabhängig davon, ob man diesen Übergang von der Visualität zur Taktilität für gegeben hält oder nicht, läßt Gieseckes Formulierung das Bild einer traditionszerstörenden Maschine entstehen, die zumindest mit einer visuellen Kultur und den Formen ihrer Überlieferung radikal bricht. Unabhängig davon, wie stichhaltig der Übergang von Visualität zu Taktilität als eine Wendemarke der Kulturgeschichte zu begründen wäre, der beschriebene Verlust der visuellen Kultur scheint erheblich. Die traditionelle visuelle Kultur wird auf diese Weise mit einer neuen taktilen Kultur konfrontiert. Durch die gegenüberstellende Beschreibung eines status quo ante und (wie hier bei Giesecke) eines status quo minus entzieht sich das behauptete Trennereignis zwischen diesen Kulturrepochen, die „Taktilwerdung visueller Daten“, tendenziell dem nachprüfenden Blick und es entsteht die Konfrontation zweier Epochen, hier die Konfrontation einer visuellen mit einer taktilen Epoche.

Die Eskamotage des Trennereignisses zwischen ihnen, das eigentlich die Epochen-schwelle ausmachen würde, ist ein kennzeichnender Mechanismus im Diskurs um das Epochemachende eines neuen Mediums. Auf diese Weise konstruiert sich nämlich der Mediendiskurs die Bedingung der Möglichkeit, ein Bewußtsein dafür zu haben, auf der Schwelle zwischen zwei Epochen zu stehen. Eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit. Denn selbst angenommen, eine neue Epoche wäre angebrochen, es gäbe innerhalb ihrer keinen möglichen Standpunkt, der gestatten würde, sie als Ganzes zu betrachten, geschweige denn sie der Einheit einer anderen Epoche gegenüberzustellen. „Es gibt keine Zeugen von Epochenumbrüchen“, lautet der entsprechende

⁵⁷ Giesecke 1995, S. 26

Grundsatzbefund in Hans Blumenbergs Theorie der Epochenschwelle. Denn „die Epochenwende ist ein unmerklicher Limes, an kein prägnantes Datum oder Ereignis evident gebunden,“⁵⁸ d.h. Epochenbestimmungen – und das gilt erst recht für die Bestimmung von Epochenschwellen – können allenfalls retrospektiv vorgenommen werden. „Nicht der Zeitpunkt, sondern die durch ihn getrennten Zeiträume beginnen den Epochenbegriff zu bestimmen. Damit wird die Frage nach den Daten der Wendepunkte überlagert von der nach den Faktoren und Merkmalen der einander nur dort berührenden Formationen.“⁵⁹ Gleichwohl unternimmt der Diskurs die Bestimmung einer Epochenschwelle, und zwar vorzugsweise dadurch, daß er eine Epoche für gewesen erklärt und zu einer neuen „Epoche“ kürt, was jedoch zumeist eine zu einem Zukunftsszenario verdichtete Ansammlung von Prognosen etwaiger Folgen eines neuen Mediums ist. Indem der Diskurs, wie am Beispiel Gieseckes Beitrag gezeigt, die von Blumenberg zum qualifizierenden Kriterium einer Epochenschwelle gemachte Überlagerung des Datums des Wendepunktes mittels der Beschreibung von Faktoren und Merkmalen „epochaler“ Formationen vornimmt, gelingt es ihm, von dem Paradox abzulenken, in der Gegenwart beschreiben zu wollen, was doch erst von einem noch in der Zukunft gelegenen Standpunkt aus möglich wäre. Denn durch die plakative Kontrastierung zweier „Epochen“ entsteht als Diskurseffekt der Eindruck, wir wohnten gegenwärtig einem revolutionären Epochenwandel bei, ohne daß der Diskurs das Movens dieses Wandels selbst allzu dingfest machen müßte und was er – folgt man den Blumenbergschen Basistheoremen – auch gar nicht könnte.

⁵⁸ Blumenberg 1976, S. 20

⁵⁹ Blumenberg 1976, S. 11. Blumenberg konstatiert einen nicht unwesentlichen Bedeutungswandel in der Geschichte der Verwendung des griechischen Wortes „epoché“. Stand es früher für „das Innehalten in einer Bewegung“ oder „den Punkt, an dem angehalten oder umgekehrt wird“ – waren „Epochen“ also früher nicht Zeiträume, sondern die Zeitpunkte, von denen jene ihren Ausgang nahmen – so kehrt sich seit der Aufklärung und „der modernen Geschichtsschreibung das genuine Verhältnis im Epochenbegriff um: das Ereignis wird zur geschichtlichen Größe durch den Zustand, den es herbeiführt und bestimmt.“ (Blumenberg 1976, S. 9.) Anstatt Zeitpunkte zu bezeichnen, bezeichnet die Epoche seither Zeiträume und die Epochenschwelle tritt an die Stelle der ehemaligen Verwendung des Epochenbegriffs als Zeitpunktbestimmung.

Dieses diskursive Funktionsmodell, ein Epochenschwellenbewußtsein zu erzeugen, ist formal genug, daß es seine Funktionstüchtigkeit auch bei inhaltlich gegenläufigen Beschreibungen einer schon angebrochenen „digitalen Epoche“ behält. Im Gegensatz zu Giesecke beschreibt beispielsweise Michael Redies eine von kulturellem Zugewinn gekennzeichnete „Epoche“, wobei seiner Beschreibung dieselbe Entparadoxierungsstrategie zugrunde liegt. „Obwohl die endgültigen Veränderungen, die ein globales Computernetzwerk, wie das Internet, bewirken kann, noch gar nicht abzusehen sind, sind wir doch schon Zeugen von echten Neuerungen, die man nicht unterschätzen darf: Das Internet hat in den wenigen Jahren seiner Existenz schon mehr literarische Genres hervorgebracht als das ganze 20. Jahrhundert zuvor. Email, Usenet-messages, IRC und Homepages sind völlig neuartige und äußerst lebendige Formen, in denen Text und Text&Bild auf ganz neue Weise komponiert werden. Briefe gab es zwar schon vorher, keine Frage, aber wer von den Lesern schreibt eine Email denn so, wie er einen Brief schreiben würde? Wer hat vor dem Internet eine Darstellungsform gebraucht, die der Homepage ähnlich wäre? Und wer hat überhaupt so viele Nachrichten ausgetauscht, wie er es heute tut, bevor er online ging? Diese Veränderungen im Wie sind bereits eine Revolution für sich, und nur ein kleiner Teil der großen Digitalen Revolution.“⁶⁰

Der Erzeugung eines Epochenschwellenbewußtseins kommt auch die publizistische Erzeugung eines Erwartungsdrucks zupaß. „Wer auch nur flüchtig mit den Kulturtechniken der Computerwelten vertraut ist, wird sogleich den radikalen Traditionsbruch erkennen“.⁶¹ „Das ganze Internet ist ein Affront gegen die Souveränität der Nationalstaaten.“⁶² „Das Fundament des Sozialstaats zerbröckelt.“⁶³ „Aus dem Kin-

⁶⁰ Redies 1997

⁶¹ Frühwald 1996, S. 10

⁶² Dworschak 1996, S. 56. Hat die Erfindung des Buchdrucks die Herausbildung des Nationalstaaten-systems befördert, so scheint die Durchsetzung des Internet seinen Niedergang einzuleiten. Auch durch die Herstellung solcher Bezüge, selbst wenn sie nicht explizit ausgeführt werden, entsteht Epochenschwellenbewußtsein.

⁶³ Heuser 1996, S. 18

top werden die *Revolutionen der Zukunft* kommen.“⁶⁴ „‘Edison’ heißt der Schläch-
terruf unserer kulturmordenden Epoche. Das Feldgeschrei der Unkultur.“⁶⁵ Alle Be-
reiche politischen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens schei-
nen im Spiegel der Möglichkeiten und Gefahren des neuen Mediums im Zenit einer
Zeitenwende zu stehen. „Die Gesellschaften schreiten gleichsam rückwärts in eine
Zukunft, in der es für vieles keine Vorbilder mehr gibt: nicht für die Größe der Welt-
bevölkerung, nicht für die Dichte ihrer Kommunikation, nicht für das Maß ihrer wirt-
schaftlichen Verflechtung. Globalität und technologischer Wandel eröffnen nicht nur
neue Möglichkeiten gesellschaftlichen Miteinanders, sondern sie schließen gleichzei-
tig althergebrachte Formen aus. (...) Digitalisierung zum Beispiel strukturiert die Zu-
kunftsgesellschaft im Innern neu.“⁶⁶ Allein die überdurchschnittlich häufige Ankündi-
gung einschneidender Veränderungen in allen Lebensbereichen kann aus einem ge-
wöhnlichen schon vorab ein historisches Ereignis machen.

Das in den „Medienrevolutionen“ verbalisierte Epochenschwellenbewußtsein hat
noch eine weitere Dimension, die auf interessante Weise mit den Versuchen, als Zeu-
ge des Umbruchs zwischen zwei medium-determinierten historischen Epochen auf-
zutreten, kontrastiert. So sehr die revolutionsrhetorischen Beschreibungen dadurch
bestimmt sind, die je eigene Situation zu historisieren, so prominent wird in „Medien-
revolutionen“ auch das Motiv, das je neue Medium führe die Geschichte an ihr Ende.
Das neue Medium, so die Vision, die als treibende Kraft hinter der diskursiven Entfal-
tung dieses Motivs steht, könnte einen vollkommen entrevolutionierten Weltzustand
befördern. Wir stünden nicht mehr auf der Schwelle zwischen zwei historischen Epo-
chen, sondern am Beginn des Posthistoire.

Zunächst steht dieses Motiv im engen Zusammenhang mit der in beiden Diskursen
vorgetragenen Vermutung, das neue Medium verfüge neuartig über die gewohnte
Wahrnehmungsweise von Raum und Zeit. „Sie ist ein Zauberding, die Filmmaschi-
ne,“ schreibt der Schriftsteller Hans Land, sie „baut Brücken über Zeit und Raum

⁶⁴ Rauscher 1912, S. 199

⁶⁵ Pfemfert 1911, S. 166

⁶⁶ Weidenfeld 1999, S. III

hinweg“, und er diagnostiziert eine durch den Film bewirkte Tendenz zur Vergleichzeitigung zeitlich disparater Begebenheiten durch sukzessive Verkürzung der Zeit zwischen Ereignissen und ihrer filmischen Repräsentation: „die abgekürzte Chronik der Zeit – hier ist sie!“⁶⁷ Zur identischen Diagnose gelangt Großklaus, für den die neuen Medien der 90er Jahre die „Montage von Gegenwarts-Plateaus“ betreiben.⁶⁸ „In ständigen Vergegenwärtigungen von verflossener Vergangenheit wird die Anwesenheit der Vergangenheit behauptet“, wodurch es, so Großklaus’ Argumentation, zur Beseitigung einer Grundvoraussetzung jeglicher historischen Erfahrbarkeit kommt: „das alte Nacheinander schlägt um in Ordnungszustände intensivsten Zugleichs“ und schließlich droht – sogesehen folgerichtig – „das Schwinden der Geschichte“.⁶⁹

In ähnlicher Form taucht das Motiv, das neue Medium bemächte sich der Vergangenheit, indem es historische Zeitdifferenzen nihilisiert und die Zeitlichkeit der Geschichte der mediumseigenen Zeitlichkeit unterwerfe, so häufig auf, daß es als ein prägnantes Kennzeichen von „Medienrevolutionen“ gelten kann. Bei Flusser ist es die „Freßsucht der technischen Bilder“, die „historische Ereignisse in ewig wiederholbare Projektionen“ übersetzt und zu einem „Verlust des Geschichtsbewußtseins“ führe.⁷⁰ Bei Heiko Idensen und Matthias Krohn findet sich das gleiche Motiv einer in einem neuen Medium prozessierten Gleichzeitigkeit, die sich differenzlos alles Gewesene einverleibt: „Interaktion in Echtzeit verdrängt die Zwischenräume, in denen sich bisher Geschichte, Geographie, Politik organisierte.“⁷¹ „Die gleichzeitige Gegenwärtigkeit aller im Computer gespeicherten Daten macht geschichtsblind.“⁷²

⁶⁷ Land 1910, S. 20, vgl. auch Hellwig 1913, S. 100-104

⁶⁸ Großklaus 1995, S. 92. Siehe die ausführliche Darstellung von Großklaus’ Mediengeschichte der Wahrnehmung in Kap. 3.2.

⁶⁹ Großklaus 1995, S. 29, 100, 157

⁷⁰ Flusser 1985, S. 50ff

⁷¹ Idensen/Krohn 1994, S. 249

⁷² Mersch/Nyíri 1991, S. 14

Die Variante des Epochenschwellenbewußtseins, die auf der Vorstellung eines grundlegenden Wandels der Möglichkeit künftiger Geschichtsschreibung beruht, hat noch einen zweiten Aspekt. Die Tauglichkeit des je neuen Mediums als Datenspeicher, so ließe sich eines der Motive umreißen, das in den „Medienrevolutionen“ verheißungsvolle Konjunktur hat, legt nahe, höchst umfangreiche oder gar „vollständige“ Bestandsaufnahmen des Lebens und der Welt zu bewerkstelligen.⁷³ „Der Kinematograph (...) ist eine der wundervollsten Erfindungen der Neuzeit, einer der interessantesten Fortschritte auf dem Gebiete der photographischen Wiedergabe des Lebens in all seiner Mannigfaltigkeit. Was kein Zeitalter vor uns gekonnt hat, das ist mit ihm möglich geworden: den Ablauf der Naturvorgänge, die Bewegungen alles Lebendigen und die Handlungen der Menschen der Mitwelt objektiv getreu zu schildern und der Nachwelt zu stets möglicher Reproduktion zu überliefern. (...) die Geschichtsschreibung der Zukunft wird sich seiner bedienen“, schreibt der Neurologe Robert Gaupp⁷⁴ und sein Fachkollege Hans Hennes schlägt vor, aus dem Material „ein dem phonographischen analoges *kinematographisches Archiv*“ zu erstellen.⁷⁵ Die Komplettierung eines solchen Archivs wäre dann lediglich eine Frage buchhalterischen Fleißes und ihr konsequenter Fluchtpunkt ist die Vision einer lückenlosen Inventarisierung der Welt, ihre Abbildung im Maßstab 1:1. In der „digitalen Revolution“ sind es die Datenbanken großen Stils, die die Phantasien eines überindividuellen, vollständigen und allen menschlichen Schwächen enthobenen Gedächtnisses an sich binden.⁷⁶ Geschürt werden diese Phantasien dadurch, daß die Vernetzung aller schon bestehenden (und künftigen) digitalen Datenbanken in den Bereich des theoretisch Machbaren gerückt zu sein scheint und der Zugriff auch auf Archive auf der Basis anderer Spei-

⁷³ Zum Diskurstopos, das je neue Medium eigne sich, umfangreiche Enzyklopädien anzulegen vgl. oben S. 66 und Kap. 3.3.2.

⁷⁴ Gaupp 1912, S. 1

⁷⁵ Hennes 1909, S. 2014, zit. n. Kittler 1986, S. 219. Heimann 1913, S. 80: „Für die Wissenschaft hat der Kinematograph eine unbegrenzte *archivarische* Bedeutung.“

⁷⁶ Vgl. Porombka 1998

chermedien „nur“ eine Frage ihrer Digitalisierung ist.⁷⁷ In dem Maße, in dem die Geschichte der Welt durch die Spuren, die sie in medialen Speichern aller Art hinterlassen hat, überliefert ist, in dem Maße stünde sie dann im Computer zur unmittelbaren Verfügung. „Echtzeitanalyse von Geschichte“⁷⁸ wird in dieser Phantasie möglich sowie ihre – jeglichem Belieben anheim gestellte – Umschreibung. „Im Karneval der Zeiten bedienen wir uns ungezwungen aus der Requisitenkammer der Vergangenheit.“⁷⁹

Mit dem Film, schreibt Kittler, „begann unsere Zeit unbegrenzter Eingriffsmöglichkeiten, die in einem zweiten Zeitdurchgang auch den Zufall beseitigen konnten und damit wahrscheinlich die historische Zeit überhaupt beendet haben.“⁸⁰ „Im computeriellen Echtzeit-Fenster dagegen“, um ein letztes Mal Großklaus stellvertretend für alle Diskursbeiträge heranzuziehen, die durch den Computer die Möglichkeitsbedingung, Geschichte schreiben zu können, bedroht sehen, „erscheint das zeitlich Getrennte in simultaner Verdichtung (...) das Weltgeschehen durchströmt in ‘real-time’ die Gehirne der Menschen.“⁸¹ Kittler hinwiederum kann freilich zeigen, daß zumindest diese Computerphantasie mit der Technik der digitalen Signalverarbeitung nicht einlösbar ist. Denn „um überhaupt aus dem Zeitbereich in den Frequenzbereich übergehen zu können, muß sie [die digitale Signalverarbeitung, T.W.] warten, bis Ereignisse sich wiederholt haben. (...) Es gibt mithin überhaupt keine Echtzeitanalyse in dem Sinn, daß Ereignisse ohne jeden Aufschub analysabel würden.“ Den entsprechenden Analysen, die den Computer als Geschichte negierendes Simultanmedium beschreiben, erteilt er rigoros abschlägigen Bescheid: „Alle umlaufenden Theorien, die zwischen historischer und elektronischer Zeit wie zwischen Aufschub und

⁷⁷ „In der allgemeinen Digitalisierung von Nachrichten und Kanälen verschwinden die Unterschiede der Medien. Nur noch als Oberflächeneffekt, wie er unterm schönen Namen Interface bei Konsumenten ankommt, gibt es Ton und Bild, Stimme und Text.“ (Kittler 1986, S. 7)

⁷⁸ Kittler 1993, S. 186

⁷⁹ Bolz 1997

⁸⁰ Kittler 1993, S. 187

⁸¹ Großklaus 1995, S. 141, 97

Gleichzeitigkeit unterscheiden möchten, sind Mythen.“⁸² Sicher ungewollt bringt Kittler damit allerdings auf den Punkt, was diese Theorien so aufsehenerregend kursieren läßt. Denn es dürften gerade ihre irrationalen Momente und ihre mythischen Einsprengsel sein, die ihnen zu diskursiver Dynamik verhelfen. Der irrationale Anteil dieser Theorien ist die Voraussetzung ihrer Konjunktur. Ihre Unverbindlichkeit bezüglich strenger Kriterien wissenschaftlicher Rechtschaffenheit ermöglicht der Rede über das Epochemachende neuer Medien, Verbindungen zwischen je neuen Medien und tradierten Gepflogenheiten sämtlicher Dimensionen gesellschaftlichen Lebens zu knüpfen, die gleichermaßen spektakulär, nachgerade „revolutionär“, wie nur bedingt auf der Ebene medientechnischer Empirie einlösbar sind.

4.3. „Wirklichkeitsverluste“ und technische Tore

Die Dominanz, mit der die Diskussion um „virtuelle Realität“ im Vordergrund der gegenwärtigen „Medienrevolution“ steht und die 1936 formulierte Erkenntnis, „daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht“,⁸³ mit der Benjamin die Filmrevolution beglaubigt, legen die Vermutung nahe, daß die Erfahrung einer mediengenerierten, künstlichen Wirklichkeit den Gegenstand für eine weitere Vergleichskategorie darstellen könnte. Denn eines der Epizentren der „Medienrevolutionen“, das in ihnen verbalisiert wird, scheint in folgendem Verdachtsmoment zu bestehen. Dem Verdacht nämlich, daß sich gewohnte Modi, Welt und Wirklichkeit in Erfahrung zu bringen, so sehr ändern könnten, daß zwei oder mehr heterogene Wirklichkeitserfahrungen aufeinanderprallen könnten, die nicht mehr miteinander vermittelbar sind. So behauptet der gegenwärtige Diskurs um den medieninduzierten „De-realisierungsschub“⁸⁴, daß die Grenze zwischen der einen als natürlich, einheitlich und stabil empfundenen „realen Realität“ und virtuellen Parallelrealitäten, die in mehr oder weniger starke Konkurrenz zu ihr treten, Gefahr läuft, „relativiert, verwischt und

⁸² Kittler 1993, S. 200f

⁸³ Benjamin 1936, S. 36

⁸⁴ Rötzer 1991, S. 17

partiell eingeebnet“⁸⁵ zu werden. „Die Gefahr besteht, daß ein Teil der Netzreisenden den fundamentalen Unterschied zwischen Cyberclub und der Welt außerhalb des Netzes nicht mehr wahrnimmt.“⁸⁶ „Die abendländische Vorstellung von Realität wird aus den Angeln gehoben.“⁸⁷

Nur vordergründig verhält es sich bei der Bestimmung der „Wirklichkeit der Filmwirklichkeit“ in der Filmkontroverse anders. Der sich zunächst aufdrängende Unterschied zu „virtuellen Realitäten“ des Computers besteht darin, daß es nicht eine irgendwie anders geartete Wirklichkeit zu sein scheint, die der Zuschauer im Kino erfährt, sondern im Gegenteil, gerade die reinste Form der als „tatsächlich“ vertrauten Wirklichkeit, für deren Objektivität die kinematographische Apparatur einsteht. Folgende Gegenüberstellung zweier Zitate möge diesen Unterschied veranschaulichen. „Das Versprechen der VR- oder Telepräsenz-Technologie geht dahin, nicht nur in eine ganz und gar künstliche Szene oder einen räumlich weit entfernten bzw. unzugänglichen Ort eintauchen und das Gefühl erhalten zu können, dort ganz gegenwärtig zu sein, sondern in der virtuellen Welt auch in einem beliebigen virtuellen Körper für die anderen, die an das vernetzte System angeschlossen sind, erscheinen und vielleicht auch mit diesen in körperliche Interaktion bis hin zum Cybersex treten können.“⁸⁸ So beschreibt Florian Rötzer das zumeist utopische Moment der Verheißungen der computergenerierten Wirklichkeiten und man könnte ihm mit ca. 80 Jahren Zeitversatz, den das Medium der vergleichenden Diskursanalyse ermöglicht, Hermann Häfker antworten lassen: „Für den Kino liegt die Sache in allem umgekehrt. Was wir von ihm, auch im Drama, verlangen und was uns an ihm entzückt, ist das *Stück von der Wirklichkeit selbst*, das er uns bietet, und nur in dem Maße, wie er es uns technisch unverfälscht zu bieten vermag.“⁸⁹

⁸⁵ Kiefer 1991, S. 212

⁸⁶ Heuser 1996, S. 20

⁸⁷ Bröckers 1991, S. 91

⁸⁸ Rötzer 1998a, S. 152

⁸⁹ Häfker 1915, S. 47

Zumeist auf die sogenannten Naturaufnahmen bezogen, jedoch nicht nur von Häfker auch für *Filmdramen* zugrundegelegt,⁹⁰ bietet der Film anscheinend einen unverstellten Blick auf die Wirklichkeit. In den „Naturaufnahmen“, schreibt 1911 ein weiterer Wortführer der Kinoreformbewegung, „sehen wir stets etwas *Interessantes* und *Wahres* zugleich. Hier wird uns das Leben gezeigt, wie es wirklich ist – nicht wie es sich in absichtlicher Verzerrung darstellt.“⁹¹ Die verstärkte Wirklichkeitsnähe, das hohe Maß an Realität, das die sinnliche Erfahrung der Bewegtbildpräsentation ermöglicht, ist es, was hier – im Unterschied zur Rede von virtuellen Wirklichkeiten im Computer – zur Vermengung unterschiedlicher Wirklichkeitsqualitäten gereicht.⁹² Die Wirklichkeit des Filmbildes erscheint gegenüber der alltäglichen Wirklichkeitserfahrung mitunter sogar als die eigentlichere, oder verhilft ihr allererst zu sich selbst: „Ich glaube, durch den Kino haben wir jetzt erst das Sehen gelernt. Die Freude am Schauen ist geweckt. (...) Die Wirklichkeit steht dann viel deutlicher vor uns.“⁹³ Dieser Unterschied bleibt jedoch vordergründig insofern, als es sich bei beiden, sowohl bei der Erfahrung der Filmwirklichkeit, als auch inmitten „virtueller Realitäten“ des Cyberspace um die Erfahrung einer spezifischen Differenz handelt, nämlich der Differenz zwischen einer an gewohnten Erfahrungszusammenhängen gewonnenen Lebenswirklichkeit und der Erfahrung einer medialen Wirklichkeitsdarbietung.

⁹⁰ Vgl. beispielsweise Friedell 1913, S. 205, Lukács 1913, S. 114f,

⁹¹ Schultze 1911, S. 56

⁹² Es gab freilich auch Einschätzungen der „Filmwirklichkeit“ die in erster Linie den phantastischen Charakter und die Wirklichkeitsferne des Films hervorhoben und auf dieser Ebene direkt vergleichbar wären mit der heutigen Rede über künstliche und „virtuelle“ Wirklichkeiten. Sie sind jedoch im Vergleich zu den hier als Gegensatz zur Rede von Computerwirklichkeiten dargestellten Beschreibungen der Filmwirklichkeit weniger repräsentativ. Vgl. etwa Sellmann (1912, zit. n. Heller 1985, S. 104) „In den Filmen steckt teilweise eine solche abenteuerliche Romantik und eine solche wilde Phantastik, daß der regelmäßige Besucher aus dem Inhalt der Dramen allmählich jeden ruhigen, klaren *Wirklichkeits-sinn* verliert und sich ein ganz irriges und phantastisches Weltbild zurechtlegt.“ Und selbst hier wird betont, daß es der „Inhalt der Dramen“ und nicht etwa eine medienspezifische Technik, die für den hier angesprochenen „Derealisierungsschub“ verantwortlich erklärt wird.

⁹³ Anonym 1910, S. 41

Auf der diskursiven Oberfläche beider „Medienrevolutionen“ erscheint es als es eine Art Verwirrung, die die jeweilige Medienwirklichkeit im Verhältnis zu einer als „unvermittelt“ erlebten Wirklichkeit stiftet und einen Anlaß dafür bietet, daß gewohnte Wirklichkeitsauffassungen suspekt werden. Deutlich zu erkennen gibt sich auf jeden Fall in beiden Mediendiskursen die Einschätzung, „die Wirklichkeit“ sei irgendwie in Verdacht geraten und die Wirklichkeit vor ihrer medialen Zäsurierung drohe gegenüber der danach, an Verbindlichkeit einzubüßen und zwar unabhängig davon, ob dieser Verdacht darauf beruht, daß – wie beim Film – dieselbe Wirklichkeit auf eine andere Weise erfahren werden kann, oder – wie bei „virtuellen Realitäten“ – Alternativen zu der als nichtvirtuell erlebten Wirklichkeit bereitgestellt werden, denen man „dieselbe ontologische Würde“⁹⁴ zugestehen müsse. „Die authentisch erfahrene Welt schrumpft.“⁹⁵ „Die Wirklichkeit scheint schwächlich geworden“.⁹⁶ Dergleichen Einschätzungen scheinen gegenwärtig nicht mit allzuviel Widerspruch rechnen zu müssen. Aber auch während der Filmkontroverse schien es – trotz der Verschiedenartigkeit der jeweiligen „Derealisierungsschübe“ – unstrittig, daß „im Kinematographen“, wie Alfred Polgar schreibt, „alle lästige Realität weggelöscht erscheint.“⁹⁷

Genannter Verschiedenartigkeit zum Trotz bleibt eine Differenzerfahrung vergleichbar, die die jeweiligen Zeitgenossen angesichts von Filmwirklichkeit beziehungsweise virtuellen Wirklichkeiten artikulieren. Diese Differenzerfahrung zeitigt sowohl ein Gefühl der Verunsicherung als auch Faszination und allemal Klärungsbedarf. „Sich erst einmal über den Begriff der Wirklichkeit genauer zu verständigen“, wie es Welsch in einem entsprechenden Vortrag zu unternehmen ankündigt,⁹⁸ wird zum gleichermaßen dringlichen, wie nur unbefriedigend einlösbaren Desiderat. Immerhin droht die Vision, daß Wirklichkeit nunmehr als eine Ansammlung von Funktionswerten einer von dem neuen Medium vorgegebenen Formel in Erscheinung treten könnte. Ein

⁹⁴ Flusser 1988, S. 127

⁹⁵ Guggenberger 1997, S. 74

⁹⁶ Welsch 1998, S. 169

⁹⁷ Polgar 1911/12, S. 162

⁹⁸ Welsch 1998, S. 171

authentischer Eindruck von Realität im Film könne daher, Brecht zufolge, nur noch durch das Paradox ihrer künstlerischen Überhöhung hergestellt werden. „Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‘Wiedergabe der Realität’ etwas über die Realität aussagt. (...) Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.“⁹⁹ Und Norbert Bolz trägt diese Befürchtung nahezu wortlautidentisch für die Zeit am Ende der Gutenberg-Galaxis vor: „Der Begriff der Wirklichkeit wird durch den der Funktion ersetzt“.¹⁰⁰ „Medienrevolutionen“ kennzeichnet offenbar, daß die Vorstellung einer nach mathematisch-technischen Prinzipien hergestellten Wirklichkeit weniger abwegig erscheint als zu anderen Zeiten.¹⁰¹ Zu Zeiten einer „Medienrevolution“ schlagen Kultur- und Technikkritik in Medienkritik um. Eines der kulturkritischen Leitmotive, die Kritik an einer „Technisierung der Lebenswelt“, gewinnt in diesen Zeiten den Charakter eines Indikators für das sich durchsetzende Bewußtsein für die Operationalisierbarkeit der menschlichen Wahrnehmung und selbst des Denkens.¹⁰²

⁹⁹ Brecht 1931, S. 135

¹⁰⁰ Bolz 1993, S. 201. Vgl. auch Mersch 1991, S. 121: „‘Realität’ wird zum reinen Relationsbegriff“

¹⁰¹ Eher, was die symptomatische Widerspiegelung einer gegenwärtigen Stimmungslage, als was analytische Schärfe betrifft, scheinen daher Forschungsvorhaben wie beispielsweise das an der Berliner Freien Universität angesiedelte Projekt „Derealisierung und Digitalisierung“ auf der Höhe der Zeit zu sein. „Seit Computer begonnen haben, die Welt mit Hilfe binärer Codes aufzulösen und scheinbar beliebig neu zusammensetzen, ist der einen Welt durch eine Vielzahl künstlicher Welten eine ernstzunehmende Konkurrenz erwachsen. Angesichts dieser Realitätsverflüchtigung stellt sich immer dringender die Frage nach der wirklichen Wirklichkeit. Ihre Beantwortung erweist sich aufgrund der zunehmenden Virtualisierung der Wirklichkeit jedoch als außerordentlich schwierig; denn traditionelle Unterscheidungen wie ‘Schein’ und ‘Wesen’ verlieren im Zuge der medialen Entwicklung endgültig an Trennschärfe.“ (Zitiert aus der online publizierten Projektbeschreibung, einsehbar unter <http://www.germanistik.fu-berlin.de/~digital/index.html>). „Sollten wir nun nach all dieser verrückten Weltvermehrung nicht zum Normalzustand zurückkehren?“ (Goodman 1978, S. 34) Doch, wir sollten. Und nebenbei bemerkt: es ist eine der Pointen geisteswissenschaftlichen Bemühens schlechthin, das Verhältnis von „Schein“ und „Wesen“ dauerhaft in der Schwebelage zu halten.

¹⁰² „Virtuelle Realitätssysteme sind die faszinierende Umsetzung unseres Wissens, wie Realitätswahrnehmung funktioniert.“ (Kiefer 1991, S. 185) „*Computersimulationen* eröffnen uns ein *neues Grundverständnis für das Gehirn als komplexes dynamisches System*.“ (Mainzer 1997, S. 208) „Der Mecha-

Daß es durch diese mediengenerierten Wirklichkeiten jedoch im Zuge von „Derealisierungsschüben“ zu einer tatsächlichen Ersetzung der einen Wirklichkeit durch eine andere käme, und sei es auch nur für die Dauer eines Kinobesuchs oder eines noch so „realistischen“ Computerspiels, darf mit Fug und Recht bestritten werden. In einem gleichermaßen luziden wie entwaffnenden Aufsatz zum „Gründungsmythos eines neuen Mediums“ führt Martin Loiperdinger¹⁰³ den Nachweis, daß es sich bei der hartnäckig sich am Leben erhaltenden Erzählung, das Publikum sei vor hundert Jahren angesichts des Films „L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat“ panikergriffen und schreiend aus dem Kino gerannt, um eine Legende handelt. Auf ebendiese Legende rekuriert zumeist, wer mittels der Betonung der Suggestivkraft des (zumal frühen) Films die dadurch bewirkte Ersetzung der einen Wirklichkeit durch eine andere, die Filmwirklichkeit, erklären möchte. Der Wirklichkeitsverlust erscheint dann als pathologischer Effekt einer neuen Medientechnik: ein Zusammenhang, welchen zu skandalisieren in beiden „Medienrevolutionen“ einen prominenten Platz einnimmt. Loiperdinger zeigt hingegen auf, daß, wann immer in der zeitgenössischen Rezeption von dem Film „L’arrivée d’un train“ die Rede ist, über die besagte Flucht nichts und über die starke Suggestivkraft der Bilder im „*Irrealis*“¹⁰⁴ geschrieben wird. „Es scheint“, „als ob“, „scheinbar“ sind die entsprechenden Präfixe, die allein es den damaligen Filmkritikern ermöglichten von einer etwaigen Suggestivkraft dieses Films zu sprechen. Loiperdingers Befund, daß die Panik im Publikum eine Legende ist, deckt sich mit der Tatsache, daß an keiner Stelle in der kinoreformerischen Literatur bis in die zwanziger Jahre von einem vergleichbaren Ereignis zu lesen ist. Dabei wäre es ein nahezu unschlagbares Argument für die kinoreformerische Sache gewesen. Es

nismus unseres gesamten Denkens ist kinematographischen Wesens.“ (Storck 1914, S. 85) Freilich lassen sich aus dem insinuierten Abhängigkeitsverhältnis von medialer Technik und menschlicher Kognition auch Argumente gegen die je neuen Medien gewinnen: „Ich kann nicht mehr denken, was ich sehe, die beweglichen Bilder treten an die Stelle meiner eigenen Gedanken.“ (Georges Duhamel, zit. n. Deleuze 1985, S. 217) Vgl. auch die in Kap. 3.3.4. gemachten Ausführungen zur Angst vor der Bemächtigung des Denkens durch die Computertechnologie.

¹⁰³ Loiperdinger 1996

¹⁰⁴ Loiperdinger 1996, S. 45

ist höchst unglaubwürdig, daß jener Fraktion, die äußerst akribisch Buch geführt hat über die Anzahl von im Kino zu sehenden Morden, Diebstählen und Ehebruchszenen¹⁰⁵ sowie Ohnmachtsanfällen im Publikum, welche jedoch, wohlgerne, allesamt auf die schlechte Luft in den Vorführräumen zurückzuführen waren, eine panikartige Massenflucht aus dem Kino entgangen wäre. Ganz im Gegenteil führt beispielsweise Reformator Adolf Sellmann explizit „das Herankommen und Verschwinden des Eisenbahnzuges“ an, das neben der „Brandung des Meeres“, dem „Rauschen des Waldes“ oder dem „Fließen des Wassers“ und weiteren wenig spektakulären Filmereignissen „das eigentliche Objekt und den naturgemäßen Stoff für die kinematographische Vorführung darstellt“¹⁰⁶ und von Sellmann ausdrücklich gutgeheißen wird. Es darf also unterstellt werden, daß die Rede von der starken Suggestivwirkung, die dem Film „L'arrivée d'un train“ gleichwohl zugeschrieben wurde, eher dazu führte, das Publikum in Scharen ins Kino *hineinzutreiben* als aus diesem hinaus. Für die Analyse der „Suggestionskraft“, die dem neuen Medium Film attestiert wird, heißt das jedoch, daß sie von ihrer somatischen Komponente weitgehend befreit werden müßte und auf der Ebene der Repräsentation anzusiedeln wäre. Zumeist ist von suggestiven Kräften der neuen Medien im Zusammenhang mit einem Verlust der subjektiven Herrschaft über die eigenen Sinne die Rede. So beispielsweise bei einer Einschätzung des Neurologen Gaupp aus dem Umfeld der Kinoreform: „Beim Lesen können wir nach Belieben halt machen, am Gelesenen Kritik üben, uns von dem Druck durch Nachdenken innerlich frei machen (...) beim Kino wird die gemüthliche Erregung durch die rasche Folge der leibhaftig vor Augen geführten Bilder gehäuft und verstärkt; zum Nachdenken und Sichbefreien bleibt keine Zeit; es kommt nicht zum seelischen Ausgleich (...) Die schaurigen und grotesken Dramen geben dem Zuschauer nicht die Mittel, mit denen er sich sonst der Angriffe auf sein Nervensystem erwehrt. (...) Das Kino stellt aber alles gewissermaßen leibhaftig vor Augen, und zwar unter den psychologisch günstigsten Bedingungen für eine tiefe und oft nachhaltige Suggestivwirkung: der verdunkelte Raum, das eintönige Geräusch, die Aufdringlichkeit

¹⁰⁵ Vgl. beispielsweise Conradt 1910, S. 30

¹⁰⁶ Sellmann 1912, S. 17

der Schlag auf Schlag einander folgenden aufregenden Szenen schläfern in der empfänglichen Seele jede Kritik ein und so wird gar nicht selten der Inhalt des Dramas zur verhängnisvollen Suggestion für die willenlos hingeebene jugendliche Seele. Wir wissen, daß *alle Suggestionen tiefer haften, wenn die Kritik schläft.*¹⁰⁷ Die somatische Komponente der Rede von der starken Suggestivkraft des neuen Mediums ist hier der ungebremste „Angriff auf das Nervensystem“ und – bei Gaupp – negativ konnotiert. Die Filmbilder, so das dahinterstehende Argument, speisen sich unter Umgehung eines kritischen und distanzierenden Bewußtseins direkt ins Unbewußte ein und können dort in der „willenlos hingeebenen Seele“ ihr „verhängnisvolles“ Unheil anrichten. Gaupps Einschätzung, die hier exemplarisch für die vorschnell vorgenommene Engführung von Suggestivwirkung und Manipulationsgefahr steht, übersieht jedoch, daß es auch nicht die gelesenen Texte selbst sind, die ein „Nachdenken“ und „seelischen Ausgleich“ sowie „Kritik“ provozieren. Vielmehr ist es eine über mehrere Jahrhunderte und Generationen hin einstudierte gesellschaftliche Kulturtechnik, die diese spezifische Form der Lektüre, nämlich die der bewußtseinschaffenden und kritikermöglichenden Distanzierung, erst möglich gemacht hat und welche Literatur und ihre Lektüre zu einem hochstehenden kulturellen Wert hat avancieren lassen. Indes gibt es auch kinoreformerische Positionen, die zu Gaupps Einschätzung genau gegenläufig sind und die gerade in der starken Suggestivwirkung des Films das Potential ausmachen, das es in den Dienst der eigenen Sache zu stellen gilt. Sofern es um belehrende Natur- und Unterrichtsfilme geht, ist ihnen die „*Unwiderstehlichkeit und Intensität*“¹⁰⁸ des sinnlichen Angebots, das der Film macht,

¹⁰⁷ Gaupp 1912, S. 9. Die Sorge, sich der „Angriffe auf das Nervensystem“, die von einem neuen Medium auszugehen scheinen, erwehren zu müssen, zeitigt die regelmäßige Wiederkehr eines medienpädagogischen Reformvorschlages. Die von Hertha Sturm für das Fernsehen angemahnte "fehlende Halbsekunde" (Sturm 1991, S. 113ff und passim) hat einen nahezu identischen Vorläufer in der Kino-Kontroverse. Hermann Häfker beispielsweise fordert für Filmvorführungen, daß "bei Kindervorstellungen aus pädagogischen Gründen (...) die Positive zwischen je zwei Szenen (Bildumsprung) einige Zentimeter toten Films enthalten, damit an dieser Stelle eine, wenn auch kurze, Verdunkelungspause entsteht." (Hermann Häfker zit. n. Lange 1918, S. 77)

¹⁰⁸ Ackerknecht 1917, S. 9

nämlich höchst willkommen. Es erhöht die Aufmerksamkeit und die Aufnahmebereitschaft seitens der zu Belehrenden und erweitert das Spektrum des pädagogischen Instrumentariums seitens der zur Belehrung Berufenen. Jenseits von Pädagogik und frei von Kritik an damit einhergehendem Distanzverlust, der den Prozeß der Bewußtwerdung ausschließt, ist Bolz' Konzeption einer „Interzeption in einem radikalen Sinne“¹⁰⁹ das Äquivalent zur „somatischen Suggestion“, wie Gaupp sie perhorreszierend beschreibt, nur eben bei Bolz positiv besetzt.

Weder der Film noch der Computer bescheren neue Wirklichkeiten, die ernsthaft einen Verlust „der Wirklichkeit“ bedeuten könnten. Die wiederkehrende Rede vom „Wirklichkeitsverlust“, den ein neues Medium bewirke, hat in diesem Sinne keinen empirischen Referenten. Gerade darin jedoch dürfte ihre enorme Funktionstüchtigkeit innerhalb der Mediendiskurse liegen, denn sie birgt ein eskapistisches Versprechen. Und für die Glaubwürdigkeit dieses Versprechens muß schließlich unbedingt erhalten bleiben, wovor denn geflohen werden könnte, nämlich die eine, als unvermittelt erlebte Wirklichkeit.

Der in den Diskursen manifest gemachten Erfahrung anderer Wirklichkeitsqualitäten liegt das Wissen um deren mediale Konstruktion immer schon zugrunde. Es ist das Wissen um die mediale Nachbildung „der Wirklichkeit“ und der Reiz, sich der verblüffenden Erfahrung einer *Wirklichkeitsabbildung* auszusetzen, was das Publikum sowohl ins Kino trieb und heute noch treibt als auch in jene „ganz und gar künstliche Szene“¹¹⁰ eintreten läßt, die ihm die neuesten Immersionstechniken zur Verfügung stellen. Nicht etwa der Wunsch, „die“ oder eine „andere Wirklichkeit“ zu erfahren ist

¹⁰⁹ Bolz 1993, S. 216, vgl. die nähere Erläuterung des Bolzschen Konzepts der „Interzeption“ oben S. 188. Kittlers Ermunterungen, interzeptiv zu arbeiten, auf die sich Bolz hier möglicherweise, dann aber irrtümlich bezieht, sehen ganz im Gegensatz dazu vor, durch das außerplanmäßige „Abfangen“ von Informationsflüssen, überraschende und neue Erkenntnisse generierende Zugriffe auf verkrustete Interpretationsverfahren zu ermöglichen. Kittlers Konzeption einer „Interzeption“ zielt daher – hier eher traditionsverbunden – auf die Schaffung von Bewußtsein, nicht auf dessen elektronisch-neuronale Unterwanderung. Vgl. etwa Kittler 1988a.

¹¹⁰ s.o., Rötzer 1998a, S. 152

es, wovon der verführerische Reiz¹¹¹ neumедialer Wirklichkeiten ausgeht, sondern der, andere *Bilder* der Wirklichkeit¹¹² zu sehen. Das Wissen um die mediale Verfremdung dessen, was subjektiv als Wirklichkeit erfahren wird, wenn sich ein Publikum der Filmwirklichkeit aussetzt oder in virtuelle Realitäten „abtaucht“, geht und ging der medienvermittelten Wirklichkeitserfahrung immer schon voraus. Mit anderen Worten: was in Kinowelten und in virtuellen Welten vorgeblich als „andere Wirklichkeit“ erfahren wird, hat seine (vorgeblich im Verschwinden begriffene) Differenz nicht nur zu empirischen Wirklichkeitserfahrungen, sondern auch zu den Erfahrungen andersmedial *abgebildeter* Wirklichkeit.

Nicht „Wirklichkeiten“ prallen aufeinander, wenn die Rede vom Wirklichkeitsverlust die Runde macht, sondern unterschiedliche Qualitäten ihrer medialen Aufbereitung. Zu vergleichen sind die beiden „Medienrevolutionen“ deshalb nicht auf der Ebene der schlichten Konkurrenz unterschiedlicher „Wirklichkeiten“, sondern auf der Ebene ihrer qualitativ unterschiedlichen *Repräsentation*. Einmal mehr gilt es, streng zu unterscheiden zwischen einer Fülle von Aussagen, die in den Diskursen über die neumедialen Wirklichkeiten getroffen werden einerseits und deren Wahrheitsgehalt oder empirischen Einlösbarkeit andererseits.¹¹³ Die Rede vom Wirklichkeitsverlust als Diskurstopos zu isolieren, ermöglicht es, diesen unabhängig von seiner inhaltlichen Glaubwürdigkeit, also unabhängig von der Frage, ob die Wirklichkeit nun tatsächlich verschwindet oder nicht, zu betrachten und ihn dadurch – entgegen einer vorschnellen Aburteilung – als Symptom ernstzunehmen. Denn auch unabhängig davon, ob sich ein Wirklichkeitsverlust denn auch verifizieren ließe, entfaltet der Diskurstopos des medialen Wirklichkeitsverlusts seine Wirkung.

Sind diese beiden Ebenen einmal deutlich genug voneinander geschieden, wird klar, daß es – entgegen vordergründiger Vokationen – in den Mediendiskursen nicht um künstliche und technisch generierte Wirklichkeiten geht und die Diskussion darum,

¹¹¹ Gleichermaßen natürlich auch die verfemende Ablehnung dieses Wunsches.

¹¹² „Bilder“ hier im denkbar weitesten Sinne, etwa von „sich ein Bild machen“, das genauso gut Textform haben kann. Vgl. dazu grundlegend Pfeiffer 1982, insbesondere S. 20-36.

¹¹³ Vgl. Goodman 1978, S. 134-170

welche nun die eigentlichere sei. Unterstellt man den je zeitgenössischen Rezipienten neumедialer Wirklichkeitsrepräsentationen das Wissen um die Tatsache, daß sie apparativ vermittelt sind,¹¹⁴ dann läßt sich die Analyse des Wirklichkeitsdiskurses dessen ontologischen Ballasts entheben und es wird deutlich, daß es nicht die Differenz zwischen unterschiedlichen Wirklichkeiten ist, die zum Problem wurde, auf das die „Medienrevolutionen“ ein Reflex sind, sondern die Differenz zwischen unterschiedlichen Weisen ihrer Repräsentation. Diese Relativierung der Rede vom Wirklichkeitsverlust soll jedoch keineswegs dazu dienen, sie zu verharmlosen oder gar zu ridiculisieren. Im Gegenteil, sie kann dadurch erst als Phänomen ernstgenommen werden und auf der Ebene eines sich formal gleichenden Diskursproduktes einem Vergleich zugeführt werden, unabhängig davon, daß die einzelnen Stellungnahmen, die einen Wirklichkeitsverlust konstatieren (sei es diesen begrüßend oder ihn verfemend), einer empirischen Überprüfung nicht standhalten können. Auf der Ebene der *Erfahrung von Differenzen* ist die Rede von den „anderen“ Wirklichkeiten und einem Wirklichkeitsverlust durch ein je neues Medium nämlich auch über vage semantische Ähnlichkeiten, wie der der „Funktionalisierung des Wirklichen“ hinausgehend vergleichbar.

In gleichem Maße, in dem Film- und Computerwirklichkeiten einen gewohnten, lebensweltlichen Erfahrungszusammenhang bestätigen und dadurch ihren Wirklichkeitscharakter aus diesem ableiten können, erscheinen sie „ebensowirklich“ wie eine als unvermittelt erlebte Wirklichkeit. In dem Maße jedoch, in dem sie von einem gewohnten Erfahrungszusammenhang abweichen, werden Differenzen erfahrbar: zum einen die Differenz zwischen dem an einem konsistenten Zusammenhang lebensweltlicher Erfahrung gewonnenen Wirklichkeitsbild und dem seiner medialen „Verzerrung“, zum anderen – und das ist die Differenzenerfahrung, die in „Medienrevolutionen“ zum Problem und verunklarend zum „Wirklichkeitsverlust“ stilisiert wird – die

¹¹⁴ Vgl. Seel 1998, S. 262, 264: „Bis heute zumindest, so sollten wir uns erinnern, ist die Differenz zwischen Wahrnehmungssituation und wahrgenommener Situation angesichts der elektronischen Medien noch recht intakt. (...) Die Grenze (...) zwischen dem Raum, der *wie* jener ist, in dem wir sind und jenem, in dem wir *sind*, dürfte erneut nicht zu überspringen sein - weder in der medial aufgerüsteten Praxis noch in der Theorie dieser Praxis.“

Differenz zwischen der bereits eingeübten und der noch nicht eingeübten Wahrnehmung von medialen Wirklichkeitsabbildern.¹¹⁵

Vor diesem Hintergrund gewinnt eine nur selten zu vernehmende Einschätzung bestechende Plausibilität. „Der Verlust von Farbe und Ton [im schwarzweißen Stummfilm, T.W.] muß den Realitätseindruck der Filmbilder keineswegs mindern, sondern kann diesen auch steigern.“¹¹⁶ Die Möglichkeit eines gesteigerten Realitätseindrucks trotz oder vielmehr gerade aufgrund von „Defiziten“ in der Wiedergabe der Wirklichkeit ist dann gegeben, wenn man von der Vorstellung untereinander konkurrierender „Wirklichkeiten“ Abstand nimmt und dem Rezipientenbewußtsein zugesteht, sowohl um den Abbildcharakter dessen, was es da zu sehen bekommt, zu wissen, als auch um die dadurch eröffnete Differenz. Denn als „Defizit“ erscheinen fehlender Ton und fehlende Farbe im frühen Film oder die ruckartige Polygonästhetik der Cyberwelten nur dann, wenn man die als nichtmedial erlebte Wirklichkeit als Maßstab nimmt, die mediale Wirklichkeit daran zu messen und das Wissen um den Abbildcharakter einfach unterschlägt. Zwar unternimmt der Diskurs genau diese Unterschlagung. Jedoch eher um damit den Stein des Anstoßes, nämlich die Gefahr respektive Verheißung eines „Wirklichkeitsverlusts“, immer wieder ins Rollen zu bringen, als daß sie einem Konsens über längst vorhandenes Wissen um Differenzen medialer Inszenierung geschuldet wäre.

Als diskursives Oberflächenphänomen behandelt, wird die Rede vom Wirklichkeitsverlust zum Signifikanten eines Bedürfnisses, das mehr mit der ~~Ererschließung von Welt und Wirklichkeit~~ zu tun hat, als mit deren Konstruktion. Zwar

¹¹⁵ Vgl. oben S. 72 die Ausführungen zu Arnheims Konzeption der „partiellen Illusion“, die er zur Grundlage seiner Fimkunsttheorie macht, wiewohl sie eigentlich paradox ist. Denn für eine Illusion ist konstitutiv, daß sie entweder total oder gar nicht ist. Sich im Wissen darum, daß es eine „Illusion“ ist, sich ihr gleichwohl so hinzugeben, als hätte man dieses Wissen nicht, ist die Basis aller medienästhetischer Erfahrung.

¹¹⁶ Loiperdinger 1996, S. 48. Vgl. grundlegend und insbesondere für die hier verfolgte Verlagerung der Thematisierung von Differenzen zwischen Wirklichkeit und ihren Abbildern zu jenen Differenzen zwischen „*Inszenierungsmedien des Realen*“ richtungsweisend: Pfeiffer 1990, hier: S. 145 und 148: „Gerade in der Dichtung geschieht das Paradox, daß das Nichtwirkliche gesteigerte Realitätseffekte ausstrahlt.“ Das Potential, „zur Kenntlichkeit verzerren“ zu können, wohnt gleichermaßen den Medien Film und Computer inne, vor allem in ihren auf Fiktion angelegten Ausprägungsformen.

Welt und Wirklichkeit zu tun hat, als mit deren Konstruktion. Zwar zeichnet sich darin auch ein geschärftes Bewußtsein für die Konstruktivität medialer Wirklichkeitspräsentationen ab, was jedoch zum Problem wird, welches sich hier artikuliert, besteht eher in dem Gewährwerden der Kontingenz gewohnter Modi der Welterschließung angesichts der Erfahrung, daß Wirklichkeitsmodelle miteinander in Konkurrenz geraten können und nicht so sehr in dem Quidproquo von Wirklichkeiten, wenn sich auch die diskursive Dynamik der Rede vom Wirklichkeitsverlust vordergründig daraus speist. Der Diskurs um den medialen Wirklichkeitsverlust läßt sich daher als eine Auseinandersetzung um zur Disposition gestellte Weisen der Authentifizierung der Wahrnehmung fassen. Nicht eine im Verschwinden begriffene Grenze zwischen medialen und nichtmedialen Wirklichkeiten ist es, die Verunsicherung auslöst, vielmehr sind es neuartige Differenzerfahrungen – einerseits die Erfahrung ebendieser Grenze, andererseits die Erfahrung von Differenzen zwischen medial unterschiedlich moderierten Wirklichkeitsbildern – die sowohl beunruhigen als auch begeistern und dadurch die enorme Energie freisetzen, die sich in den Diskursen niederschlägt.

Gewissen Blüten, die sie treiben, kann vor diesem Hintergrund auch anders, als mit bedauerndem Kopfschütteln begegnet werden. Benjamin Heidersbergers Vorstellung einer künftig perfektionierten „virtual reality“ sieht beispielsweise so aus: „Die letzte Konsequenz von Cyberspace ist Sex mit Marilyn Monroe.“¹¹⁷ Sie ist zwar nicht im Irrealis formuliert, dafür jedoch in eine unbestimmte Zukunft verlagert, jedenfalls nicht an einer „wirklich“ gemachten Erfahrung gewonnen. An die Stelle der „als ob“-Rhetorik, in der einzig über den Eindruck des auf das Publikum zurasenden Zuges geschrieben werden konnte, tritt hier die noch ausstehende – und für das nekrophile Abenteuer noch erforderliche – konsequente Fortentwicklung der Cyberspacetechnologie. Legendenbildung funktioniert nur, indem man die Legende in die Vergangenheit, in die Zukunft oder an einen unerreichbaren Ort, nach Utopia, projiziert.¹¹⁸ Mit diesen raumzeitlichen Projektionen werden allerdings genau jene Grenzen und Diffe-

¹¹⁷ Heidersberger 1991, S. 62

¹¹⁸ Zur Unterscheidung von „Utopiern“ und „Chilisten“ vgl. den auch unter digitalrevolutionären Verhältnissen noch höchst aufschlußreichen Aufsatz Doren 1924.

renzen stabilisiert, von denen die semantische Oberfläche der „Medienrevolutionen“ berichtet, daß sie längst gefallen seien.

Der Diskurs um „Wirklichkeitsverluste“ und konkurrierende Wirklichkeiten beruht somit auf einem Paradox. Denn in genau dem Maße, in dem die Grenze zwischen einer medialen und einer nichtmedialen Wirklichkeit vorgeblich verschwindet, in dem Maße ist die Erfahrbarkeit einer anderen als der „eentlichen“ Wirklichkeit auf eben diese Grenze und ihre Wahrnehmbarkeit angewiesen. Kiefers Beschreibung der Entwicklung zu „virtual reality“ beruht auf ebendiesem Paradox, wenn er zum „zentralen Merkmal der VR-Schnittstelle“ ihre Eigenschaft erklärt, keine solche mehr zu sein: „Sie ist keine Schnittstelle mehr, die als Barriere zwischen Mensch und Computer existiert, wie z.B. bei den atavistischen ASCII-Terminals, sondern eine Schnittstelle, die die Tendenz hat zu verschwinden, unsichtbar zu werden.“¹¹⁹ Daß die „Schnittstelle“ verschwinde und dadurch nicht mehr unterschieden werden könne, was Schein und was Sein sei, ist Leitmotiv beider Mediendiskurse. In beiden ist die einvernehmliche Einschätzung vorherrschend, die Technik, die die Wirklichkeitsabbilder liefert, würde im Laufe der weiteren Entwicklung zunehmend in den Hintergrund treten, das Wissen um den Abbildcharakter nehme ab und das wiederum komme fraglichem „Wirklichkeitsverlust“ gleich.

Was jedoch die Gemüter erregt und für ein kaum stillzustellendes Redebedürfnis sorgt, hat indes andere Gründe. Denn es ist gerade die Andersartigkeit der medial in Erfahrung gebrachten Wirklichkeit, die die Verunsicherung stiftet und nicht die Perspektive, daß unterschiedliche Wirklichkeitsqualitäten kraft dämonischer Eigenlogik der Technikentwicklung ungerechtfertigterweise zur Deckung kämen. Vielmehr ist die Aufrechterhaltung jener, durch die Technik etablierten Grenze notwendige Voraussetzung dafür, daß sich ein neues Medium dauerhaft als Medium etablieren kann. Die auf Dauer sichergestellte Wahrnehmbarkeit dessen, was hier tentativ das „technische Tor“ genannt wird, ist unabdingbare Voraussetzung für die Funktionstüchtigkeit des neuen Mediums. Die starken Suggestivkräfte, die das je neue Medium ausstrahlt, beziehen ihre Wirkungsmacht – entgegen dem Diskurstopos der „Macht der Unmittel-

¹¹⁹ Kiefer 1991, S. 186

barkeit“ – aus dem Wissen um den technischen Anteil bei der medialen Wirklichkeitsrepräsentation. Daher ist es eher eine „Macht der Mittelbarkeit“, die sich hier zu erkennen gibt und das Wissen um die Mittelbarkeit dessen, was medial in Erscheinung tritt, worauf der Diskurs implizit rekurriert, wenn er die menschlichen Sinne von einer neuen Technik beherrscht sieht.

Um im Bild des „technischen Tors“ zu bleiben: was den Mediendiskursen zum Skandal gereicht, besteht nicht im Unsichtbarwerden des „technischen Tors“, sondern darin, daß sich dahinter ein Spektrum neuer Perspektiven auftut, wofür, ganz im Gegensatz zur Rede von der unsichtbar werdenden Schnittstelle, die Wahrnehmbarkeit des „technischen Tors“ und seine bewußte Durchschreitbarkeit unabdingbare Voraussetzung ist. Das „technische Tor“ ist die Bedingung der Möglichkeit, oben erörterte Differenzen erfahrbar zu machen. Und darin dürfte das *schlechthin Mediale* bestehen, das nämlich, was eine Kommunikationstechnik allererst zum Medium promoviert: *die Eignung, Differenzen erfahrbar zu machen*. Von „medialer Wirklichkeit“ zu sprechen, macht daher nur Sinn im Zusammenhang von Wahrnehmung *und* Erfahrbarkeit dieser Wahrnehmung, also einer Wahrnehmung zweiter Ordnung.

Diese Bestimmung des Medialen der Medien als technische Grenze, deren Erfahrbarkeit aufrechtzuerhalten konstitutiv für jede Art medialer Welterfahrung ist, konfligiert mit der geläufig gewordenen medienwissenschaftlichen Position, mediale Funktionstüchtigkeit in der Metapher der unsichtbaren Fensterscheibe zu fassen.¹²⁰ Indem sie

¹²⁰ So etwa Krämer 1998a, S. 74: „Wir hören nicht Luftschwingungen, sondern den Klang der Glocke; wir lesen nicht Buchstaben, sondern eine Geschichte; wir tauschen im Gespräch nicht Laute aus, sondern Meinungen und Überzeugungen, und der Kinofilm läßt gewöhnlich die Projektionsfläche vergessen. Medien wirken wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren. (...) *Medien - so können wir das kulturelle Schema im Umgang mit Medien charakterisieren - bleiben der blinde Fleck im Mediengebrauch.*“ Vgl. desgleichen Bolz 1993, S. 195, dem in der Gutenberg-Galaxis „das Medium Schrift aus Selbstverständlichkeit unsichtbar“ wird, oder auch Barthes 1980, S. 14: „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.“ Immerhin finden sich vereinzelt auch Positionen, die zu erkennen geben, daß der Mediengebrauch beides impliziert, sowohl die Tendenz eines Mediums, „blinder Fleck“ der Wahrnehmung zu sein, als auch das Wissen um diese Tendenz: „Lesen heißt

auf das konstituierende Moment, eine Differenz in Erfahrung zu bringen, beharrt, also auf das Moment, Welten zugleich diesseits und jenseits dieser Grenze in Erfahrung zu bringen, konfligiert sie jedoch auch mit all jenen zur Fensterscheibentheorie gegenläufigen – und zumeist in sich einander ausschließende Opposition gebrachten – Medienbestimmungen, die, unter Rekurs auf McLuhans Bestimmung der Identität von Medium und Botschaft, die Aufkündigung aller Referenzen der Medienwirklichkeit zur „eigentlichen“ Wirklichkeit behaupten. In ihren Extremformen stehen diese beiden Positionen zum einen für eine störungs- und verzerrungsfreie Wiedergabe der „Wirklichkeit wie sie ist“, zum anderen für eine ausschließlich im und durch das Medium konstruierte Wirklichkeit, die frei von Bezugnahmen auf die „eigentliche“ Wirklichkeit sei, dafür jedoch ihrerseits frei von weiteren medialen Effekten erfahrbar ist.¹²¹ Die Zuspitzung zu ihren Extremformen läßt erkennen, warum sie als *medienwissenschaftliche* Positionen unzureichend sind: sie blenden beide systematisch ihren prominentesten Gegenstand, das Medium selbst, aus.

Die Perspektivierung von Medien als „technische Tore“, die sowohl trennend als auch vermittelnd zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungssphären und Wirklichkeitsqualitäten stehen, ermöglicht es demgegenüber, beide Positionen in einer moderaten Form miteinander zu verbinden. Die Wahrnehmbarkeit des „technischen Tors“ spielt dabei eine entscheidende Rolle. Sie etabliert ein stabiles Bewußtsein der Differenz von Situation der Erfahrung einerseits und erfahrener Situation andererseits. Ohne diese Differenz und das jederzeitige Wissen um sie, macht es keinen Sinn, von medialer Erfahrung welcher Wirklichkeit auch immer zu sprechen. Denn gewissermaßen ist jede in Erfahrung gebrachte Situation, die nicht der subjektiven Situation der Erfahrung entspricht, eine Medienwirklichkeit, eine Wirklichkeit, die allererst durch ein Medium Wirklichkeit wird. Das heißt jedoch nicht, daß dieser allein medial

also nicht nur, Buchstaben und Wörter zu verlautlichen, Text zu entziffern, sondern das darin Eingekleidete so zu erkennen, als sei der Text gar nicht da.“ (Wingert 1996, S. 189)

¹²¹ Im gegenwärtigen Mediendiskurs werden diesen Positionen auch die Begriffe „Mimesis“, die sich, so das geläufige aber unvollständige Verständnis dieses Begriffs, an der möglichst perfekten Nachbildung eines Vorbildes ausrichtet und „Simulation“, die an die Stelle der Vorspiegelung von etwas anderem die Vorspiegelung selbst setze, zugeordnet.

in Erfahrung zu bringenden Daseinsqualität ihr Wirklichkeitscharakter abzusprechen wäre. Im Gegenteil, ihr Inerscheintreten als Wirklichkeit ist einzig kraft eines Mediums möglich. Auch heißt es umgekehrt nicht, daß, was als Wirklichkeit erscheint, frei von medialen Einflüssen aller Art sein müsse. „Realität ist nicht *als* mediale Konstruktion, sondern allein *vermöge* medialer Konstruktion gegeben.“¹²² In diesem Sinne strebt Martin Seel eine Vermittlung von „konstruktivistischen“ und „realistischen“ Medientheorien an, denen sich, vielleicht etwas vergrößernd, die beiden oben einander gegenübergestellten Positionen „Hyperrealität“ vs. „Fensterscheibe“ zuordnen ließen oder auch das Mode gewordene Begriffspaar „Simulation“ und „Mimesis“, wobei letztere zumeist – fälschlicherweise – auf die Herstellung von Ähnlichkeiten verkürzt wird, mithin der Unterschied zwischen Mimesis und Simulation nur noch ein gradueller wäre, kein qualitativer. Seel weist einen Weg, auf dem man sich nicht unbedingt entscheiden muß, ob es nun ein Wirklichkeit simulierendes Konstrukt ist, das keinen nachweisbaren Bezug auf „die Wirklichkeit“ nimmt, oder ob es die einzige und ganze Wirklichkeit ist, was wir als Wirklichkeit erleben, wenn wir Umgang mit Medien haben. Medien stiften vielmehr Formen des „Zugänglichseins“ der Wirklichkeit, indem sie sich zwischen eine je subjektive Situation der Erfahrung und jene ausschließlich als mediale Konstruktion erfahrbare Wirklichkeit schieben. In diesem Sinne fungieren sie als „technische Tore“.

Während Seel jedoch auf eine allgemeingültige Definition dessen, was ein Medium ist, zielt, geht es hier bei der Erörterung des „technischen Tors“ darum, zu bestimmen, worauf sich die in den Mediendiskursen verbalisierte Verlustangst bezieht und an welcher Stelle die Wirklichkeit denn verloren ginge, schenkte man der Rede von „Derealisierung“ und „Entwirklichung“ Glauben. Dabei meint „technisch“ hier eher eine gewisse Kunstfertigkeit oder Handhabung als eine spezifische Technologie, was insbesondere die geläufig gewordene Unterscheidung von technischen und nicht-

¹²² Seel 1998, S. 255. „‘Realität’“ schrieb Nabokov einmal, sei „eines der wenigen Worte, die ohne Anführungszeichen nichts bedeuten“. (Nabokov 1956, S. 509.) Medien als „technische Tore“ verstanden, übernehmen im Prozeß der medialen Wirklichkeitsvermittlung genau diese Aufgabe von Anführungszeichen.

technischen Medien nahelegen mag. Demgegenüber setzt sich, was hier „technisches Tor“ genannt wird, zusammen aus einem anthropologischen Bedürfnis, „Wirklichkeit“ in Erfahrung zu bringen, die außerhalb unserer unmittelbar sinnlich gegebenen Wahrnehmungssphäre liegt und dem jederzeit mitlaufenden Wissen um die dadurch eröffnete Differenz zwischen Wahrnehmungssituation und wahrgenommener Situation.

Beides, die anthropologische Fundierung ebenso wie das Wissen um den Charakter der Nachahmung sind konstitutive Bestandteile des klassischen, aristotelischen Mimesiskonzepts, die, wiewohl unter Bezugnahme auf Aristoteles, zumeist unerwähnt bleiben. „Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren – (...) der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt – als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat. (...) Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.“¹²³ Daß zum Vergnügen wird, was von Angesicht zu Angesicht und leibhaftig miterlebt kein Vergnügen machen würde, hat dieselbe „Grenzerfahrung“ zur Voraussetzung, die man beim „Durchschreiten“ des „technischen Tors“ machen kann, bei Aristoteles eben im Medium der Schauspielerei. Die Wirklichkeit von Leichen und häßlichen Tieren gewinnt dann eine doppelte Qualität: diejenige, die man nicht sehen möchte oder aufgrund ihrer fehlenden Zugänglichkeit nicht kann und diejenige, die, medial überformt, nicht nur zugänglich wird, sondern sogar Freude bereiten kann. Und genau dieses ambivalente Bewußtsein unterschiedlicher Wirklichkeitsqualitäten spiegelt sich in den in „Medienrevolutionen“ oft zu vernehmenden paradoxen Attitüden gegenüber einer neuen medialwirklichen Erfahrung, die ihr Erstaunen über ihr eigenes Gefesseltsein kaum verbergen können: Im Anschluß an seine Beschwerde über Hahnenkämpfe und Boxkämpfe auf der Kinoleinwand schreibt Reformier Walther Conradt: „Als sehr interessant empfehle ich das Abwürgen von

¹²³ Aristoteles: Poetik, S. 11

Ratten durch Foxterriers.“¹²⁴ Medienpädagogischer Eifer kann stellenweise nur mühsam verbergen, genau der Faszinationskraft eines neuen Mediums erlegen zu sein, gegen die er ankämpft. In entsprechender Mischung aus Angezogen- und Angewiedertsein berichtet Albert Hellwig von einem Film, in dem „eine Katze zwischen zwei Walzen zu Marmelade zerdrückt, eine andere lebendig verbrannt wurde.“¹²⁵ Häßliche Tierleichen in durchaus aristotelischer Tradition.

4.4. Anwendungsunbestimmtheit und Universalcharakter

Die Aufgeregtheit, die sich in den Etablierungskontroversen um Film und Computer in der Form leidenschaftlicher Stellungnahmen für und wider das neue Medium Luft macht, bezieht ihre Energie aus der Erfahrung, daß die Bandbreite der Möglichkeiten, die mit dem Auftauchen des neuen Mediums schlagartig eröffnet scheint, schlichtweg noch nicht feststeht. Daß sowohl das Spektrum möglicher Anwendungen eines neuen Mediums, als auch die Vielfalt der Potentiale, die in ihm stecken könnten, in seiner Anfangszeit noch nicht ausgelotet sind, stellt den Hintergrund dar, vor dem die Aufgeregtheit des Diskurses und die sich in ihm artikulierende Dringlichkeit, mit der entsprechende Regelungen eingefordert werden, erklärbar wird. Es ist das Zugleich von fehlender Anwendungsbestimmung und der Phantasie der völligen Entgrenzung des Horizonts der Möglichkeiten, woraus der Zündstoff besteht, der den Diskussionen um die zu gestaltende Zukunft des je neuen Mediums jene Schärfe verleiht, die – aus heutiger Sicht, was den Film betrifft und in Kürze wahrscheinlich auch, was den Computer betrifft – als nicht mehr so recht nachvollziehbar und unangemessen erscheint.¹²⁶ Im folgenden wird daher versucht, die Nervosität, die die Etablierungsdiskurse beherrscht, ernstzunehmen und sie aus dem Spannungsfeld zwischen der Un-

¹²⁴ Conradt 1910, S. 12

¹²⁵ Hellwig 1911, S. 58

¹²⁶ In ihrer jeweiligen „Reinform“ sind die Diskurspositionen Anwendungsunbestimmtheit und Universalcharakter freilich kaum zu finden. Sie sind daher eher als Randmarkierungen eines Feldes zu verstehen, das sich zwischen ihnen aufspannt und in dem sich einzelne Redebeiträge und Diskursmotive eher dem einen oder eher dem anderen Pol zuordnen lassen.

absehbarkeit der Möglichkeiten und der noch fehlenden Zweckbestimmung des je neuen Mediums heraus zu erklären. Auf die Form der Gegenüberstellung von Anwendungsunbestimmtheit einerseits und (unterstelltem) Universalcharakter andererseits gebracht, erweist sich die dazwischen sich artikulierende Ungewißheit als ausgesprochen diskurswirksam in beiden „Medienrevolutionen“, weshalb es sich anbietet, die beiden Etablierungsdiskurse unter diesem Aspekt miteinander zu vergleichen. Darüber hinaus wird dabei auch klar werden, wie wenig der Möglichkeiten, die aus dem Spektrum gegebener Möglichkeiten aktualisiert werden, sich mit zwingender Notwendigkeit aus den jeweiligen medientechnischen Dispositionen ergeben.¹²⁷

Die neuen Medien Film und Computer können – folgt man den Verlautbarungen, wofür sie sich alles verwenden ließen – zum Zeitpunkt ihres Auftretens „alles und nichts“, jedenfalls nichts Spezifisches; ihre diversen Anwendungsbereiche müssen sich erst herausbilden. Die Erfahrung allerdings, daß in der Frühzeit des je neuen Mediums bereits einige Bereiche des gewohnten Lebens nachhaltig verändert wurden, läßt die Erwartungen an das neue Medium und an erhoffte und befürchtete Veränderungen, die das neue Medium bewirken könnte, enorm auf. „Die digitale Welt verändert unsere Sprache, unsere Art zu schreiben und letzten Endes unsere Art zu denken“,¹²⁸ stellt Uwe Jean Heuser in Aussicht, eine Aussicht, die sich jedoch ohne weiteres noch übertrumpfen läßt. „Bei Computern geht es nicht mehr um Computer“ erklärt der Netz-Enthusiast Nicholas Negroponte, „sondern um das Leben“.¹²⁹ „Der Umgang mit dem Computer hat nichts mehr mit Rechnen und Berechnen zu tun – er ist ein Lebensstil geworden.“¹³⁰

Zum Lebensstil des beginnenden 20. Jahrhunderts gehörte es ebenfalls, mit dem Reichtum der noch nicht festgestellten Möglichkeiten des neuen Mediums zu spielen und sich in diesem Spiel zu spiegeln: „Anstatt die Zeitung zu lesen, geht der Flaneur der Pariser Boulevards für 10 Centimes ins Pathé Journal, sieht am Eingang die Plaka-

¹²⁷ Vgl. dazu den als „Gegenprobe“ fungierenden Exkurs (Kap.5.)

¹²⁸ Heuser in: von Kuehn/Sommer 1996, S. 3

¹²⁹ Negroponte 1996, in: von Kuehn/Sommer 1996, S. 21

¹³⁰ Negroponte 1995, S. 13

te mit den telegraphisch übermittelten Börsenberichten an, vergewissert sich im Kino über das, was in der letzten Zeit sich in der Welt ereignet hat, und verläßt den Raum im Vollgefühl eines gebildeten, kosmopolitisch interessierten Westeuropäers.“¹³¹ Der Flaneur des digitalen Zeitalters geht durch „Eingangstüren, die den Hausherrn erkennen und sich dann automatisch öffnen“ und anschließend über „Teppiche, welche die neuesten Nachrichten in die Schuhe laden, die sie dann direkt in die Brille laden“¹³² oder er läßt sich den Börsenschlußwert seiner Lieblingsaktien in den Frühstückstoast einbrennen.¹³³ Bereits in der Pionierzeit des Computers verkündete Vannevar Bush, daß der Stoff, aus dem die Computerträume sind, so schnell wohl nicht ausgehen werde: „There will always be plenty of things to compute in the detailed affairs of millions of people doing complicated things.“¹³⁴ Und es dürfte gerade die in jeder Hinsicht prognostizierte Offenheit sein, die die Phantasien vom Universalmedium Computer beflügeln.

Dem aktuellen Mediendiskurs ist die Rede vom Computer als einem Universalmedium so geläufig geworden, daß kaum jemandem noch die Tautologie auffällt, auf der die Rede von der „universalen Maschine“ beruht. Die Gründungsschrift der Rede vom Universalmedium Computer, Alan Turings Dissertation „On Computable Numbers“,¹³⁵ führt den Nachweis, daß im Rahmen einer Theorie der Berechenbarkeit, jede *mögliche* Berechnung auch von einer Maschine durchgeführt werden könnte, nicht jedoch, daß *alles* berechenbar sei. Genau das allerdings, schlechthin alles berechnen zu können, ist es, wozu Teile des Diskurses die Turing-Maschine befähigt sehen. Die Voraussetzung der „Universalität“ der Turingschen Maschine, die vollständige und unzweideutige Beschreibbarkeit von Phänomenen oder Prozessen, welche durch den

¹³¹ Altenloh 1914, S. 36

¹³² Negroponte 1996, in: von Kuehn/Sommer 1996, S. 21

¹³³ Negroponte 1995, S. 259. Zur Wiederkehr des Flaneurs in der digitalen „neuen Welt“ vgl. Rötzer 1998, S. 21-58

¹³⁴ Bush 1945

¹³⁵ „On Computable Numbers with an Application to the *Entscheidungsproblem*“, auf deutsch erschienen in Kittler/Dotzler 1987

Digitalrechner dann lediglich in einem anderen Informationsverarbeitungsmodus erneut beschrieben werden, – also die Voraussetzung der Algorithmisierbarkeit all dessen, was überhaupt nur als digital verarbeitete Information in Erscheinung treten kann – wird zumeist einfach unterschlagen. Lediglich innerhalb der Grenzen eines vorab bestimmten Feldes der Berechenbarkeit kann sich also „universale“ Berechenbarkeit einstellen. Der Universalcharakter der Turing-Maschine besteht darin, daß die Maschine den Wert jeder beliebigen – jedoch *berechenbaren* – Funktion berechnen kann. Polemisch zur Tautologie zugespitzt heißt das: was berechenbar ist, ist berechenbar. Nicht weniger. Aber eben auch nicht mehr.

Sofern Turing von Universalität spricht, spricht er lediglich von der Möglichkeit, die Funktionsweise anderer Maschinen mit der Funktionsweise seines Digitalrechners nachbilden zu können. Turing geht es um die Konvertierbarkeit verschiedener Beschreibungs- beziehungsweise Berechnungsmodi, nicht um Verfahren, „die Welt“ abzubilden oder ihr ähnliche Gebilde zu schöpfen. Nichtsdestoweniger geht es dem Diskurs um die „Derealisierung“ herkömmlicher und Schöpfung virtueller Welten um ebenjene Form der Universalität. „Die Pragmatik des Computers kennt eben keine Grenze; Sie scheint vielmehr Grenzenloses zu erlauben.“¹³⁶ „In dieser digitalen Welt kann jederzeit alles überall erscheinen.“¹³⁷ Auch wenn dergleichen Einschätzungen vielleicht nur halbernst gemeint sind, mit Turings Konzept einer universalen Maschine lassen sie sich nicht theoretisch untermauern.

Aber es geht hier nicht um den Nachweis, daß die Bezugnahme auf Turing, die plausibel machen soll, daß dem Computer schlechthin alles zugetraut werden könne, auf einem Irrtum beruht. Vielmehr geht es um den Versuch, nachzuvollziehen, wie es dazu kommt, daß die Rede von den universalen Möglichkeiten eine solche diskursive Konjunktur erfährt. Denn auch dem Film wurde in seinen frühen Jahren sehr viel mehr zugetraut, als seine Etablierung als Medium hauptsächlich sinnlicher Vergnü-

¹³⁶ Mersch 1991, S. 113

¹³⁷ Brauner/Bickmann 1994, S. 33

gung¹³⁸ aus heutiger Sicht vermuten läßt,¹³⁹ so daß auch für den Film davon ausgegangen werden kann, daß es die Koinzidenz von fehlender Anwendungsbestimmung einerseits und unterstellten universalen Möglichkeiten andererseits ist, die die oft so wenig plausible Vehemenz der Medienkontroversen erklärbar macht.

„Der Film hat es in sich, alles sein zu können oder wenigstens zu werden. (...) Du neues unbegrenztes, fabelreiches Land der Fantasie.“¹⁴⁰ „Das Kino ist jung, es steht am Anfang seines Werdens. Es hat unabsehbare Möglichkeiten, deren Wert und Weite sich heute noch gar nicht entscheiden lassen.“¹⁴¹ „Kurz: Das Kino hat Möglichkeiten, die ins Unendliche gehn“.¹⁴² Ob es sich bei Diskursbeiträgen dieser Art um Berichte von einer tatsächlich gemachten Erfahrung der Entgrenzung bisheriger medialer Möglichkeiten, oder lediglich um Vermutungen und Zuschreibungen handelt, ist auch hier wieder von nachgeordneter Relevanz. Denn für die diskursive Dynamik, die der Topos von den universalen Möglichkeiten auslöst, ist in erster Linie maßgebend, daß die Fülle der Möglichkeitsunterstellungen sich an einem noch nicht festgestellten Gegenstand niederschlägt. Dadurch gehen die fehlende Anwendungsbestimmung und die Rede von den universalen Möglichkeiten des neuen Mediums ein symbiotisches Verhältnis ein, das die irrationalen Kräfte freisetzt, die so charakteristisch für medienrevolutionäre Diskurse sind.¹⁴³ In der Anfangszeit des Films, also noch bevor

¹³⁸ Im Gegensatz beispielsweise zu seiner (obgleich ebenfalls ernsthaft diskutierten) Verwendung als journalistisches Medium oder als Medium im Dienste medizinischen, kriminologischen und wissenschaftlichen Fortschritts.

¹³⁹ Wie es zu dieser „Bekundung des Films“ kam, siehe ausführlicher oben Kap. 2, insbesondere Kap. 2.2.4.

¹⁴⁰ Zehder 1923a, S. 130. „Kino vernichtet die Phantasie“, hält Pfemfert (1911, S. 168) allerdings dagegen. Auch hier ist sich der Diskurs höchst uneins.

¹⁴¹ Viertel 1912/13, S. 71

¹⁴² Avenarius 1918, S. 359

¹⁴³ Auch bei dem „Medienumbruch“, für den die Einführung des Tonfilms einstand, tauchte mit regelrechter Erwartbarkeit selbiger Diskurstopos wieder auf. Nach weitgehend abgeschlossener Etablierung des Stummfilms, nicht zuletzt durch die Herausbildung einer bestimmtem aus dem Feld vieler mögli-

seine Tauglichkeit zum Kunstmittel allgemein entdeckt und diese bekämpft beziehungsweise verteidigt wird, richtet sich jene „Unabsehbarkeit der Möglichkeiten“, die in ihm zu stecken scheinen, nach der Weitschweifigkeit der Phantasien, die er auf sich zu vereinigen vermochte. Die Leidenschaft, mit der um den Kunstwert des Films gestritten wird, ist auch vor dem Hintergrund zu sehen, daß die Aufmerksamkeit, die dem Film als möglichem künstlerischen Medium zukam, mit der Ausblendung anderer Anwendungsmöglichkeiten einherging, und es entsteht der Verdacht, daß der Film gerade von jenen Bereichen am meisten geprägt wurde, in denen der Diskurs um seine Anwendungsmöglichkeiten die größten und widerständigsten Reibungsflächen entfaltet hat.

Der Streit um den Kunstwert des Films dürfte dabei für zweierlei gesorgt haben. Er hat einerseits der entbrannten Kontroverse um den allgemeinen gesellschaftlichen Wert des Films eine Richtung gegeben und damit für eine gewisse Entlastung von dem *horror vacui* fehlender Funktionen gesorgt, er hat andererseits jedoch auch wesentlich dazu beigetragen, daß der Film heutzutage in erster Linie als „Spielfilm“ in Erscheinung tritt und ein Medium ist, das (nach wie vor) vorrangig anhand von ästhetischen Kriterien bewertet wird.¹⁴⁴ Wissenschaftliche, journalistische oder dokumentarische Formen des Films haben seitdem im Kino – trotz eifriger Wiederbelebungsversuche – wenn überhaupt, dann ein Schattendasein geführt und tun es noch. Erst das Fernsehen hat ihnen eine Art Aufenthaltsgenehmigung erteilt. Das hätte durchaus nicht so sein müssen. Denn daß Filmformen wie das *Pathé-Journal* oder *Messters Wochenjournal* keine Dauerhaftigkeit beschieden war, liegt nicht in der Technik des Films begründet, sondern eher darin, daß das tradierte journalistische Medium, die Zeitung, nicht in gleichem Maße Zetermordio geschrien hat, wie das die Vertreter der explizit ästhetischen Medien des bürgerlichen Kunstbetriebs, Literatur und Theater,

chen Anwendungen, ward nunmehr von der Tonkamera als „Universalinstrument“ die Rede. Vgl. Erdmann 1929, S. 166

¹⁴⁴ „Wenn mir damals jemand gesagt hätte,“ schreibt Oskar Messter 1936, sich an seine Pionierzeit von vor 1910 erinnernd, in der er auch anzügliche Filme gedreht haben soll, „wir hätten eine neue Kunst bekommen, dann hätte ich bloß vielsagend mit dem Finger an die Stirn getippt.“ (Zit. n. Werner 1990, S. 26)

taten. Denn bevor sich der Streit um den Film zu einem Streit um seinen Kunstwert zuspitzte, wurde eine Reihe weiterer Anwendungsmöglichkeiten diskutiert, denen der Film hätte zugeführt werden können, denen gegenüber sich der Film jedoch nicht einer gleichstarken Beweisnot ausgesetzt sah, beziehungsweise deren angestammte Medien – wie beispielsweise die Zeitung – im Film keine wirklich ernstzunehmende Konkurrenz sahen, als welche er sich für Literatur und Theater entpuppte.

„Für die Ereignisse von öffentlichem Interesse spielt der Film die Rolle der Zeitung“, schreibt beispielsweise Emilie Altenloh, und begründet diese Funktionsbestimmung mit dem, was heute die Ubiquität eines Mediums genannt würde: „Heute ereignet sich kaum etwas in der Welt, sei es eine Denkmalsenthüllung in Lukau, sei es eine Brandkatastrophe in Neuyork, ein Empfang beim Negerhäuptling oder der Stapellauf eines Schiffes, das nicht flugs vom Film festgehalten und dem Kinopublikum der ganzen Welt mitgeteilt würde.“¹⁴⁵ Auch Gottesdienste könnten heute durchaus anders aussehen. Von Missionsgesellschaften in Kalkutta aus dem Jahre 1908 berichtet Victor Noack: „Nach dem ‘Amen’ des Predigers singt ein geschulter Sänger eine Arie mit biblischem Text. Währenddem wird’s dunkel. Der Weihrauch steigt und im hellen Nebel erscheint Christus. Greifbar lebendig schreitet er über das schäumende Wasser. Nacht ruht auf dem See. Durch zerzaustes Gewölk lugt der Mond. Der Sturm beutelt das wallende weiße Gewand des ‘Heilands’. Der Glorienschein belichtet sein Antlitz. Vor seiner beschwörenden Hand kuschen sich die anrennenden Wogen wie Hunde vor dem ‘Herrn’. Sein barmherziger Blick umfängt den todesängstlichen Petrus. Die Gebärde des Ertrinkenden: ‘Herr, hilf mir!’ In leuchtenden Buchstaben erscheint der Ruf auf der Leinwand. (...) Der Kino bewirkte Wunder. Die Kirchen wurden wieder besucht.“¹⁴⁶

¹⁴⁵ Altenloh 1914, S. 35, siehe beispielsweise auch Brunner 1913, S. 9 oder Sellmann 1914b, S. 12f: „Überhaupt ist der Kinematograph eines der wirkungsvollsten Hilfsmittel zur *Demokratisierung des Wissens*. (...) Für sehr zahlreiche *Unterrichts- und Fortbildungszwecke* eignet sich der Kinematograph. (...) Er [kann] schnell und anschaulich über *Tagesereignisse* Bericht erstatten. (...) Aus all dem ergibt sich ein *Gebiet unbegrenzter Möglichkeiten*“.

¹⁴⁶ Noack 1913, S. 13

Die frühen Jahre der Kinokontroverse, bevor sie sich auf den um 1912 ausbrechenden Streit um die ästhetische Konkurrenz zwischen dem Film und den tradierten Kunstmedien zuspitzte, standen im Zeichen der Auslotung und Bewertung sehr unterschiedlicher Anwendungsbereiche für den Film. Doch auch die folgenden Jahre waren von jener Unsicherheit geprägt, die das Bewußtsein eines Schwebezustandes mit sich bringt. „Wir sind alle miteinander einig darüber, daß die ‘lebende Photographie’ eine geniale Erfindung ist. Zugleich aber spürt auch ein jeder von uns, daß der Zustand, in welchem sie sich jetzt befindet, doch nur als ein vorläufiger gelten kann. Als ein Anfang. Bis jetzt ist die lebende Photographie, mit all den fabelhaften Möglichkeiten, die sie in sich birgt, immer noch phantastischer und phantasievoller gewesen, als sämtliche Köpfe zusammengenommen, die sich um sie bemühten. Die Erfindung selbst ist immer noch verblüffender gewesen, als der Gebrauch, der von ihr gemacht wurde. (...) Wir stehen so ziemlich am Anfang und wissen nicht, wohin der Weg uns führen wird. Wir haben da ein neues Kunstmittel (...) Aber diesem neuen Kunstmittel fehlt einstweilen noch die Kunst. (...) Bisher hatten die Menschen zuerst die Kunst, hatten sie als Drang und Ahnung ihrer Seele, und mußten erst nach Ausdrucksmitteln ringen. (...) Die Entwicklung [nimmt] diesmal einen umgekehrten Verlauf. Wir haben eine Technik, aber wir haben für diese Technik noch keine Kunst. Und das ist auf die Dauer eine ungemütliche Situation.“¹⁴⁷ Daß diese Technik in ihrer Frühzeit darüber hinaus auch weder in seinen Qualitäten als pädagogisches Instrument festgelegt, noch juristisch kodifiziert war, geschweige denn in ihren ethischen oder politischen Dimensionen dingfest zu machen gewesen wäre, ist in Kapitel 2 ebenso deutlich geworden, wie daß auch in diesen Bereichen die Situation als eine ungemütliche empfunden wurde und daß sie deshalb nicht von Dauer sein konnte. Denn eine vorhandene Technik, für die noch keine Anwendung vorgesehen ist, erzeugt augenscheinlich jene Ungewißheit, die zu kompensieren das wesentliche Anliegen von „Medienrevolutionen“ sein dürfte.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Salten 1913, S. 359, 365

¹⁴⁸ Diskurstechnisch findet, wie im folgenden noch weiter ausgeführt wird, dieses Kompensationsbedürfnis seinen Niederschlag einerseits in dem Bemühen, das je neue Medium bestimmten Anwendun-

Die Verfügbarkeit über eine Technik, die noch nicht über die Einbindung in einen spezifischen Funktionszusammenhang domestiziert ist, beflügelt die Phantasie, und die weitgehende Offenheit möglicher und denkbarer Anwendungsbereiche dieser neuen Technik macht die Etablierungsdiskurse zur tabula rasa auf der sich zeitgenössisches Bewußtsein, je gegenwärtige Befindlichkeiten, Hoffnungen und Ängste einschreiben. Das heißt, eine neue Medientechnik ist weitgehend frei von „genuinen“ und „wesensbestimmenden“ Eigenschaften, sofern sie die gesellschaftliche und kulturelle Tragweite des neuen Mediums betreffen, wenngleich sich der Diskurs anschickt, genau diese Eigenschaften namhaft zu machen. Was man gewohnt ist, „Medienwirkungen“ zu nennen, kann nicht, und schon gar nicht allein, auf medienimmanente technische Bedingungen zurückgeführt werden. Die Prägekraft der Diskurse, die die Adoleszenzphase eines neuen Mediums begleiten, darf, bezüglich all jener Mediumseigenschaften, die nicht ausschließlich technischer Natur sind, nicht unterschätzt werden. Im status nascendi eines neuen Mediums sind es für die Diskurse jedoch naheliegenderweise technische Eigenschaften, die einzig einen greifbaren Anhaltspunkt geben, sich mit einem neuen Medium auseinanderzusetzen, denn in technischen Eigenarten des neuen Mediums läßt sich das Innovative früher und eindeutiger ausmachen, als im gesellschaftlich-kulturellen Umfeld. Freilich trifft eine neue Medientechnik auf ein gesellschaftlich-kulturelles Umfeld, doch lassen sich Änderungen in ihm kaum auf eine neue Technik, wie revolutionär sie auch sei, monokausal zurückführen. Eher schon sind es kulturelle Verhaltensdispositionen, die im Spiegel der Art und Weise der Rede über neue Medien als hypostasierte Mediumseigenschaften in Erscheinung treten. Medienreflexion tritt daher in der Frühphase eines neuen Mediums im Gewand der Technikreflexion auf. Im Verlauf der „Medienrevolutionen“ wird es jedoch gegen das Gewand der Kulturreflexion getauscht.

Markantes Kennzeichen dieses Reflexionsbedürfnisses ist, daß nicht nur die Erfahrung einer Veränderung artikuliert wird, sondern daß versucht wird, sie auch in einen eindeutig gerichteten Ursache-Wirkung-Zusammenhang zu betten, der von dem neu-

gen zuzuführen, andererseits in dem Versuch, die Unabsehbarkeit der Möglichkeiten, den Universalcharakter des neuen Mediums – mitunter rigide – zu beschneiden.

en Medium seinen Ausgang nimmt. Diskurstechnische Voraussetzung für diese Zentrierung des neuen Mediums ist, dem neuen Medium zunächst zuzuschreiben, mit jeglichem bisherigen Kausalitätengefüge zu brechen, was sich als wirksamer Diskursmechanismus in beiden „Medienrevolutionen“ zeigen läßt: „Der Kino kennt keine *Kausalität*. Er macht Wirkung zur Ursache und Ursache zur Wirkung“, schreibt Willy Storck, „so schaltet der Kino die Kategorie der Unmöglichkeit aus, setzt Möglichkeit und Wirklichkeit gleich; *alles ist möglich* – dies ist die Weltanschauung des Kinos.“¹⁴⁹ Und jüngst re(du)plizierte Florian Rötzer: „Wir suchen nicht mehr nach der Wirklichkeit, sondern nach den Möglichkeiten, leben in einem Raum des Tentativen und Vorläufigen.“¹⁵⁰ „An die Stelle der Kategorie der Wahrheit, in deren vermeintlichem Dienst die Abstraktion vorangetrieben wurde, ist die der Möglichkeit getreten.“¹⁵¹ „Aus ‘Welt’ werden: Welten; aus Wirklichkeiten: Möglichkeiten.“¹⁵²

Die Vermengung und vermutete gegenseitige Ersetzung von Möglichkeit, Wahrheit und Wirklichkeit ist ein in dieser Form identisch wiederkehrender Diskurstopos, der in dem Maße in beiden Medienetablierungsdebatten Konjunktur hat, in dem die fehlende Designierung des neuen Mediums, d.h. die erst noch zu bestimmenden spezifischen Kommunikationsfunktionen, denen das neue Medium zuzuführen wäre, zum Einfallstor für jene Phantasien universaler Potentialitäten wird, die in dem neuen Medium ein Werkzeug sehen, die Welt noch einmal zu erschaffen.¹⁵³

Vorderhand taucht diese Vermengung als Unterstellung auf, es sei die Zwanghaftigkeit des Kapitals, das Märchen von den Möglichkeiten immer aufs Neue erzählen zu müssen. „Tatsache ist, daß wir uns immerfort von *Möglichkeiten* an der Nase herum-

¹⁴⁹ Storck 1914, S. 87

¹⁵⁰ Rötzer 1998, S. 13

¹⁵¹ Grassmuck 1995

¹⁵² Mersch 1991, S. 121

¹⁵³ „Der Programmierer-Gott macht die Welt nicht ein für allemal, sondern viele Male; er arrangiert ihre Elemente um, daß sie zu jeden neuen Schöpfungsprogramm passen. Das Universum verhält sich wie ein Programm, bis es abstürzt oder wild wird, und dann wird die Tafel saubergewischt und ein neues Spiel beginnt.“ (J. David Bolter zit. n. Bredekamp 1992a, S. 143)

führen lassen“ heißt eine jener vielleicht deswegen berühmt gewordenen Sentenzen aus Brechts „Radiotheorie“, weil sie bei jeder „Medienrevolution“ aktualisierbar sind. „Würde ich glauben, daß diese Bourgeoisie noch hundert Jahre lebte, so wäre ich überzeugt, daß sie noch hundert Jahre von den ungeheuren ‘Möglichkeiten’ fasete“. ¹⁵⁴ Nach mittlerweile achtzig Jahren tut sie es zumindest noch, ¹⁵⁵ und sie provoziert damit dieselben Zuweisungen: „Die Vorstellung eines Mediums, das alles, überall und jederzeit, anbietet, entspringt der Metaphysik von Sony.“ ¹⁵⁶

Dergleichen Zuweisungen geben sich jedoch insofern als Strategien, Feindbilder zu operationalisieren, ¹⁵⁷ zu erkennen, als die Rede von den unbegrenzten Möglichkeiten viel weitreichendere Phantasien auszulösen vermag, als daß sie sich auf ein marketingstrategisch gezielt in die Welt gesetztes Gerücht verkürzen ließe und allein den Notwendigkeiten des kapitalistischen Systems geschuldet wäre. Derartige Schuldzuweisungen an die Industrie erweisen sich vielmehr ebenfalls als diskursiv sich niederschlagende Interessensvertretung. Denn sie sind zumeist an ihrerseits lobbyistische Forderungen geknüpft, ¹⁵⁸ die vielleicht nicht immer in Brechtscher Deutlichkeit das dahinter stehende politische Ideal, dem sie geschuldet sind, zu erkennen geben, ¹⁵⁹ sich jedoch beispielsweise in dem oben vorgestellten Spektrum unterschiedlicher

¹⁵⁴ Brecht 1927-1932, S. 120

¹⁵⁵ Die neuen Informations- und Kommunikationstechniken, behaupten Marylin Parker und Robert Benson, haben „das Potential (...) zu einer fundamentalen Kraft bei der Neustrukturierung der gesamten Wirtschaftswelt zu werden.“ (Zit. n. Klumpp 1996, S. 126)

¹⁵⁶ Schmid/Kubicek 1994, S. 402

¹⁵⁷ Vgl. in dieser Hinsicht insbesondere Kleinsteuber 1994/1995 sowie oben S. 31f für den Filmdiskurs und S. 126f für den Computerdiskurs.

¹⁵⁸ „Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln“ (Brecht 1927-1932, S. 129)

¹⁵⁹ „Durch immer fortgesetzte, nicht aufhörende Vorschläge zur besseren Verwendung der Apparate im Interesse der Allgemeinheit, haben wir die gesellschaftliche Basis der Apparate zu erschüttern, ihre Verwendung im Interesse der wenigen zu diskutieren.“ (Brecht 1927-1932, S. 133)

Demokratieformen – tendenziell – ohne weiteres entweder einer identitären oder einer repräsentativen Form zuordnen lassen.¹⁶⁰

Die Angst vor Vereinnahmung eines neuen Mediums durch das Kapital, beziehungsweise seine Verunglimpfung als reines Produkt ungebührlichen Geschäftsbahrens (wie beispielsweise bei Kleinsteuber in Nachfolge Brechts), ist jedoch nur eine Facette des Unbehagens angesichts des Horizonts noch nicht festgestellter Anwendungsmöglichkeiten. Denn auch die Industrie trägt ihre Beschwerden gegen die „ungemütliche Situation“ vor, die dadurch entsteht, daß ein großer Gestaltungsbedarf zwar allseits diagnostiziert wird, die Gegensätzlichkeit der verschiedenen Richtungsvorschläge jedoch zu scheinbarem Stillstand und Handlungsunfähigkeit führt. Das läßt den Ruf nach mehr oder weniger rigider Festlegung bestimmter Anwendungen für die neue mediale Technik und die Einschränkung auf spezifische Funktionen lauter werden. Auch die Industrie kompensiert ihre Angst vor der Multi- oder gar Omnipunktionalität des neuen Mediums mit Eingrenzungsversuchen. Ein „unerträglich gewordener Druck“, ein „Leidensdruck“, ist Anlaß für einen – in seiner Ungeduld derartige Kompensationsbemühungen kennzeichnenden – Text von Dieter Klumpp aus dem Jahre 1996.¹⁶¹ Der wiederholten Rede von der „Innovationsoffensive für die Informationsgesellschaft“ müde („Seit dem Stellungskrieg in den Ardennen 1917 hat es in Deutschland nicht mehr so viele Offensiven gegeben“)¹⁶², fordert er, daß die Multimedia-Technik endlich handfesten Anwendungen zugeführt werde. Allerdings bleibt es in Klumpps weiteren Ausführungen dann lediglich bei der notorischen Wiederholung der Forderungen, „daß die *Anwendungen* im Mittelpunkt stehen müssen“¹⁶³ und daß endlich „klare Richtungsentscheidungen durch die internationalen Gremien eingeleitet werden sollten“¹⁶⁴. „Ein Gespenst geht um in Europa, in Japan

¹⁶⁰ Vgl. zur Unterscheidung oben S. 130f.

¹⁶¹ Klumpp 1996, S. 14

¹⁶² Klumpp 1996, S. 15

¹⁶³ Klumpp 1996, S. 68. „Es gibt gar keine Zukunftstechnologie, sondern nur Zukunftsanwendungen.“ (ebd. S. 36)

¹⁶⁴ Klumpp 1996, S. 159

und den USA. Es ist das Gespenst des Anwenders“.¹⁶⁵ Und Norbert Bolz, der Industrie bekanntlich nicht abgeneigt, sekundiert ebenso programmatisch: „Die Angst des Users vor der Vielfalt der Optionen muß gebannt werden.“¹⁶⁶

An die Stelle der von Klumpp so gescholtenen „Innovationsoffensiven“ tritt die auf dieselbe Weise im Unkonkreten bleibende Forderung nach Anwendungsbestimmung. Und unter dem Schlagwort „Techniklösung auf Problemsuche“, das nicht nur in der mitklingenden Süffisanz an Brechts Bonmot von den unbestellten Erfindungen¹⁶⁷ erinnert, startet Klumpp eine Art „Anwendungsoffensive“.¹⁶⁸ Ungewollt trifft Klumpp damit den Nerv dessen, worum es in medienrevolutionären Diskursen geht und liefert einen typischen Beitrag zur Verlängerung genau der Diskussion, die er doch ungeduldig beenden möchte.¹⁶⁹ Denn da die Innovation nun einmal da ist, geht es in „Medienrevolutionen“ darum, den vielen Antworten, die diese Innovation zu geben scheint und möglicherweise noch geben könnte, Fragen nachzureichen.¹⁷⁰ Es geht darum, das neue Medium in gewohnten Zusammenhängen zu reflektieren, durch seine Anwendung und die Auslotung weiterer Anwendungsmöglichkeiten eine gewohnte Ordnung zu bestätigen und durch die ordnende Gewöhnung neue Zusammenhänge zu validieren. „Medienrevolutionen“ haben die Aufgabe, zwischen den Polen Anwendungsunbestimmtheit und Universalcharakter des Mediums zu vermitteln. Der diskursiven Auslotung der Anwendungsmöglichkeiten auf der einen Seite

¹⁶⁵ Klumpp 1996, S. 14

¹⁶⁶ Bolz 1993, S. 232

¹⁶⁷ Brecht 1927-32, S. 127 und jüngst wieder Neil Postman (1999, S. III), allerdings bar jeglicher Ironie: „*Was ist das Problem, für das diese Technologie die Lösung bietet?* Diese Frage muß gestellt werden, weil es Technologien gibt, die verwendet – die sogar erfunden – werden, um damit Probleme zu lösen, die kein normaler Mensch für wichtig halten würde.“

¹⁶⁸ Klumpp 1996, S. 14, 36ff und 96-233.

¹⁶⁹ Denn „Durchwursteln kostet nicht nur Gegenwart, sondern unrettbar auch ein Stück Zukunft.“ (Klumpp 1996, S. 14)

¹⁷⁰ Vgl. beispielsweise die vorwiegend der Auslotung neuer Anwendungen verpflichteten Beiträge im 1995er „Jahrbuch Telekommunikation und Gesellschaft“: „Multimedia - Technik sucht Anwendung“ (Kubicek et al. 1995)

stehen dabei Beschneidungs- und Eingrenzungsbemühungen des universalen Charakters des Mediums auf der anderen Seite gegenüber. Dazu zählt Klumpp's Ruf nach internationalen Autoritäten ebenso wie die Forderung nach Zensur, nach staatlicher Regelung von Kommunikationsflüssen und anderen Gesetzesverschärfungen oder -novellierungen.¹⁷¹

Im Spannungsfeld von Anwendungsunbestimmtheit und universalen Möglichkeiten des neuen Mediums werden gewohnte Ordnungsmuster auf die Probe gestellt, und exakt in dem Maße, in dem sich das neue Medium zum Gegenstand eines Streites um die Gültigkeit eines tradierten Normengefüges eignet, in dem Maße setzt seine Initiation zum Medium gesellschaftlich-kultureller Kommunikation ein. Nicht erst das erfolgreich zu Ende geführte Abwägen des Kunstcharakters des filmischen Apparats, mit dem Ergebnis, daß ihm zugestanden werden muß, durchaus künstlerische Potentiale zu haben, hat zur Etablierung des Films geführt, sondern bereits die Tatsache, daß ernsthaft um seinen Kunstwert gestritten wurde. Für seine Etablierung folgenreicher als das Zugeständnis, es gäbe einen künstlerischen Film, war die Eignung des Films, sich als prominenter Verhandlungsgegenstand inmitten der Kunstdiskussion der 1910er und 1920er Jahre behauptet zu haben.

Die Funktionstüchtigkeit dieses Diskursmechanismus führt Thorsten Lorenz auch für den pädagogischen, den juristischen und den medizinischen Diskurs um den Film aus. In seiner Untersuchung der Filmkontroverse¹⁷² geht es ihm gleichfalls darum, die Rede über eine neue Technik ihrerseits als Technik zu untersuchen. In das hier vorgestellte Spannungsfeld zwischen Anwendungsunbestimmtheit und universalen Möglichkeiten versetzt, erscheint sie als eine Diskurstechnik, die die Aufgabe hat, das neue Phänomen Film sowohl mit einem Zweck zu versehen, als auch ihm das bedrohlich Optative zu nehmen. Kennzeichnend für die Kinodebatte – und damit entscheidend für die Durchsetzung des neuen Mediums – sind auch bei Lorenz weniger die technischen Eigenschaften des Films. Vielmehr ist es die Art und Weise *wie* der

¹⁷¹ Vgl. zur Frage nach der jeweiligen Notwendigkeit von Gesetzesnovellierungen Lange 1912/13 und Hoeren 1995.

¹⁷² Lorenz 1988, insbesondere S. 23-73

Film zum Gegenstand bestehender Diskurse gemacht wird. Es ist darüber hinaus sogar schon die alleinige Tatsache, *daß* sich bestehende Diskurse des neuen Gegenstands annehmen, die dazu führt, daß in zunehmendem Maße kein Weg mehr an dem neuen Medium vorbeiführen wird. Bereits dadurch, daß spezifische und gesellschaftlich etablierte Diskurse den Film ernsthaft thematisieren, erklären sie einerseits ihre Zuständigkeit, über die Qualitäten des neuen Mediums zu befinden, machen sie jedoch andererseits dadurch auch den Film erst diskursfähig. Sie fungibilisieren den Film, d.h. er wird zu einer „vertretbaren Sache“ gemacht, was allererst ermöglicht, daß man sie so oder eben auch ganz anders vertreten kann. Einmal zum Gegenstand der Erörterung erklärt und seiner diskursiven Bearbeitung für würdig befunden, kann sich der Film beliebiger Mandatäre gewiß sein. Wer Verhandlungsbereitschaft signalisiert, hat den größten Kompromiß schon gemacht.

In dieser Perspektive ist es nicht mehr der Film, der mit seinem Auftauchen einen gesellschaftlichen Diskurs prägt und kraft seiner ihm innewohnenden Eigenschaften eine „Revolution“ auslöst und sich zu einer Art Leitmedium entwickelt, sondern es sind umgekehrt gesellschaftliche Teildiskurse – bei Lorenz' Zugriff auf den frühen Film sind es in erster Linie Pädagogik, Psychiatrie und Recht – die sich der Unbestimmtheit des neuen Mediums annehmen und versuchen, mittels „Systematisierungsstrategie“¹⁷³ einen „unmarked space“ zu domestizieren, indem sie ihm das eigene, Kausalitäten stiftende Ordnungsmuster überstülpen. George Spencer Browns Differenzierung zwischen „marked“ und „unmarked space“ impliziert die Differenzierung zwischen dem Vorhandensein und dem Fehlen eines Kausalitätsgefüges. In „Medienrevolutionen“ geht es um nichts anderes als die Herstellung eines solchen Kausalitätsgefüges. Indem der Film zum Gegenstand ästhetischer, pädagogischer, juridischer und medizinischer Erörterung gemacht wird, wird er in ein bestehendes Geflecht von Disziplinen und ihren Diskursen eingepasst. „Sexualität, Verbrechen und Wahnsinn sind die Pfeiler dieser Kinodebatte, die dem Kino hierdurch eine Bedeutung einzuhauchen sucht.“¹⁷⁴ Aus der Sicht jedes der drei von Lorenz abgehan-

¹⁷³ Lorenz 1988, S. 17

¹⁷⁴ Lorenz 1988, S. 27

delten Disziplinardiskurse erscheint der Film nicht nur als terra incognita, sondern als zu kolonialisierende gesellschaftliche Wildnis. „Das Kino stellt nun, so die Eigenlogik der Debatte, ein neues Gesetz auf: das Gesetz der Gesetzlosigkeit.“¹⁷⁵

Lorenz' Beschreibung des Diskursverfahrens zur Systematisierung dieses neuen, noch unstrukturierten Phänomens Kino, von dem qua Gesetzlosigkeit immerhin erhebliche Gefahr auszugehen scheint, läßt sich zu einem Zweistufenplan zuspitzen. Zunächst, so Lorenz, konstruieren die Filmdebattanten ungerichtete Zusammenhänge zwischen Kino, Kinobesuch, Kinotechnik und den gesellschaftliche Ordnung stiftenden Instanzen Pädagogik, Psychiatrie und Recht. Schlechte Schulnoten und Neigung zu Wahnsinn oder Kriminalität werden in entsprechenden Statistiken mit häufigem Kinobesuch korreliert, zunächst ohne daß bestimmt würde, was davon was zur Folge hat. Ob also nur ins Kino geht, wer ohnehin schlechter Schüler ist, oder ob das Kino auch gute Schüler zu schlechten werden läßt, wird dabei aus diskursstrategischen Gründen zunächst offengelassen. „Damit ist das Feld freigegeben für das Vexieren zwischen Argument und Folgerung und die ‘Kinoseuche’ kann als Ursprung pathologischer Symptome konstruiert werden.“¹⁷⁶ In einem ersten Schritt geht es also darum, die Zuständigkeit von eingeführten gesellschaftlich relevanten Diskursen für eine Intervention ins Filmgeschehen dadurch zu legitimieren, daß der Film als ein rechts- und regelfreier Raum bestimmt wird, in welchem die Herrschaft des Zufalls waltet. In einem zweiten Schritt geht es dann darum, selbstredend unter Beibehaltung gewohnter Denkmuster und Vorgehensweisen, den behaupteten Zusammenhängen sehr wohl eine Richtung zu geben und den Kinobesuch in einem eindeutigen Ursache-Wirkung-Zusammenhang zu verorten. „Justiz und Psychiatrie nehmen sich am Gegenstand des Kinos der Zufälligkeit der Ereignisse an, und überprüfen an ihnen die Dehnbarkeit ihres Gegenstandsbereiches, die kontrolliert zu erfolgen hat. Die Stärke einer Ordnung mißt sich an der Kontrolle des Zufalls.“¹⁷⁷ In dem Maße, in dem es einem bestehenden Diskurs gelingt, nachzuweisen, daß das eigene Kausalitätengefü-

¹⁷⁵ Lorenz 1988, S. 16

¹⁷⁶ Lorenz 1988, S. 29f, Binnenzitat Adolf Sellman (Sellmann 1914b, S. 8)

¹⁷⁷ Lorenz 1988, S. 32

ge auch für das neue Medium gilt, in dem Maße läßt sich die Definitionsmacht eines Diskurses prolongieren. „Medienrevolutionen“ sind die Arena, in der die Kämpfe um den Erhalt und die Ausdehnung dieser Definitionsmacht ausgetragen werden.

Lorenz' Perspektivierung der Filmdebatte als „Systematisierungsstrategie“ ist unbedingt zuzustimmen, insbesondere was den hier hervorgehobenen Aspekt betrifft, daß das vornehmliche Ziel der zur Anwendung kommenden diskursiven Strategien ist, Kausalitäten zu stiften und diese mit nicht unerheblichem Aufwand zu plausibilisieren. Im Hinblick auf das Spannungsfeld zwischen Anwendungsunbestimmtheit und Universalcharakter als Nährboden, auf dem der Film erst entwickelt, was später so selbstverständlich als sein „ursprüngliches Wesen“ erscheint, wäre sie allerdings sowohl zu ergänzen, als auch zu radikalieren. Lorenz arbeitet nämlich ausschließlich mit Diskursmaterial, das im Novum Film eine Bedrohung des Bestehenden sieht und es darauf anlegt, den Film zu diskreditieren. Die Diskursstrategien von Recht, Medizin und Pädagogik werden dadurch auf repressive Machterhaltungsstrategien reduziert, deren vorrangiges Ziel darin besteht, ein Sicherheitsrisiko, das ihnen der Film zu bergen scheint, zu entschärfen und einen gewohnten status quo wahren zu können. Daß jedoch dieselben Diskurse gerade auch positive Qualitäten in den Film hineindiskutieren, läßt Lorenz gänzlich außen vor. Dadurch entsteht der Eindruck, der Film habe in den genannten Diskursen ausschließlich Abwehrreaktionen hervorgerufen. Für die um so nachhaltigere Wirksamkeit der „Systematisierungsstrategien“ ist jedoch nicht unerheblich, daß innerhalb der jeweiligen Diskurse auch und gerade die erweiterten Möglichkeiten, die dem Film zugeschrieben wurden, als Chance gesehen wurden, den „Zuständigkeitsbereich“ der Diskurse zu erweitern und auf diese Weise zu stabilisieren. Mit anderen Worten: Lorenz' Darlegung der Diskursstrategien der Filmdebatte bleibt an dem Punkt unvollständig, wo er lediglich jene anführt, die geeignet sind, das unterminierende „Alles ist möglich!“ des Kinos zu beschneiden und jene ausläßt, die sehr engagiert diejenigen Anwendungsbereiche des Films auszuloten sich anschicken, die sich in den Dienst der eigenen Sache stellen lassen könnten.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Vgl. oben Kap. 2.1. und 2.2. Selbst der kinoreformerische Hardliner Conradt (1910) zählt eine ganze Palette von positiven Anwendungsmöglichkeiten des Films auf.

Die oben vorgestellte Kategorie des Polarisierungspotentials eines neuen Mediums schärft den Blick für das zeitgleiche Auftreten von sich auf formaler Ebene spiegelbildlich entsprechenden Zuschreibungen an den Film, die sich lediglich durch den Wechsel des wertenden Vorzeichens voneinander unterscheiden. Zu ergänzen wäre Lorenz' Konzeption daher um den Aspekt, daß die Unterschiedlichkeit der Bewertungen aus denselben Diskursebenen erwächst. Zu radikalieren wäre anschließend Lorenz' Ausgangspostulat, daß die neue Technik und der Diskurs über sie ein „mimetisches Verhältnis“¹⁷⁹ eingehen, daß sich also Medien und Mediendiskurs solange einander angleichen, bis so etwas wie das „Wesen des Films“ daraus erwächst, dahingehend, daß die technischen Eigenschaften des neuen Mediums kaum mehr als einen Anlaß bieten, Position zu beziehen und Mechanismen der diskursiven Selbstvergewisserung von Ästhetik, Recht, Medizin und Pädagogik in Gang zu setzen. Der Film als technische Apparatur bleibt dabei lediglich Manövriermasse. Im Zentrum des Spannungsfeldes zwischen fehlender Anwendungsbestimmung und Universalität der Möglichkeiten des frühen Films tritt dann um so deutlicher das Zusammenspiel von Eigenschaftslosigkeit und Fungibilisierbarkeit des Films zutage. Die Reichweite der Unbestimmtheit des neuen Mediums ergänzt sich auf vorzügliche Weise mit seiner Inanspruchnahme als Instrument zur Fortschreibung bestehender gesellschaftlich-kultureller Hoheitsverhältnisse.

Auf diese Weise läßt sich ein diskursives Funktionsmodell kondensieren, das seine Dynamik zwischen der Aktualisierung bestimmter Anwendungen des neuen Mediums und der abwehrenden Umzäunung seiner entgrenzt erscheinenden Potentialitäten entfaltet. Damit ist einmal mehr ein Modell gewonnen, welches gestattet, von den Inhalten der einzelnen Teildiskurse zu abstrahieren und die Funktionslogik ihres Mechanismus, die hier für die Filmkontroverse vorgeführt wurde, auf die Kontroverse um den Computer zu übertragen. Daß das zugrundeliegende Spannungsfeld in der „digitalen Revolution“ identisch ist, ist bereits dargelegt worden. Weitere – im Sinne dieses Funktionsmodells eher formale als inhaltliche – Entsprechungen sind beispielsweise die Bestimmung des Internets als eines anarchistischen und regelfreien

¹⁷⁹ Lorenz 1988, S. 24

Raumes und die Diskussion um den Computer als Wirtschaftsfaktor, der gemäß der unterschiedlichen Einschätzungen sowohl Arbeitsplätze schafft, als auch vernichtet usw. Auch hier zeigt sich, daß es in erster Linie die Tatsache ist, daß der Computer auf der entsprechenden Diskursebene als ernstzunehmender Wissenschaftsfaktor so kontrovers diskutiert wird, die ihn mehr und mehr zu einer wissenschaftlichen Größe werden läßt, und nicht etwa genuine Eigenschaften des Computers, die ihn zum Erkenntnisinstrument per se determinierten.

Gleiches gilt auch beispielsweise für die Eignung von Computernetzwerken zum politischen Medium: was gegenüber den diskursiven Zuschreibungen „genuiner“ und „wesenseigener“ Qualitäten sich einzig als Mediumsqualität bestimmen läßt, die ihre politischen Potentiale bestimmt, ist ihre Fähigkeit, den Spielraum der Möglichkeiten hinreichend offenzuhalten, so daß antagonistische, ja selbst sich einander ausschließende Positionen gleichermaßen darin Platz finden und sie jeweils ihre tradierten Argumentationsmuster aus bereits vor dem Auftauchen des neuen Mediums eingeführten gesellschaftlichen Diskursen *sub specie computeri* reformulieren können. Es ist gewissermaßen die Unschärfe des Gegenstandes der Mediendiskurse, die für deren Dynamik und daraus resultierende (scheinbare) Irrationalität verantwortlich gemacht werden kann. Die Angst vor dem neuen Medium hat daher einiges mit der Angst vor dem Verlust einer gewohnten Ordnung zu tun, die Hoffnungen, die das Auftauchen eines neuen Mediums freisetzt, viel mit dem Glauben an eine bessere Ordnung und ihre Erreichbarkeit.

5. Exkurs: Die Magie des Digitalen

Die vielleicht spannendste der Thesen, die die vorausgehende Zusammenstellung von entsprechendem Material aus zwei unterschiedlichen Mediendiskursen und ihre vergleichende Gegenüberstellung motiviert haben, postuliert eine weitreichende Unabhängigkeit von medientechnischen Bestimmungsgrößen und der Art und Weise öffentlicher Rede darüber. Die Eigendynamik, die der Diskurs über ein neues Medium entwickelt und die ihn zur Projektionsfläche für Bekundungen und Bekenntnisse fast aller Art macht, stand im Vordergrund der vorausgehenden Kapitel.

In diesem Exkurs geht es demgegenüber um eine kontrastierende Bestätigung obiger These aus einem veränderten Blickwinkel. Um zu zeigen, daß die Diskurse ihrem jeweiligen Gegenstand, dem Medium selbst, kaum mehr als ein *Assoziationsangebot* abgewinnen, wird – exemplarisch für den Computerdiskurs und vornehmlich an Texten von Vilém Flusser,¹ die sich dafür besonders eignen – untersucht, auf welche Weise der Diskurs seinen vermeintlichen Gegenstand zwar prominent ins Zentrum rückt, aus diskursstrategischen Gründen jedoch systematisch auch und gerade dann an ihm vorbeizieht, wenn er vorgibt, das Medium in seinem Wesenskern zu erfassen. Diesen Wesenskern entdeckt der Diskurs in der *Digitalität*. Sie ist für den Diskurs sowohl basaler Operationsmodus des Computers als auch das eigentlich Revolutionäre des gesamten Medienumbruchs, d.h. das Digitale kommt im Diskurs immer dann zum Tragen, wenn versucht wird, das Revolutionäre der gegenwärtigen Medienentwicklung und das Medium selbst in seinem Kern zu bestimmen.

Der Diskurs betreibt und kommentiert einen Prozeß, der die konsequente Durchmusterung sämtlicher Lebensbereiche im Hinblick auf ihre Datenförmigkeit und ihre Rekonstruierbarkeit gemäß einer Funktionslogik schlichter Alternanz zwischen lediglich zwei Werten – 0 und 1 – vornimmt. Die Lebenswelt wird daraufhin durchgeforstet, ob sich in ihr abspielende Vorgänge auf eine computerlesbare Form bringen lassen. Daß dabei die Grenzen jeweiliger digitaler Operationalisierbarkeit beständig erweitert

¹ Für eine Analyse von Flussers Gesamtwerk und dessen Interpretation als eschatologische Schrift vgl. Neswald 1998.

werden, verleiht dem digitalen Code eine Aura universaler Beschreibungs- und Schöpfungskraft.

Auf diese Weise konstruiert der Diskurs um den Computer und die anderen „neuen Medien“ ein – implizites – Zentrum der „digitalen Revolution“: den digitalen Code beziehungsweise seine steile Karriere als vielseitiger Operationsmodus. Implizit bleibt dieses Zentrum insofern, als die wahrnehmbaren Oberflächen der digitalen Medien sich – wenn überhaupt – nur marginal von denen unterscheiden, die auf analoger Technik basieren. Einem Fernsehbild sieht man nicht ohne weiteres an, ob es analog oder digital aufgenommen, übertragen und projiziert wurde, niemand hört den Unterschied zwischen einer analogen und einer digitalen Telefonverbindung und auch der Streit zwischen CD-Liebhabern und LP-Nostalgikern scheint sich am wenigsten an einem tatsächlich hörbaren Unterschied zwischen analoger und digitaler Abtasttechnik festzumachen. Nicht zuletzt ist das Telefonnetz, das Signale zu großen Teilen nach wie vor noch *analog* übermittelt, die eigentliche technische Basis des Internets, dem prominentesten Medium der „digitalen Revolution“. Gerade in dieser Nicht-Sichtbarkeit beziehungsweise Nicht-Hörbarkeit des Unterschiedes, der den revolutionären Unterschied zu allem vorher Gewesenen ausmachen soll, so wird im folgenden gezeigt, besteht für den Diskurs über den Computer die Möglichkeit, die Ebene technisch einlösbarer Empirie (bedarfswise) zu verlassen und durchaus realistische Einschätzungen gleichberechtigt neben höchst spekulativen zu verhandeln. Das ist denn auch, was die „Digitalität“ nicht nur zum höchst ergiebigen Metaphernlieferant und Assoziationsmagneten macht, sondern sogar zu einer Art „Stein der Weisen“ werden läßt.

„Digitalität“ zu ergründen versucht der Diskurs vornehmlich durch die Gegenüberstellung analoger und digitaler Verfahren der Datenrepräsentation. In technischer Hinsicht ist dabei allerdings weniger die Reduktion auf lediglich zwei logische Zeichen geltend zu machen, als vielmehr der Unterschied zwischen Stetigkeit und Nichtstetigkeit zweier Formen der Darstellung von Daten. Während analoge Verfahren darauf basieren, mittels Technik Ähnlichkeitsbeziehungen herzustellen, basiert digitale Codiertechnik auf Zuordnung zu diskreten Einheiten. Unter analoger Darstellung von Daten wird ihre Repräsentation mittels einer kontinuierlich veränderbaren physi-

kalischen Größe verstanden, die sich proportional zu den darzustellenden Daten verhält. Beispielsweise handelt es sich bei der Darstellung einer bestimmten Stromstärke oder eines Verlaufs sich verändernder Stromstärke durch einen Zeigerausschlag auf einem Meßinstrument um eine analoge Repräsentation der Stromstärke. Der Ausschlag des Zeigers verhält sich dabei proportional zur anzuzeigenden Stärke des Stroms. Die analoge Form, die Uhrzeit anzuzeigen, läßt Zeiger sich kontinuierlich über ein Zifferblatt bewegen. Hingegen arbeiten digitale Verfahren der Datenrepräsentation mit der Zuordnung von als kontinuierlich angenommenen Werten zu vordefinierten Wertebereichen, in denen sie entweder liegen oder eben nicht. Strenggenommen ist also der sich ruckartig von Sekunde zu Sekunde bewegendes Sekundenzeiger einer analogen Uhr auch schon eine digitale Form der Darstellung, mindestens jedoch eine Übergangsform zwischen beiden. Entscheidend bei digitalen Darstellungsformen ist die Aufteilung stetig veränderlicher Größen in diskrete Stufen, denen ihrerseits Zahlenwerte zugeordnet sind. Dem, was es darzustellen gilt, wird ein Raster zugrunde gelegt, dessen Felder diskret ansteuerbar sind. Innerhalb eines solchen Feldes läßt sich eindeutig bestimmen, ob ein bestimmter und vorher festgelegter Schwellenwert überschritten wurde und das Feld damit markiert ist, oder ob der Schwellenwert unterschritten ist und das Feld folglich unmarkiert bleibt. Das ist die Basis des *binären* Codes: markiert/unmarkiert, ja/nein, on/off, 0/1. *Digital* ist dieses Verfahren jedoch bereits durch die eindeutige Zuordnung zu vordefinierten Wertebereichen, die durchaus auch mit mehr als nur zwei Zeichen benannt werden können, beispielsweise bedient sich eine digitale Uhr auch aller verfügbarer Ziffern zwischen 0 und 9, nur ist es eben auf einer digitalen Uhr so lange 12 Uhr 03 bis es 12 Uhr 04 ist, dazwischen gibt es nichts (außer ihrerseits diskret angebbaren Sekunden). Analoges Verfahren hingegen liegt das Prinzip, bruchlose Kontinuitäten abzubilden zugrunde.

Zwischen dem digitalen Code und dem binären Code kann folglich präziser unterschieden werden, als der Diskurs um das vermeintlich neue Paradigma „Digitalität“ dies tut. Strenggenommen ist die Bezeichnung „digitaler Code“ tautologisch. Denn jeder Code ist konstitutiv auf Digitalität im Sinne diskreter Unterscheidbarkeit aller seiner Elemente angewiesen. Egal ob man das Alphabet, den alphanumerischen Code oder das Morsealphabet zum Vergleich heranzieht. Für alle diese Codes ist gleicher-

maßen konstitutiv, daß ihre Elemente arbiträr und diskret sind. Das gilt für die 26 Buchstaben des Alphabets, für den alphanumerischen Code, der das Alphabet um 10 Ziffern ergänzt und selbst noch für das Morsealphabet, das immerhin schon nur noch aus drei Zeichen (langer Ton, kurzer Ton, Spatium) besteht. Digital sind sie allesamt. Von der Vielzahl digitaler Codes unterscheidet sich der binäre Code dadurch, daß in ihm das informationstheoretische Erfordernis der eindeutigen Unterscheidbarkeit aller seiner Elemente konsequent auf das „größtmögliche Minimum“ reduziert ist, auf nunmehr eine einzige Differenz. An die Stelle des Distinktionsverhältnisses mehrerer Elemente eines Codes tritt eine einzige Differenz, die Differenz zwischen 0 und 1.²

„Die Mathematik – genauer: die Mathematik des Computers konstituiert im späten 20. Jahrhundert die Möglichkeit der Wirklichkeit.“³ Die „Mathematik des Computers“ basiert auf der Möglichkeit, alle in der Mathematik bekannten Rechenoperationen aus den beiden denkbar einfachsten, Addition und Subtraktion, – jene nämlich, die sich im mathematischen Dualsystem bewerkstelligen lassen – abzuleiten. In dieser radikalen Reduktion höherwertiger auf eine binäre Logik scheint geradezu magisches Potential zu ruhen. Von der Kombination aus der Rückführbarkeit eines komplexen Systems auf seine Elemente und Grundfunktionen einerseits und der Möglichkeit, aus diesen wiederum höchst komplexe „Welten“ zu deduzieren andererseits, geht offensichtlich eine nicht geringzuschätzende Faszination aus. Diskursbeispiele wie das oben zitierte sind, aufgrund der unverhohlen zu erkennen gegebenen transzendenten Reichweite, relativ selten. Dieses bringt allerdings auf den Punkt, was weniger radikalen „Gegenwartsdiagnosen“ implizit zugrunde liegt, nämlich die Befürchtung, der Computer und die nach seinen Prinzipien eingerichteten Vermittlungstechniken, avancierten zum mehr und mehr verbindlichen Modus authentischer Welterfahrung.⁴ Und nachdem es sich um eine allgemeine Entwicklung handele, sei es dem einzelnen

² Trotz dieser klärenden Unterscheidung zwischen digitalen Codes und dem Binärcode wird im folgenden teilweise die Bezeichnung „digitaler Code“ verwendet; allerdings jeweils in Anführungszeichen, um kenntlich zu machen, daß sie sich auf das Diskursphänomen „digitaler Code“ bezieht.

³ Mersch und Nyíri 1991, S. 11

⁴ Vgl. Kap. 3.3.4.

auch nicht mehr möglich, sich ihr zu entziehen. „Unsere Zivilisation stellt sich um von analog auf digital.“⁵

Das neue Paradigma „Digitalität“ steht für die Universalisierung einer binären Logik. Es unterstellt, daß sich schlechthin jedes Ereignis und jeder Sachverhalt nach dem Strukturmuster fortschreitender Bifurkationen symbolisch darstellen und übermitteln läßt. „Wohl am deutlichsten tritt diese distinktive Grundlogik in den unendlich verzweigten Menues und Auswahloptionen an die Oberfläche, die für das gegenwärtige Softwaredesign kennzeichnend sind. Je ‘mächtiger’ ein Softwarepaket ist, desto tiefer sind seine Menues gestaffelt, desto endloser ist die Kette der Entscheidungen, die es seinem Nutzer abverlangt, und desto rigoroser setzt es sein Vokabular, seine Trennungen und seine Problemsicht durch; nach dem Muster eines impertinenten Knechtes, der den Herrn im Gestus unbeschädigter Devotion durch ständige Fragen zermürbt.“⁶ Jede einzelne Entscheidung ist eine entweder/oder-Entscheidung und mit der entsprechenden Nichtdarstellbarkeit dazwischenliegender „Grauwerte“ verbunden. Dehnte man jedoch die Anzahl der zu treffenden Entscheidungen nur weit genug aus, so ließe sich eine beliebige Feinabstufung wieder herstellen. „Mit der Methode der binären Disjunktion ist es möglich, ein Ereignis aus einer unendlichen Anzahl möglicher Ereignisse zu identifizieren. Man braucht nur ständig in einer Reihe sukzessiver Verzweigungen fortzuschreiten, indem man nach und nach die auftretenden Alternativen eliminiert.“⁷ Eco weist das von ihm so beschriebene Verfahren als die genuine Arbeitsweise des Computers aus, stellt aber auch klar, daß es sich bei einem „Ereignis“ um einen vordefinierten Zustand eines geschlossenen Systems handelt, daß das „Ereignis“ lediglich eine aktualisierte Möglichkeit aus einer Anzahl vorgegebener Möglichkeiten ist. Um den Informationswert eines „Ereignisses“ bestimmen zu können, muß schließlich die Anzahl unterschiedlicher Möglichkeiten, die nicht aktualisiert wurden, bekannt sein. Und selbst wenn die gegebenen Möglichkeiten „unendlich“ sein sollten, so ließen sie sich mittels „unendlichen“ Fortsetzens

⁵ Glotz 1995, S. 58

⁶ Winkler 1997, S. 224

⁷ Eco 1972, S. 53f

des Verfahrens dennoch allesamt eindeutig beschreiben. Exakter wäre es dann freilich, von einem infinitesimalen anstatt von einem „unendlichen“ Verfahren zu sprechen, denn dann ginge es um die beliebig nahe (unendliche) Annäherung an Grenzwerte – in der Mathematik steht dafür die Differential- und Integralrechnung zur Verfügung – und nicht um die weite Unendlichkeit des Kosmos. Genau auf diese jedoch, die endlose Weite der ganzen Welt, wird das Paradigma „Digitalität“ appliziert, wenn beispielsweise Flusser schreibt: „Tatsächlich kann mittels Differentialgleichungen alles Erdenkliche auf der Welt formuliert und formalisiert werden. Das formale mathematische Denken kann alles erkennen und es bietet Modelle, nach denen sich alles herstellen läßt: Wir sind allwissend und allmächtig geworden. Das ist der geistige Umbruch, der schon beim Cusaner zum Ausdruck kommt, wenn er sagt, Gott könne nicht besser als wir selbst wissen, daß eins und eins zwei ist.“⁸ Das neue Paradigma stellt ein verführerisches Angebot dar, Gott und die Welt auf ein leicht durchschaubares Spiel zu reduzieren. Mehr oder weniger explizit erweist sich – nicht nur bei Flusser – Leibniz als „Schutzheiliger“⁹ des neuen Paradigmas. Leibniz begründete die Infinitesimalrechnung, die Differential- und Integralrechnung umfaßt, und das mathematische Dualsystem, so daß der Computer wie eine technische Implementierung von Leibniz' symbolischer Logik erscheinen mag. Die Magie, die von den Zahlen 0 und 1 auszugehen scheint und die Phantasien universalen Potentials, die sich an die Dualität von 0 und 1 knüpfen, haben in Leibniz eine namhafte Referenz. „Wenn die Zahlen auf ihre einfachsten Prinzipien wie 0 und 1 zurückgeführt werden können, dann herrscht überall eine wunderbare Ordnung.“¹⁰ „Erst die Rechner des 20. haben

⁸ Flusser 1991, S. 151

⁹ Kittler 1996

¹⁰ Leibniz zit. n. Winkler 1997, S. 223; s. a. Vief 1993, der Leibniz den Satz zuschreibt: „Es gibt 0 und 1 und den lieben Gott“; McLuhan 1964, S. 179: „Leibniz als Mathematiker sah wirklich in der mystischen Eleganz der Dyadik von 0 und 1 das Bild der Schöpfung. Die Einheit des höchsten Wesens, das durch binäre Funktion auf das Nichts wirkt, glaubte er, genüge, um alles Seiende aus dem Nichts zu schaffen.“

das Leibniz-Programm des 17. Jahrhunderts erfüllt: Computer sind die technische Implementierung der 'möglichen Welten'.¹¹

Das der Infinitesimalrechnung zugrundeliegende Prinzip besteht in der beliebig nahen Annäherung an einen Grenzwert durch bis ins Unendliche hinein wiederholte Abstandsverkleinerungen, letztlich also in der Isolierung einzelner Punkte aus einem Kontinuum. Im übertragenen Sinne liegt dieses Verfahren auch der Bestimmung der *Monad* zugrunde und Leibniz' Projekt einer universellen Sprache, die aus nicht weiter teilbaren kleinsten Einheiten besteht, der *characteristica universalis*. Durch die Übertragung des Ideals der mathematisch exakten Berechenbarkeit auf eine Sprache, solle sich absolute Gewißheit bei der Erkenntnis der Welt einstellen.

Für die im folgenden vorzunehmende Klärung des Stellenwerts Leibnizens für den Diskurs um das „Prinzip Digitalität“ ist daher von einem mehrfachen Zerlegungsakt auszugehen. Dabei ist sowohl für die Infinitesimalrechnung als auch für die *Monad*enlehre und die *characteristica universalis* die Bestimmung letzter, nicht weiter teilbarer und diskreter Einheiten das grundlegende Muster. Auf dieselbe Weise, wie Leibniz in den *Monad*en die letzten Elemente der Wirklichkeit bestimmte, die nicht weiter zerlegbar sind, so ist – Leibniz zufolge – auch für die wahre Erkennbarkeit der Wirklichkeit erforderlich, die sie beschreibenden Begriffe in letzte Elemente zu zerlegen, um dann aus der Folgerichtigkeit und dem Grad der Gesetzestreue ihrer Wiederausammensetzung Aufschluß über den Wahrheitsgehalt einer bestimmten Erkenntnis über die Wirklichkeit zu gewinnen. Leibniz parallelisiert folglich Zerlegungsakte in kleinste, nicht weiter teilbare Elemente. Auf der einen Seite zerlegt er die Wirklichkeit in *Monad*en, auf der anderen Seite die Begriffe als Erkenntnisinstrumente in die sie konstituierenden Bestandteile: elementare Grundbegriffe, denen Leibniz den Status „wahrer Ideen“ beimißt. Durch den Nachweis gleicher Gesetzmäßigkeiten auf beiden Seiten läßt sich auf diese Art ein Kriterium für die Adäquatheit, d.h. Wahrheit einer Erkenntnis gewinnen. Und ganz in der Tradition der *adaequatio*-Theorie der Wahrheit von Thomas von Aquin stellt sich Wahrheit als Grad der Übereinstimmung von erkennendem Geist und zu erkennender Sache ein.

¹¹ Bolz 1991, S. 124

Das ist auch die Stelle, an die Flusser die Leibnizsche Differentialrechnung rückt, wenn er schreibt: „Die denkende Sache – res cogitans – hat arithmetisch zu sein, um die Welt erkennen zu können. Damit entsteht jedoch ein eigentümliches, typisch modernes Paradox. Die denkende Sache ist klar und deutlich – und das heißt, sie ist voller Löcher zwischen ihren Zahlen. Die Welt aber ist eine ausgedehnte Sache – res extensa – in der alles fugenlos zusammenpaßt. Wenn ich also die denkende Sache an die ausgedehnte anlege, um sie zu bedenken – adaequatio intellectus ad rem –, dann entschlüpft mir die ausgedehnte Sache zwischen den Intervallen. Aus diesem Grund wird das Problem der Erkenntnis im Verlauf der Neuzeit zu dem des Stopfens der Intervalle zwischen den Zahlen.“¹² Zu diesem Zweck, so Flusser weiter, habe Leibniz die Differentialrechnung erfunden.

Leibniz ging jedoch genau umgekehrt vor. Für ihn bestand der aufzulösende Widerspruch nicht in der Unadäquatheit von res extensa und res cogitans sondern zwischen dem Begriff Substanz und dem was Descartes mit „res extensa“ als einer von zwei Grundsubstanzen bezeichnet. Ausdehnung und Substanz sind für Leibniz zwei sich ausschließende Begriffe, da Ausdehnung nur als räumliche und räumliche Ausdehnung nur als teilbare vorstellbar ist. Ausdehnung impliziert also immer Teilbarkeit, Substanz bedeute jedoch letzte, also nicht weiter teilbare Einheit. Aus diesem Grunde lehnt er selbst den Atomismus ab, da diesem eine räumliche, also teilbare Vorstellung des Atoms zugrunde liege, das doch unteilbar sein sollte. Der Konzeption seiner Monade liegt folglich eine fehlende räumliche Ausdehnung zugrunde, um sie als die wesentliche Substanz des Wirklichen bestimmen zu können. Der Entwicklung der Differentialrechnung käme daher eher der Stellenwert zu, die unendlich fortschreitende Teilung zu einem Ende zu bringen. Während es also Flusser um das Herstellen von Kontinuität, das Schließen von Zwischenräumen und folglich um die Faßbarkeit stetiger unendlicher Größe geht, geht es Leibniz im Gegensatz dazu um das fortschreitende Aufbrechen von Kontinua und um die Bestimmbarkeit des unendlich Kleinen. Als Grenzwert unendlich fortgeführter Teilung ergibt sich bei Leibniz die Monade. Sie markiert die eindeutige und nicht überschreitbare Grenze zwischen dem unausge-

¹² Flusser 1991, S. 150

dehnten Reich der Monaden und dem Reich der ausgedehnten Dinge, der Phänomene. Ganz im Gegensatz zu Flussers Annahme geht es Leibniz also nicht um die Überwindung der Grenze zwischen der *res extensa* und der *res cogitans*, sondern um die Bestimmung einer Grenze zwischen ihnen und den Nachweis ihrer Nichtüberschreitbarkeit.

Diese Einsicht hätte Flusser davor bewahrt, sein „Punkteuniversum“ als eine Anhäufung, dicht gestreuter komputierter Punkte zu bestimmen, in der sich der Unterschied zwischen Materialität und Immaterialität einebnet. Flussers fünfstufiges kulturgeschichtliches Modell der Menschheit mündet auf der fünften Stufe in das „Universum der technischen Bilder“.¹³ Die vier vorigen „Universen“ waren dadurch gekennzeichnet, daß der in ihnen jeweils verbindliche Vermittlungsmodus zwischen dem Menschen und der Welt, in der er lebt, je eine Dimension mehr hatte. Ausgehend von einem vierdimensionalen Raumzeitkontinuum vor 2 Millionen Jahren (1. Stufe), schälen sich zunächst die dreidimensionalen Dinge als vom Subjekt zu trennende Objekte heraus (2. Stufe), die sich im nächsten Schritt zweidimensional, als Bilder von den Dingen, zur Anschauung bringen (3. Stufe). Die Einführung der Schrift läßt das dann nur noch aus einer Dimension, dem linearen Text, bestehende Universum entstehen (4. Stufe). Die technischen Bilder stellen nun keine Rückkehr in das zweidimensionale Universum dar, sondern beruhen auf „dimensionslosen Punktelementen, die weder faßbar noch vorstellbar noch begreifbar sind – unzugänglich für Hände, Auge und Finger“¹⁴. Ausdehnungslose Elemente, die zudem nicht sinnlich erfahrbar sind, ist, was Leibniz „Monaden“ nannte. Ganz in diesem Sinne macht Flus-

¹³ Flusser 1985, S. 9-13 und passim.

¹⁴ Flusser 1985, S. 13. Die genannten Körperteile stellen die in den unterschiedlichen „Universen“ jeweils dominierenden Organe dar, die Welt zu erfahren. Ihr Dominantwerden markiert die jeweiligen Übergänge zwischen den Flusserschen Universen. Hände machen die dreidimensionalen Dinge „faßbar“, Augen machen zweidimensionale Bildwelten „vorstellbar“, Finger schreiben Texte, die die zum Text gewordene Welt „begreifbar“ machen. Das Universum der technischen Bilder ist dem Menschen über die Fingerspitzen und deren „Kalkulieren und Komputieren (...) auf Apparat-Tasten“ (ebd.) zugänglich. „Die gegenwärtige Kulturrevolution kann als ein Übertragen von der Existenz auf die Fingerspitzen angesehen werden.“ Der Mensch wird somit zum „Sinnggeber der Welt dank den Fingerspitzen.“ (S. 27)

ser denn auch den Unterschied zwischen „technischen“ Bildern und „traditionellen“ Bildern des zweidimensionalen Universums an der Distinktivität ihrer Elemente, an der digitalen Verfaßtheit der technischen Bilder fest. In dieser Hinsicht gibt es eine Entsprechung von Monade und Punktelement. Leibniz gelangt zur kleinsten unteilbaren Einheit durch fortschreitende Konkretion. Die ins Unendliche fortgesetzte Teilung gilt der Suche nach der kleinsten, substantiellen Einheit. Flusser hingegen gelangt zu nulldimensionalen letzten Einheiten auf dem Weg fortschreitender Abstraktion. Die sukzessive Reduktion der Dimensionen geht bei ihm einher mit sukzessiver Vergrößerung der Distanz zur substantiellen Welt. Der Erfolg, der sich einstellt, ist bei beiden derselbe: die Monaden und Punkte entziehen sich der sinnlichen Wahrnehmbarkeit. Während es Leibniz jedoch um ein logisches Kalkül geht, ist es Flusser um die Geschichte der Erfahrbarkeit der Welt und der Dinge zu tun. Um dem drohenden Widerspruch der Wahrnehmung von Nichtwahrnehmbarem zu entkommen, muß Flusser daher eine nicht geringe Anstrengung darauf verwenden, den Unterschied zwischen technischen und traditionellen Bildern zu definieren. Dafür dient ihm das Mittel der Unterscheidung von „Imagination“ und „Einbildung“. „Imagination“ sei die Form des Bewußtseins, die an traditionelle Bilder angelegt würde, technische Bilder erforderten „Einbildung“. „‘Einbilden’ soll daher jene Fähigkeit bedeuten, aus dem durch Abstraktion in Punktelemente zerfallenen Universum ins Konkrete zurückzuschreiten.“¹⁵ Diese Rückführung ins Konkrete war notwendig geworden, da die technischen Bilder ja trotz aller Abstraktion den verbindlichen Modus der Welterfahrung vorstellen, d.h. die nur noch berechenbare Punkte müssen wieder zu wahrnehmbaren „Punkteschwärmen“ verdichtet werden. Berechnung und Raffung, „Kalkulieren und Komputieren“¹⁶ ist folglich die für den Menschen verbindlich gewordene Form, sich das Universum der technischen Bilder durch den Vorgang der Konkretisierung anzueignen. Und dennoch bleiben es, Flusser zufolge, „scheinbare Bilder“, die der Einbildungskraft bedürfen, um als Bilder wahrgenommen werden zu können. Denn würde man allzugenuhinsehen, dann würde man die einzelnen Punk-

¹⁵ Flusser 1985, S. 32

¹⁶ Flusser 1985, S. 13

te erkennen können.¹⁷ Die „Einbildung“ leistet dabei genau das, was, Flusser zufolge, auch der Differentialrechnung zukommt, nämlich die Zwischenräume zwischen den einzelnen Punkten zu einer kontinuierlichen Fläche zu integrieren und für die Wahrnehmung aus technischen traditionelle Bilder zu machen. Und tatsächlich kündigt Flusser genau diese (wiederhergestellte) Entsprechung an: „Der Tisch, auf dem ich dies schreibe ist nichts anderes als ein Punktschwarm. Wenn einmal im Hologramm dieses Tisches die Elemente genauso dicht gestreut sein werden, dann werden unsere Sinne zwischen beiden nicht mehr zu unterscheiden vermögen.“¹⁸ Der Tisch hätte dann „dieselbe ontologische Würde, wie die Welt um uns herum, es sind aus Punkten komputierte Objekte. Sehr bald wird es Unsinn sein, zwischen dem, was wir mit dem Computer erzeugen und dem was wir mit den Sinnen ohne Computer erleben, ontologische Unterschiede festmachen zu wollen.“¹⁹ Der Unterschied zwischen Materialität und Immaterialität wäre dann aufgehoben. Allerdings erscheint in dieser Konzeption Materialität als verdichtete Immaterialität. So ergibt sich ein Widerspruch, der sich zumindest nicht unter Bezugnahme auf Leibniz’ Infinitesimalrechnung aufheben läßt, die Flusser in seine Dienste stellt, um die Rückkunft aus „dem abstrakten und absurden Universum in das wir stürzen, (...) ins konkrete Erkennen, Erleben, Werten und Handeln“²⁰ zu bewerkstelligen.

Man könnte dem eröffneten Problem, nicht mehr zwischen Materialität und Immaterialität unterscheiden zu können, salopp mit der Bemerkung begegnen, daß man, zumindest in absehbarer Zukunft, wohl keine Pizza wird faxen können. Der Reiz, der für Flusser von dieser „ontologischen Unterschiedslosigkeit“ ausgeht, scheint mir jedoch symptomatisch für große Teile des Diskurses um „Digitalität“ und ihre diskursive Aufladung mit magischen Qualitäten zu sein. Was bei Flusser die schwieriger werdende Unterscheidbarkeit zwischen traditionellen und technischen Bildern ist, läuft bei anderen Autoren des gegenwärtigen Diskurses beispielsweise auf die Vision

¹⁷ Flusser 1985, S. 32ff

¹⁸ Flusser 1991, S. 147

¹⁹ Flusser 1988, S. 127

²⁰ Flusser 1985, S. 34f

der identischen Erscheinungsform gewohnter Umwelt und computergenerierter Welten hinaus.²¹

Flussers aberwitzig anmutendes Projekt, aus immateriellen Punkten Materie, beziehungsweise davon nicht zu Unterscheidendes, (re)generieren zu wollen (das trotz seiner offenkundigen Irrationalität ausgesprochen diskurswirksam wurde), scheint auf der Gleichsetzung von „Konkretisierung“ und „Materialisation“ zu beruhen, die Flusser unterderhand vornimmt. Flusser flankiert sein Stufenmodell der Geschichte der Weltwahrnehmung, das sich in seiner Entwicklung von vier zu null Dimensionen durch zunehmende Abstraktion auszeichnet, mit einem gegenläufigen Wahrnehmungsmodus, der – qua „Einbildung“ – die nulldimensionalen Punkte wiederum als konkrete Linien, Flächen und Körper in Erfahrung bringen läßt. Durch diese „Raffung zu Punktschwärmen“, lassen sich erneut die vorher im Verlauf der Kulturgeschichte rausgekürzten Dimensionen wieder einführen. Das Hologramm, von dem Flusser spricht, stellt bereits ein räumliches Objekt vor, das dreidimensional ausgeht zu sein scheint, und in einer „komputierten“ Welt mit 3-D-Animationen, mit denen sich in Echtzeit interagieren ließe, wäre das vierdimensionale Raum-Zeit-Kontinuum wieder hergestellt, von dem Flussers Modell seinen Ausgang genommen hat. Indes handelt es sich auf der einen Seite um die Entwicklung von Weltbeschreibungsweisen oder Repräsentationssystemen, die die Wahrnehmbarkeit der Welt auf unterschiedliche Weise ermöglichen beziehungsweise beeinflussen, auf der anderen Seite geht es demgegenüber um die Erzeugung von Welten, die dann erst zur Wahrnehmung gelangen. Auf der einen Seite geht es also um Information, auf der anderen um die Schöpfung von Materie. Diesen Wechsel von der immateriellen Seite der Information zur materiellen Seite (beziehungsweise jener Seite gleicher „ontologischer Würde“) vollzieht Flusser in der Unsichtbarkeit des nulldimensionalen Raumes.

Vor der letzten Stufe seines Modells angelangt, also beim Übergang vom Universum der linearen Texte zum „Punkteuniversum“ und den jeweils darin vorgegebenen Regeln, die Welt zur Anschauung zu bringen, „zerfallen schließlich die ordnenden Fäden und kollern die Begriffe auseinander. Und zwar zerfällt der zu beschreibende

²¹ Vgl. Kap. 3.2. und 4.3.

Umstand zu einem Schwarm von Partikeln und Quanten und das schreibende Subjekt zu einem Schwarm von Informationsbits, Entscheidungsmomenten und Akto-
men. Übrig bleiben dimensionslose Punktelemente“.²² War der „zu beschreibende Umstand“ bis zu dieser Stufe lediglich auf unterschiedliche Weise, nämlich entsprechend der für die einzelnen Universen jeweils verbindlichen Modi, wahrgenommen und subjektiv angeeignet worden, so fällt er unerfindlicher Weise plötzlich in „Partikel und Quanten“ auseinander. Die Gründe dieses unerwarteten Materiezerfalls können jedenfalls nicht in der Auflösung der linearen Gestalt des „Textuniversums“ liegen, hat dieses doch lediglich die vorfindbare Welt nach seinen Kriterien geordnet und dadurch erkennbar gemacht, nicht jedoch in die Materie eingegriffen. Spitzt man den in der Nulldimensionalität stattfindenden Übergang von der Sphäre der Information zu der der Materie zu, so fällt auf, daß Flusser gerade an dieser Stelle die „Quanten“ auftauchen läßt, die ihrerseits, je nach zugrundegelegter Perspektive, sowohl Materie als auch Energie sein können. Quanten sind die in der Physik derzeit kleinsten bekannten Teilchen, die nur als am Rande des Materiellen befindlich beschrieben werden können, deren materialer Status also ambivalent ist. Durch schlichte Juxtaposition von „Informationsbits“ und „Partikeln“ und lediglich durch die gleiche Eigenschaft begründet, ohne räumliche Ausdehnung zu sein, geht Flussers Geschichte unterschiedlicher Beschreibungsmodi einer sich gleichbleibenden Welt in den Schöpfungsakt genuin neuer Welten über, wird also Information zu Materie.

Dem Flusserschen Modell der sukzessiven Zerlegung und Wiederezusammenfügung dürfte – abgesehen von dem bei Flusser währenddessen stattfindenden Wechsel von Information zu Materie – die resolutiv-kompositive Methode als Vorbild gedient haben, wie sie auch prägend für die *characteristica universalis* beziehungsweise die Monadologie von Leibniz war. Sie sieht vor, daß sich wahre Erkenntnis einzelner Gegenstände sowie der Wirklichkeit und der Gesetzmäßigkeiten, nach denen sie zu einem Ganzen organisiert ist, dann einstelle, wenn sie in ihre Grundbestandteile zerlegt und anschließend nach dem Muster des Urbildes wieder rekonstruiert werden. In der Kombination von *methodus resolutiva*, dem Schluß von den Wirkungen auf die Ur-

²² Flusser 1985, S. 13

sache und *methodus compositiva*, dem Schluß von den Ursachen auf die Wirkungen, wäre die wahrhaftige Beschaffenheit eines untersuchten Gegenstandes zu erkennen.²³ Das magische Potential des Paradigmas „Digitalität“ liegt nun darin, daß der Schritt der Wiederzusammenfügung der Grundbestandteile auch anhand neuer, willkürlich vorgegebener Gesetzmäßigkeiten möglich zu sein scheint. Denn die durch die radikale Reduktion auf nur zwei Werte gewonnenen „kleinsten Einheiten“, in die die „digitalisierte Welt“ zerlegt wurde, scheinen dem versierten Programmierer als Universalbausteine *ad libitum* zur Verfügung zu stehen. Der Modus der Zerlegung besteht für den Diskurs um digitale Medien in der Überführung von Funktionsabläufen und Informationsbeständen aus allen Lebensbereichen in Datenförmigkeit gemäß dem Prinzip, jeweils kleinste Einheiten zu isolieren und sie in Zeichenketten zu reformulieren. Die beiden Werte 0 und 1 fungieren dabei als „universale Bauelemente“, die durch den Rekurs auf Leibniz epistemologische Würde verliehen bekommen. „Digitalität“ wird somit im gegenwärtigen Diskurs nicht nur zu einer Art neuen epistemologischen Paradigmas, der „digitale Code“ wird darüber hinaus zu einer Art Urstoff, aus dem sich alles nur Erdenkliche generieren ließe. „Programmieren aber heißt, daß es nicht mehr um die Darstellung oder Repräsentation von Wirklichkeit geht, sondern um das Erzeugen von möglichen Welten.“²⁴ Das Prinzip von Ursache und Wirkung scheint auf der Ebene der „letzten Einheiten“ manipulierbar und dem Belieben des Programmierers anheim gestellt. Beliebige Ursachen zu erzeugen, scheint seiner Willkür unterworfen, womit dann beliebige Wirkungen zu erzielen wären.²⁵

„Codierung setzt überhaupt schon die Aufbereitung von Wirklichkeit zu codierbaren Daten voraus. Welt – d.h. z. B. Tatsachen, Merkmale oder Eigenschaften – muß auf Zahlen zurückgeführt werden. Was nicht Zahl ist, muß Zahl werden; was nicht Zahl

²³ Vgl. beispielsweise Mittelstraß 1972

²⁴ Rötzer 1991a, S. 10. Demiurgenphantasien wurden beispielsweise von Christa Sommerer auch als Computerspiel umgesetzt, vgl. Grau 1997, S. 30f.

²⁵ Vgl. zur Außerkraftsetzung des Prinzips von Ursache und Wirkung als wiederkehrender Diskurstopp und dessen diskursstrategische Funktion oben S. 256.

werden kann, entfällt oder wird transformiert, daß daraus Zahlen werden können.“²⁶
 „Die Ordnung der Informatik und der Elektronik ermöglicht es, alles so zu übersetzen, daß es von einem Computer bearbeitet werden kann. (...) Auf diese Weise kann fortan alles, was der Kommunikation dient, Texte, Geräusche, Bilder, Empfindungen, alles, was sich an der Schnittstelle zwischen einem Wesen und der es umgebenden Welt befindet, in diese Sprache einfließen, Objekt einer Überarbeitung werden und in der gewünschten Form wiedergegeben werden.“²⁷ Das „Prinzip Digitalität“, so ließe sich das Denkmodell der Zerlegung und Rekonstruktion der Welt unter Bedingungen digitaler Medien reformulieren, ist die auf den informationstechnischen Stand des späten 20. Jahrhunderts gebrachte resolutiv-kompositive Methode. Und dieses Prinzip der „Zerlegung der Welt in formatierbare Elemente“,²⁸ so will uns der Diskurs um die „Digitalisierung der Welt“ glauben machen, läßt sich von der Erkenntnis des Wesens einzelner Gegenstände auch auf das Verstehen von Wirklichkeit überhaupt ohne weiteres ausdehnen: „Wirklichkeit ist das Integral ihrer Simulationen: Welt verstehen heißt heute, sie in Computerdarstellungen simulieren zu können.“²⁹

Es gibt allerdings einen entscheidenden Unterschied zwischen der resolutiv-kompositiven oder ähnlichen Kombinationen analytisch-synthetischer Erkenntnisverfahren und den magischen Verheißungen des Paradigmas „Digitalität“. Denn auch der synthetische Anteil der genannten theoretischen Zerlegungs- und Rekombinationsakte dient ausschließlich der Beförderung der Erkenntnis der Welt. An dem Punkt der vollständigen Zerlegung angelangt, behandelt der Diskurs um „Digitalität“ die nicht weiter teilbaren Einheiten jedoch als einen universellen Rohstoff, als Quasimaterie, aus der reale oder quasireale Gebilde geschaffen werden könnten. Es sind Demiurgenphantasien, die den Menschen an die Stelle eines Schöpfergottes rücken, die sich hier artikulieren: „Es ist doch ein Unsinn, sich nicht der Techniken der neuen Kreativität zu bedienen, die Kreativität ja sozusagen produzieren. Sagte man nicht früher

²⁶ Mersch 1991, S. 109f

²⁷ Scheer 1997, S. 60f

²⁸ Mersch 1991, S. 110

²⁹ Bolz 1991, S. 123

romantischerweise von der Kunst, sie sei eine Aktivität, die Leben spendet? Das war damals metaphorisch, heute kann sie das buchstäblich tun, sie kann tatsächlich Leben schaffen. Sie kann dabei nicht nur mit Gott in Konkurrenz treten, sie kann es besser als Gott machen, denn Gott hat das Prinzip des Zufalls für seine Kreativität verwendet, während wir es absichtlich, deliberat machen können. Infolgedessen können wir die Evolution beschleunigen und die vielen Fehler, die passiert sind, vermindern.“³⁰ Sowohl dieser Schöpfungsphantasie als auch den meisten Phantasien „Virtueller Realitäten“ anderer Autoren liegt das gleiche Konstruktionsprinzip zugrunde. Was bei McLuhan als das Zusammenspiel von Zerlegungs- und Automationstechniken vorgestellt wurde,³¹ kehrt bei Flusser unter der Bezeichnung „Kalkulieren und Komputieren“ wieder, weist jedoch neben der Verwandtschaft zu den analytisch/synthetisch verfahrenen Erkenntnisweisen auch starke Ähnlichkeiten mit der biblischen Vorstellung eines zahlengenerierten Kosmos und einem zugehörigen Ingenieur-Gott auf. „Gott hat alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet“, heißt es etwa im „Buch der Weisheit“.³²

³⁰ Flusser 1988, S. 131. Auch hier dient Flusser lediglich als Beispiel, denn er ist bei weitem nicht der einzige, der in den neuen Medientechniken für die Menschen die Möglichkeit sieht, sich prometheisch gegen Gott aufzulehnen. „Die Virtuelle Realität ermöglicht uns (oder zumindest den Erfindern dieser virtuellen Welten) also gewissermaßen, Gott zu spielen.“ (Sherman/Judkins 1992, S. 153) „Das Fernsehen hat angeblich die Verbindung zwischen dem Realen und dem Virtuellen schon reichlich angenagt. Doch es hat sein Vermögen nur in dem spezifischen und begrenzten Bereich des Schauspiels eingesetzt. Das Virtuelle wird den engen Rahmen der Unterhaltung sprengen, um durch die allgemeine Digitalisierung eine Operation durchzuführen, die bislang den Göttern vorbehalten war und für die es keinen anderen Ausdruck gibt als die Schöpfung einer Welt.“ (Scheer 1997, S. 62)

³¹ McLuhan 1964, beispielsweise S. 15, 22

³² Siehe das in den Apokryphen Salomo zugeschriebene „Buch der Weisheit“ 11,21, hier zit. n. Bredekamp 1992, der den Nachweis führt, daß die gegenwärtige Renaissance von Phantasien, der „Selbstvergöttlichung des Menschen“ (S. 136) zum „alter deus“ einer kunsthistorischen Notwendigkeit gehorcht und in der Kunstgeschichte als Topos immer dann auftaucht, wenn folgende vier Bedingungen erfüllt waren. Zahlen- und Zahlenkombinationen wird magische Schöpfungskraft zugeschrieben, die Grenze zwischen Kunst und Technik ist aufgehoben, die Simulation dessen was historisch jeweils unter „Leben“ verstanden wird, scheint technisch möglich und es muß sich um einen spielerischen Nachvollzug der Schöpfung handeln. Unter den gegenwärtigen Computerbedingungen, so sein Fazit,

Was der Soziologie das „Individuum“ und den Naturwissenschaften ehemals das „Atom“, das ist der Informationstheorie des Computers das „bit“³³, die kleinste informationscodierende Einheit. Der Diskurs um das neue Paradigma „Digitalität“ spielt mit der Vorstellung der restlosen Zerlegbarkeit der Welt in letzte, weiter nicht mehr teilbare Einheiten. Einmal mehr ist daher auf Leibniz zurückzukommen, denn seine *characteristica universalis* und insbesondere sein „*calculemus!*“ kehren im Computerdiskurs leitmotivisch wieder. Die Frage, wie sich bei der Erkenntnis der Welt die gleiche eindeutige Gewißheit und bestechende Beweisbarkeit erzielen ließe wie in der Mathematik, ließ Leibniz die Idee einer universellen Sprache entwickeln, einer Sprache oder Schrift, in der die elementaren Grundbegriffe aller Wissenschaften sich als die Zeichen eines universalen Alphabets nach algebraisch strengen Regeln miteinander zu Erkenntnissen reinster Art und größter Verbindlichkeit verknüpfen ließen. „Diese Schrift wäre eine allgemeine Algebra; sie gäbe die Möglichkeit, daß man denkt, indem man rechnet und zwar in der Art, daß man anstatt zu diskutieren sagen könnte: Laßt uns rechnen! Und es ergäbe sich, daß Denkfehler reine Rechenfehler wären, die man wie in jeder Arithmetik durch Proben entdecken kann.“³⁴ Die Kalkulierbarkeit wäre in dieser Sprache das Maß der Wahrheit bei der Erkenntnis von Wirklichkeit. Dieser Sprache liegt eine molekulare Konzeption der Begriffe zugrunde, d.h. die Vorstellung, daß Begriffe sich auf letzte Einheiten reduzieren ließen, die dann „klar und deutlich“ wären und als Bausteine in einem stabilen System elementarer Begriffe fungieren könnten. Mit dieser molekularen Fassung der Begriffe, die auf der Stufe der „wahren Ideen“ nunmehr Zeichencharakter hätten, wäre die Möglichkeit einer beliebig differenzierten Analyse und anschließender Synthese gegeben.

Bekanntlich hat Leibniz seine *characteristica universalis* nicht geschrieben. Die Gründe liegen auf der Hand. Angenommen, sie wäre grundsätzlich möglich, was die Abgeschlossenheit des menschlichen Wissens und die Möglichkeit, dieses übersichtlich

sind sämtliche Bedingungen (wieder) erfüllt, weshalb Computerkunst in engem Zusammenhang mit Schöpferphantasien zu sehen ist.

³³ Basic Indissoluble Information Unit, in der Informatik steht bit für „binary digit“

³⁴ Leibniz 1679, S. 200

zu ordnen, voraussetzen würde, dann würde sie sich als überflüssig erweisen, denn es ließe sich keine neue Erkenntnis mit ihr gewinnen. Und nur die Hoffnung auf neue Erkenntnisse wäre ja der Antrieb gewesen, sie überhaupt zu schreiben. Nachdem die Systematik, die zu beschreiben eine universelle Sprache nur ins Leben gerufen würde, immer schon in die Konstruktion und die Gesetzmäßigkeit ebendieser Sprache eingehen würde, stünde im voraus bereits fest, was sich in dieser Sprache überhaupt nur sagen ließe.

Ungeachtet dessen gelangt Leibniz' universalistisches Projekt angesichts von Computertechnologie und dem ihr zugrunde liegenden binären Funktionsmodus wieder zu Aktualität, denn das „Prinzip Digitalität“ scheint zu versprechen, daß mittlerweile technisch möglich sei, woran Leibniz scheitern mußte: die Darstellung des gesamten menschlichen Wissens in einem einheitlichen Zeichensystem und die Erstellung syntaktischer Regeln zur Verknüpfung seiner kleinsten Einheiten. „Aus den richtigen Prämissen“, so die Revitalisierung des Leibnizschen „*calculemus!*“ im Diskurs um den „digitalen Code“, „können den Denkmethode[n] folgend die Schritte automatisch gezogen werden.“³⁵ Sich explizit auf Leibniz' *characteristica universalis* berufend, stellt auch Norbert Bolz die gegenwärtige Computertechnologie als den Endpunkt einer von Leibniz initiierten Entwicklung zunehmender Formalisierung des Symbolischen dar. „Um Zeichen zu universalisieren muß man sie desakralisieren. So schreitet die Geschichte des Wissens zu immer ökonomischeren Formalisierungen fort – terminus ad quem wäre die absolute formale Graphie.“ Ungeachtet der Frage, ob nicht angesichts der Faszination, die dem strikten Binarismus von 0 und 1 entgegengebracht wird, längst von einer Sakralisierung dieser beiden Zeichen zu reden wäre, fährt Bolz fort: „Hypermedia präsentieren nämlich (...) Grundeinheiten der Information, die in Wechselbeziehung zueinander stehen. Es geht hier um die Frage der Körnung von Information.“³⁶ Während für Leibniz das zentrale Problem darin bestand, arithmetisierbare Begriffseinheiten zu finden, scheint mit dem bit als kleinster Infor-

³⁵ Dittrich 1993, S. 163

³⁶ Bolz 1993, S. 186, 207

mationseinheit, der „Grundeinheit der Information“, beides gegeben zu sein: kleinstmögliche „Körnung“ und größtmögliche arithmetische Operationalisierbarkeit.

Das Verfahren, nach dem das „Prinzip Digitalität“ prozediert, ist in höchstem Maße reduktiv, schließlich wäre mit nur noch einem Zeichen schlichtweg keine Codierung mehr möglich. Dadurch erscheint maximale Komplexität, nämlich die verwirrend vielfältige Welt im Spiegel unterschiedlicher Zeichensysteme, auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner gebracht: Symbolketten die nur noch aus Nullen und Einsen bestehen. Nicht weiter zu unterbietende Einfachheit und universale Anwendbarkeit treten hier in ein sich gegenseitig bedingendes Verhältnis. Im rigiden Reduktionismus des „digitalen Codes“ vermutet der Diskurs universalisierendes Potential. Er schafft die Voraussetzung dafür, beliebige andere Zeichensysteme in sich abzubilden. Höchst unterschiedliche herkömmliche Zeichensysteme können in dem binären System des „digitalen Codes“ abgebildet werden und haben auf dieser Ebene, im Prinzip, dasselbe Erscheinungsbild. Die „digitale Codierung“ scheint auf diese Weise dem Computer alle anderen Zeichensysteme verfügbar zu machen. Dadurch wird der „digitale Code“ zu einer Art Supercode, einem „Universalcode (...) Bei den Bits handelt es sich um Elementar- und Universalzeichen, mit deren Hilfe beliebige andere Zeichen und Zeichensysteme abgebildet, übersetzt, kombiniert und ausgetauscht werden können: Töne, Bilder, Schrift, logische Operationen, Roboterbewegungen (...) Da die Bits nicht nur Träger visueller, sondern jeder anderen Information sein können, werden die Abbildungssysteme vollständiger (...) Dies berührt das Verhältnis von Abbild und Realität bzw. die Realitätsstiftung von Universalzeichen.“³⁷ Der „digitale Code“ – darin scheinen sich weite Teile des Diskurses einig zu sein – ermöglicht, die „Verschmelzung bisher getrennter Medien zu einem multifunktionalen Medienverbund“³⁸ und „es zeichnet sich eine vollständige Medienintegration auf Rechner-Basis ab.“³⁹ Der „digitale Code“ ermöglicht nicht nur die einheitliche Codierung

³⁷ Vief 1991, S. 120

³⁸ Vief 1991, S. 120

³⁹ Bolz 1993, S. 226. Vergleiche beispielsweise auch Künzel/Bexte 1996, S. 64f: „Wenn wir den Standard einer Multi-Media-Maschine betrachten, so gibt es künftig sicherlich nur noch eine treffende Charakterisierung: Und die bezeichnet die lückenlose Integration aller menschlichen Äußerungen, Wahr-

von Daten unterschiedlicher sinnlicher Qualität, sondern bietet auch die Möglichkeit, Medien, die bislang am ehesten anhand ihrer unterschiedlichen technischen Apparaturen und was damit zusammenhängt, voneinander differenziert wurden, in einer Apparatur und auf der Basis einer gemeinsamen operationalen Basis zu vereinigen. „Tatsächlich ist der digitale Code in unserer Gegenwart zum Aufzeichnungs- und Senderaster aller denkbaren Ideen, Funktionen, Bilder, Daten, Texte und Klänge geworden. Dieser Code steht dem Statistiker, Banker, Musiker und Bildkünstler gleichermaßen zur Verfügung. Man muß sich klarmachen, daß damit ein neues digitales Grundalphabet geschaffen wurde.“⁴⁰ Neben der Aufhebung tradierter Mediengrenzen scheint die zusätzliche Möglichkeit auf, die bis zur Sprachlosigkeit differenzierte Gesellschaft sich wieder verstehen zu lassen: Banker und Bildkünstler könnten sich wieder etwas sagen, bedienen sie sich nur des „digitalen Codes“, des „Zeichenesperanto“⁴¹.

Die magische Anziehungskraft, die vom „digitalen Universalcode“ für den Diskurs ausgeht, besteht in der Vorstellung einer beliebigen Übersetzbarkeit jeglichen Zeichensystems in jedes andere Zeichensystem, vermittelt über ihre jeweilige „digitale“ Codierbarkeit. In Verbindung mit dem am Beispiel Flussers gezeigten Übergang von Information zu Materie, den der Diskurs unterderhand vornimmt, wird der „Universalcode“ zu einer Art „Universalmaterie“, zu einer Art „Stein der Weisen“, mit dem sich nicht nur aus Blei Gold, sondern auch aus jedem beliebigen Phänomen beliebige andere Phänomene und Gegenstände aller Art herstellen ließen. Als Demiurg ließe sich die ganze Schöpfung wiederholen. Insbesondere die Demiurgenphantasien, die sich an das „Prinzip Digitalität“ knüpfen, scheinen dabei die Möglichkeit anzubieten, an die großen naturwissenschaftlichen Erfolge seit dem 18. Jahrhundert anzuknüpfen,

nehmungen und zeichenverarbeitenden Fähigkeiten mittels einer einzigen differenzierten Hardware-Plattform. Auf diesem Träger-System mit Speicher- und Transportmöglichkeiten entfaltet sich dann ein komplexes Softwaresystem, dessen eigentliche Arbeitsleistung in einer beliebigen Transformation und Verknüpfung aller gewünschter Zeichenmaterialien liegt. Bilder, Texte, Filme, Sprache und Musik - der eine große Diskurs.“

⁴⁰ Claus 1988, S. 80

⁴¹ Vief 1991, S. 129

die die Vorstellung der unbegrenzten Gestaltbarkeit der Welt seither nährten, die im Verlauf des 20. Jahrhundert jedoch mehr und mehr in Mißkredit geraten ist. Für die Breitenwirksamkeit der Einsicht, daß umzudenken notwendig wurde, mag Odo Marquards Aufforderung, die Welt nunmehr zu schonen, anstatt sie nur zu interpretieren und zerstörerisch zu verändern, ein Beispiel sein.⁴² Der Computer hingegen und das „Prinzip Digitalität“, das ihm durch die Rede darüber zu weltweiter Durchsetzung verhilft, versprechen, alles drei nebeneinander bewerkstelligen zu können: Die Welt umweltschonend sowohl gänzlich neu zu interpretieren als auch nachhaltig zu verändern.

Mittels des „Prinzips Digitalität“ erscheint Komplexität in einem bereits verloren geglaubten Maße wieder bewältigbar. Zentrales Motiv der Forcierung weltweiter Kommunikationsnetze auf Computerbasis dürfte sein, mit einem potentiell beliebig feinmaschigen Netz nicht nur die räumliche Welt in globalem Maßstab, sondern auch ganze Lebensbereiche vollständig zu umspannen und jeweils miteinander ins Verhältnis zu setzen. Es wurde gezeigt, daß die Rede vom „digitalen Code“, den der Diskurs zu einem neuen Eichmaß erklärt, auf medientechnischer Ebene nicht in der Weise empirisch gedeckt ist, daß sich auf ihrer Basis der Facettenreichtum, die Gegensätzlichkeit und die Tragweite der Diskursbeiträge rechtfertigen ließen. Die Differenz zwischen gegebenen Eigenschaften einer neuen Medientechnik und diskursiven Eigenschaftszuschreibungen erweist sich dadurch als nachgerade revolutionskonstituierend.

⁴² Marquard 1958, S. 52

6. Schluß

In drei Hauptkapiteln und einem Exkurs untersuchte die vorliegende Studie historische „Medienrevolutionen“. Sie führte den Nachweis, daß neue Medien während der Phase ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Durchsetzung einen öffentlichen Diskurs über dieses neue Medium provozieren, der nicht nur ähnliche und zum Teil identische Formulierungen bei der Beurteilung dessen Chancen und Gefahren zeitigt, sondern auch dieselben Argumentationsmuster und -mechanismen aufweist, obwohl die jeweiligen Medien in technischer, historischer oder ästhetischer Hinsicht voneinander höchst verschieden sind. In exemplarischer Auswahl wurde die „Medienrevolution“, die das damalige Auftauchen des Films als neues Medium und die „digitale Revolution“, die der Computer ausgelöst hat, rekonstruiert und einem Vergleich zugeführt. Grundlegend für die theoretische Konstruktion dieser Studie ist eine scharfe Trennung zwischen den Medien Film und Computer selbst – seien es einzelne Filme, die einzelne Software oder die jeweiligen technischen Dispositive – und der Form der öffentlichen Rede darüber. Gegenstand der Untersuchung war ausschließlich letztere. Durch diese strikte Unterscheidung wurde zweierlei möglich. Zum einen ließ sie zu, die Rekonstruktion der Mediendiskurse auf Formen und Funktionen hin auszurichten, wodurch ein *tertium comparationis* etabliert wurde, das einen Vergleich ansonsten inkommensurabler Einzelmedien gestattet. Zum anderen wurde dadurch möglich, im Gegensatz zu anderen medienwissenschaftlichen Ansätzen, das revolutionäre Moment der beiden Medienumbrüche nicht in einer rein medientechnisch bestimmten Innovation suchen zu müssen. Vielmehr hat sich in dieser Perspektivierung erwiesen, daß Medienrevolutionen wesentlich diskursive Effekte sind, daß es eine Ansammlung aufeinander bezogener Redereflexe ist, deren phasische Konjunktur als Medienrevolutionen in Erscheinung treten.

Der Nachweis homologer Strukturen der Medienetablierungsdiskurse über Film und Computer wurde in vier Vergleichskategorien vollzogen. Die Kategorien „Polarisierungspotential“ sowie „‘Anwendungsunbestimmtheit’ und ‘Universalcharakter’“ zeigen, daß sich die Diskurse von ihrem Gegenstand gelöst haben und sich statt dessen eher gemäß der jeweils virulenten Diskussion um gesellschaftliche Werte formie-

ren. Das neue Medium wird im Diskurs sowohl als Ursache für einen gesellschaftlichen Mißstand als auch als bestes Mittel, diesen zu beheben, behandelt – nur vordergründig ein Paradox, denn es verweist darauf, daß Diskussionen um einen Medienwandel Diskussionen um einen Wertewandel sind und „Medienrevolutionen“ die Arena, in der in gleichem Maße eine tradierte gesellschaftliche Werteordnung verteidigt wie ihr mangelhafter Zustand angegriffen wird. Ob das neue Medium eher usurpatorische oder eher zukunftssichernde Qualitäten hat, darüber entscheiden nicht etwaige Eigenschaften des neuen Mediums, sondern die bessere Anschließbarkeit von Teilen der Mediendiskurse an bestehende gesellschaftliche Legitimationsdiskurse. Was als „Revolution“ auf den Plan tritt, entpuppte sich also zugleich als ein kollektives Bemühen, Kontinuitäten zu stiften. Die Vergleichskategorie „Epochenschwellenbewußtsein“ kann als eine Art Seismograph dienen, den Konjunkturverlauf zu verfolgen, dem die Rede über neue Medien unterliegt. Je mehr sich Protagonisten wie Antagonisten im Streit um ein neues Medium einer Revolutionsrhetorik befleißigen, desto mehr erleben sie sich offenbar in einer existenziellen Situation. Sie ist nicht nur dadurch gekennzeichnet, daß zur Überlebensbedingung erklärt wird, überlieferte Errungenschaften zu retten oder Verbesserungschancen zu ergreifen, sondern auch durch die Artikulation eines Bewußtseins ihrer Historizität. Es ist mithin ein Kennzeichen von „Medienrevolutionen“, daß Geschichte als Geschichte erfahren wird und entsprechend sowohl behauptet wird, sie sei an ihr Ende gelangt als auch – genau gegenteilig – sie sei dem Menschen ab jetzt zur souveränen Gestaltung anheim gestellt. In der Vergleichskategorie „Wirklichkeitsverluste“ wurde der wiederkehrende Diskurstopos, das neue Medium Sorge für die Erosion der Unterscheidbarkeit zwischen Sein und Schein, als Merkmal der „Medienrevolutionen“ identifiziert. Die diskursive Erregung, die aus ihm spricht, verdankt sich beidemal dem Verdacht, die bisherige Wirklichkeit könnte in dem neuen Medium an Verbindlichkeit einbüßen. Diese Angst ist gleichermaßen unbegründet wie als Diskursphänomen ernstzunehmen. Die diffuse Angst vor der suggestiven Anziehungskraft eines neuen Mediums und davor, die Herrschaft über die eigenen Sinne an eine Technik abtreten zu müssen, wurde in dieser Kategorie näher bestimmt, und es zeigte sich, daß der Anteil der Faszination, die von einem „Wirklichkeitsverlust“ ausgeht, gleichgroß ist wie die Angst davor.

Beide, Angst und Faszination, sind zudem eher an der „medienrevolutionären“ Erfahrung der Kontingenz von Wirklichkeitsmodellen gewonnen, als daß dahinter die schlichte Ersetzung einer durch eine andere Wirklichkeit stünde. Das jeweils neue Medium – und hier bot es sich an, unter dem Label „technische Tore“ eine allgemeinere und grundlegende Bestimmungsgröße des Medialen vorzustellen – macht eine zweifache Differenzerfahrung möglich. Zum einen entsteht durch die Erfahrung einer Medienwirklichkeit ein Bewußtsein für die Differenz zwischen einer als konsistent erfahrenen Lebenswelt und ihrer medialen Abbildung – ein Rezipientenbewußtsein, das in den untersuchten Mediendiskursen aus strategischen Gründen unterschlagen wird, aber auch in bisherigen medientheoretischen Versuchen, den Medienbegriff dingfest zu machen, unterberücksichtigt blieb. Zum anderen entsteht in „Medienrevolutionen“ ein Bewußtsein für die Differenz zwischen unterschiedlich medialen Wirklichkeitsabbildungen, womit sich die Diskurse um medial herbeigeführte Wirklichkeitsverluste als eine Auseinandersetzung um zur Disposition gestellte Weisen der Authentifizierung menschlicher Wahrnehmung fassen ließen. Im Sinne der genannten Bestimmungsgröße des Medialen gewinnen dadurch auch die „Medienrevolutionen“ ihrerseits medialen Charakter. Insbesondere der Vergleich in der letzten Kategorie, „‘Anwendungsunbestimmtheit’ und ‘Universalcharakter’“, zeigte in dieser Hinsicht, daß das Spektrum der Möglichkeiten, dem neuen Medium Eigenschaften zuzuschreiben, so groß wie jede einzelne Zuschreibung unverbindlich ist. Wie prominent der eine oder andere Topos in den Vordergrund der Diskurse rückt, sagt folglich mehr über eine gesellschaftliche Befindlichkeit, als über das Wesen des jeweiligen Mediums selbst aus. Daß diese Befindlichkeit auch von einem starken Bedürfnis nach Mystik und Zauberei geprägt ist, machte der die Studie abschließende Exkurs plausibel.

Der vorgestellte Kategorienapparat erwies sich als geeignet, die These, daß die beiden Diskurse um das Auftauchen von Film und Computer homologe Strukturen aufweisen, zu bestätigen. Er beansprucht zwar keine taxonomische Vollständigkeit und reibungslose Übertragbarkeit auf jene „Revolutionen“, die ihren Ausgang von anderen Medien nahmen, vermag aber sicher, einige schablonenartige Anhaltspunkte zur strukturgleichen Rekonstruktion auch anderer Etablierungsdiskurse zu geben, sei es

der Diskurse um das Auftauchen von Fotografie, Radio, Fernsehen, Buchdruck oder sogar für die antizipierende Generierung von „Medienrevolutionen“ nach dem Ende der „Turing-Galaxis“. Die zu Beginn erwähnte Frage, ob man denn für oder gegen die neuen Medien sein soll, wird freilich auch mit den hier erzielten Ergebnissen nicht beantwortbarer. Aber darum ging es ja auch nicht.

Literaturverzeichnis

- Ackerknecht, Erwin (1917): Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. In: Die Bedeutung des Films und Lichtbildes. (Flugschrift des Vereins „Deutsche Wacht“ 6.) München 1917, S. 5-14
- Ackerknecht, Erwin (1918): Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Handbuch für Lichtspielreformer. Berlin 1918
- Albersmeier, Franz Josef (1979) (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1990
- Altenberg, Peter (1912): Das Kino. In: Schweinitz 1992, S. 169f
- Altenloh, Emilie (1914): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena 1914
- Anonym (1910): Neuland für Kinematographentheater. In: Kaes 1978, S. 41
- Anonym (1912): Kinoreform. In: Bild und Film, Nr. 2, 1912, S. 50-51
- Anonym (1914): Bestrebungen zur Hebung des Lichtspielwesens In: Soziale Praxis und Archiv für Volkswohlfahrt (Berlin), Nr. 15, 8.1.1914, S. 434-435
- Appelshaeuser, Hans (1912): Der Kinematograph und seine Aufgaben. In: Bild und Film, Nr. 2/1912, S. 47-49
- Aristoteles: Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982
- Arnheim, Rudolf (1932): Film als Kunst. Frankfurt 1979
- Arnheim, Rudolf (1990): Zur Psychologie der Kunst und ihrer Geschichte. In: Martina Sitt (Hrsg.): Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen. Berlin 1990, S. 201-218
- Ars electronica (1989) (Hrsg.): Philosophien der neuen Technologie. Berlin 1989
- Asendorf, Christoph (1984): Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert. Gießen 1984

- Auer, Fritz (1911): Das Zeitalter des Films. In: Volksbildung, Berlin. Jg. XLI, 1911, Nr. 10, S. 183-185
- Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Mit Beiträgen von Michael Müller u.a. Frankfurt/Main 1974
- Avenarius, Ferdinand (1918): Vom Schmerzenskind Kino. In: Güttinger 1984, S. 357-362
- B.F. (1912): Sozialdemokratische Kinos. Eine ernsthafte Gefahr für das Kinowesen. In: Westdeutsche Arbeiterzeitung (Mönchengladbach), Nr. 43, 26.10.1912, S. 253-254
- Bab, Julius (1912): Die Kinematographen-Frage. In: Die Rheinlande (Düsseldorf), Nr. 9/1912, S. 311-314
- Bächlin, Peter (1947): Der Film als Ware. Frankfurt/Main 1975
- Baker, Nicholson (1994): Verzettelt. In: Ders.: U & I. Wie groß sind die Gedanken? Reinbek 1998, S. 353-429
- Balázs Béla (1919): Theater des Volkes. In: Die Neue Schaubühne 1, 1919, S. 201
- Balázs, Béla (1920): Dada. In: Gaßner, Hubertus (Hrsg.): Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. Marburg 1986, S. 537f
- Balázs, Béla (1924): Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. In: Ders.: Schriften zum Film 1, S. 45-143
- Balázs, Béla (1926): Produktive und reproduktive Filmkunst. In: Ders.: Schriften zum Film 2, S. 209-212
- Balázs, Béla (1930): Der Geist des Films. In: Ders.: Schriften zum Film 2, S. 49-205
- Béla Balázs (1938): Zur Kunstphilosophie des Films. In: Albersmeier 1979, S. 204-226
- Balázs, Béla (1949): Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. München 1972
- Balázs, Béla (1982/1984): Schriften zum Film. 2 Bände. Budapest, München und Berlin 1982 (Bd. 1) und 1984 (Bd. 2)

- Barlow, John Perry (1996): Das Netz ist mein Gehirn. In: von Kuehn/Sommer (Hrsg.) 1996, S. 22-25
- Barner, Wilfried (1987): Zum Problem der Epochenillusion. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 517-529
- Barthes, Roland (1980): Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/Main 1985
- Behne, Adolf (1926): Die Stellung des Publikums zur modernen deutschen Literatur. In: Kaes (Hrsg.) 1978, S. 160-163
- Beilenhoff, Wolfgang (1974) (Hrsg.): Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten. München 1974
- Benjamin, Walter (1930): Krisis des Romans. In: Kaes 1983, S. 387-390
- Benjamin, Walter (1934): Der Autor als Produzent. In: Ders.: Gesammelte Schriften II. Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt/Main 1980, S. 683-701
- Benjamin, Walter (1936): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main 1963
- Bernhardt, Ute und Ingo Ruhmann (1996): Wissen ist Macht und wird es bleiben. In: FIF (Forum InformatikerInnen für Frieden und gesellschaftliche Verantwortung) 4/1996, S. 43-46
- Birett, Herbert (1980): Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920. Berlin 1980
- Blei, Franz (1913): Kinodramen. Ein Brief. In: Pinthus 1914, S. 149f
- Blumernberg, Hans (1976): Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner. Frankfurt/Main 1976
- Bock, Hans-Michael (1982): "Brüder zum Licht!" Kino, Film und Arbeiterbewegung. In: Projektgruppe Arbeiterkultur (Hrsg.): "Vorwärts und nicht vergessen!" Arbeiterkultur in Hamburg um 1930. Ausstellungskatalog. Hamburg 1982, S. 297-316

- Bodnár, István (1991): Mündlichkeit und Schriftlichkeit im archaischen Griechenland. In: Mersch und Nyíri 1991, S. 87-107
- Bollenbeck, Georg (1994): Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters. Frankfurt/Main 1994
- Bollmann, Stefan (1995) (Hrsg.): Kursbuch Neue Medien. Trends in Wirtschaft, Politik, Wissenschaft und Kultur. Mannheim 1996
- Bolz, Norbert (1990): Theorie der neuen Medien. München 1990
- Bolz, Norbert (1990a): Abschied von der Gutenberggalaxis. Medienästhetik nach Nietzsche, Benjamin und McLuhan. In: Hörisch, Jochen und Michael Wetzel (Hrsg.): Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920. München 1990, S. 139-156
- Bolz, Norbert (1991): Eine kurze Geschichte des Scheins. München 1991
- Bolz, Norbert (1993): Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München 1993
- Bolz, Norbert (1994): Computer als Medium - Einleitung. In: Ders. et al., S. 9-16
- Bolz, Norbert (1997): Theorie der Müdigkeit - Theoriemüdigkeit. In: Telepolis. Online-Publikation unter: <http://www.heise.de> (Download-Datum: 7.6.1999)
- Bolz, Norbert, Friedrich Kittler und Georg Christoph Tholen (1994) (Hrsg.): Computer als Medium. München 1994
- Borchers, Detlef (1997): Angriff der Namenlosen. In: Die Zeit, 5.9.1997, S. 86
- Borges, Jorge Luis (1941): Die Bibliothek von Babel. In: Borges, Jorge Luis: Die Bibliothek von Babel. Stuttgart 1996, S. 47-57
- Börsenverein des deutschen Buchhandels e.V. (1996) (Hrsg.): Die unendliche Bibliothek. Digitale Information in Wissenschaft, Verlag und Bibliothek. Wiesbaden 1996
- Borst, Arno (1990): Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas. Berlin 1990

- Brandt, Hans-Jürgen (1983): "Benjamin und kein Ende?" Zur Filmtheorie Walter Benjamins. In: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Demokratie und Sozialismus. 3/1983, S. 48-54
- Brauner, Josef und Roland Bickmann (1994): Die multimediale Gesellschaft. Frankfurt/Main 1994
- Brauner, Ludwig (1912/13): Wie das Publikum über kinematographische Vorstellungen urteilt. Das Ergebnis einer Umfrage. In: Bild und Film, Nr. 2, 1912/13, S. 37-41
- Brecht, Bertolt (1922): Über Film In: Kaes 1978, S. 155f
- Brecht, Bertolt (1927-1932) „Radiotheorie“ In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 18, Frankfurt/Main 1967, S. 119-134
- Brecht, Bertolt (1931): Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment. In: Unseld, Siegfried (Hrsg.): Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente. Frankfurt/Main, S. 117-176
- Bredenkamp, Horst (1991): Mimesis, grundlos. In: Kunstforum international, Bd. 114, 1991, S. 278-288
- Bredenkamp, Horst (1992): Der Mensch als „zweiter Gott“. Motive der Wiederkehr eines kunsttheoretischen Topos im Zeitalter der Bildsimulation. In: Dencker, Klaus Peter (Hrsg.): Interface. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität. Hamburg 1992, S. 134-147
- Bredenkamp, Horst (1992a): Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität. In: Berndt, Andreas et al. (Hrsg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte. Berlin 1992
- Bredenkamp, Horst (1997): Politische Theorien des Cyberspace. In: Konersmann, Ralf (Hrsg.): Kritik des Sehens. Leipzig 1997, S. 320-339
- Bröckers, Mathias (1991): Digital Magic. In Waffender 1991, S. 90-97
- Brod, Max: (1909): Kinematographentheater. In: Güttinger 1984, S. 33f

- Brunner, Karl (1913): Schutz gegen jugendschädliche Darbietungen und Vergnügungen. In: Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung 1913, S. 213-223
- Brunner, Karl (1913a): Der Kinematograph von heute - eine Volksgefahr. Flugschriften des vaterländischen Schriften-Verbandes 24. Berlin 1913
- Bruns, Max (1913): Kino und Buchhandel. Antworten auf eine Umfrage des Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel. In: Schweinitz 1992, S. 272-277
- Buchstein, Hubertus (1996): Bittere Bytes: Cyberbürger und Demokratietheorie. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 4/1996, S. 583-607
- Bühl, Achim (1996): Cybersociety. Mythos und Realität der Informationsgesellschaft. Köln 1996
- Bulmahn, Edelgard, Kurt van Haaren, Detlef Hensche, Manuel Kiper, Herbert Kubicek, Rainer Rilling und Rudi Schmiede (1996) (Hrsg.): Informationsgesellschaft - Medien - Demokratie. Kritik - Positionen - Visionen. Marburg 1996
- Bürger, Peter (1974): Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main 1974
- Bush, Vannevar (1945): As We May Think. In: The Atlantic Monthly, July 1945, S. 101-108. Im Internet mehrfach verfügbar beispielsweise unter <http://www.isg.sfu.ca/~duchier/misc/vbush/> oder auch: <http://www.rz.uni-frankfurt.de/~winkler/bush-e.html>
- Cahn, Michael (1997): Die Rhetorik der Wissenschaft im Medium der Typographie. Zum Beispiel die Fußnote. In: Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner und Bettina Wahrig-Schmidt (Hrsg.): Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur. Berlin 1997, S. 91-109
- Canzler, Weert, Sabine Helmers und Ute Hoffmann (1995): Die Datenautobahn - Sinn und Unsinn einer populären Metapher. Veröffentlichungsreihe der Abteilung „Organisation und Technikgenese“ des Forschungsschwerpunkte Technik - Arbeit - Umwelt am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (WZB) 1995
- Claessens, Dieter (1992): Kapitalismus und demokratische Kultur. Frankfurt/Main 1992

- Claus, Jürgen (1988): Medien - Parks - Labors. Aus der Praxis des elektronischen fin de siècle. In: Kunstforum International Bd. 97, 1988, S. 75-85
- Conradt, Walther (1910): Kirche und Kinematograph. Eine Frage. Berlin 1910
- Coy, Wolfgang (1994): Aus der Vorgeschichte des Mediums Computer. In: Bolz et al., 1994, S. 19-37
- Coy, Wolfgang (1997): turing@galaxis.com II. In: Warnke et al. (Hrsg.) (1997), S. 15-32
- Dahl, Jürgen (1996): Abschied von der Schreibmaschine. Das Ende einer Kulturtechnik. In: Die Zeit, 30.8.1996, S. 76
- Dammaschke, Mischka (1996): Philosophie und Cyberspace. Deutsche Zeitschrift für Philosophie 4/1996, S. 556-558
- de Kerckhove, Derrick (1995): Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer. München 1995
- Debatin, Bernhard (1996): Elektronische Öffentlichkeiten. Über Informationsselektion und Identität in virtuellen Gemeinschaften. In: FIfF 4/1996, S. 23-26
- Deleuze, Gilles (1983): Das Bewegungs-Bild. Kino I. Frankfurt/Main 1990
- Deleuze, Gilles (1985): Das Zeit-Bild. Kino II. Frankfurt/Main 1991
- Dieckmann, F (1921): Das Kino. Sein Werden und die Möglichkeiten seiner Gestaltung. Wolfenbüttel 1921
- Diederichs, Helmut H. (1985): Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1895-1909. Die Filmberichterstattung der Schaustellerzeitschrift "Der Komet" und die Gründung der Filmfachzeitschriften. In: Publizistik 30; 1, 1985, S. 55-71
- Diederichs, Helmut H. (1986): Anfänge deutscher Filmkritik. Stuttgart 1986
- Diederichs, Helmut H. (1986a): Béla Balázs und die Schauspielertheorie des Stummfilms: „Der sichtbare Mensch“ und seine Vorläufer. In: Gaßner, Hubertus (Hrsg.): Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. Marburg 1986, S. 554-559

- Diederichs, Helmut H. (1987) (Hrsg.): Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum. Frankfurt/Main 1987
- Diederichs, Helmut H.(1990): Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk. Marburg 1990
- Diederichs, Helmut H. (1993): Filmkritik und Filmtheorie. Analyse, Urteil & utopischer Entwurf. In: Jacobsen et al. 1993, S. 451-464
- Dittrich, Yvonne (1993): Informatik und instrumentelle Vernunft. In: Scheffe et al. 1993, S. 155-171
- Doren, Alfred (1924): Wunschräume und Wunschzeiten. In: Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/24. Leipzig 1927, S. 158-205
- Dotzler, Bernhard (1989): Kant und Turing. Zur Archäologie des Denkens der Maschine. In: Philosophisches Jahrbuch 96, 1989, S. 115-131
- Dreyfus Hubert L. (1985): Die Grenzen künstlicher Intelligenz. Was Computer nicht können. Königstein 1985
- Dreyfus, Hubert L. und Stuart E. Dreyfus (1987): Künstliche Intelligenz. Von den Grenzen der Denkmaschine und dem Wert der Intuition. Reinbek 1987
- Dreyfus, Hubert L. (1992): What Computers still can't do. A Critique of Artificial Reason. Cambridge, Mass. 1992
- Dubiel, Helmut (1992): Kritische Theorie der Gesellschaft. Weinheim und München 1992
- Dworschak, Manfred (1996): Wer sucht, wird fündig. In: von Kuehn/Sommer 1996, S. 54-59
- Eco, Umberto (1972): Einführung in die Semiotik. 7. Auflage, München 1991
- Eco, Umberto (1964): Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt 1986
- Eger, Lydia: Der Kampf um das neue Kino. München o. J. (Dürerbund-Flugschriften 189)

- Eisenstein, Sergej M. (1926): Béla vergißt die Schere. In: Ders.: Schriften 2, herausgegeben von Hans-Joachim Schlegel. München 1973ff, S. 134-141
- Elsner, Fritz (1914): Zur Kinofrage. In: Schweinitz 1992, S. 138-143
- Elsner, Monika und Thomas Müller (1988): Der angewachsene Fernseher. In: Gumbrecht/Pfeiffer (1998), S. 392-415
- Engel, Fritz (1912): Verbotene Films. In: Berliner Tageblatt, Nr. 595, 22.11.1912
- Engell, Lorenz (1992): Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt/Main und New York 1992
- Enzensberger, Hans Magnus (1970): Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20, März 1970, S. 159-186
- Erdmann, Hans (1929): Zwischen Technik und Ästhetik. Angleich der Forderungen an die Möglichkeiten. In: Filmtechnik, 27.4.1929, S. 165-169
- Ernst, Paul (1912): Kinematograph und Theater. In: Schweinitz 1992, S. 243-238
- Ernst Paul (1913): Möglichkeiten einer Kinokunst. In: Kaes 1978, S. 118-123
- Esterbauer, Reinhold (1998): Gott im Cyberspace? Zu religiösen Aspekten neuer Medien. In: Kolb, Anton u.a. (Hrsg.): Cyberethik. Verantwortung in der digital vernetzten Welt. Stuttgart u.a. 1998, S. 115-134
- Ewers, Hanns Heinz (1913): Der Film und ich. In: Kaes 1978, S. 103f
- Faßler, Manfred (1992): Gestaltlose Technologien? Bedingungen an automatisierten Prozessen teilnehmen zu können. In: Ders. und Wulf R. Halbach, 1992, S. 12-52
- Faßler, Manfred und Wulf R. Halbach (1992) (Hrsg.): Inszenierung von Information. Parabel, Band 15. Schriftenreihe des Evangelischen Studienwerks Villigst. Gießen 1992
- Faßler, Manfred und Wulf R. Halbach (1994) (Hrsg.): Cyberspace. Gemeinschaften, Virtuelle Kolonien, Öffentlichkeiten. München 1994
- Faulstich, Werner (1994): Grundwissen Medien. München 1994

- Feyerabend, Karl (1914): Die siebente Kunst? In: Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung, Nr. 181 vom 19.4.1914, 2. Beilage
- Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf (1982) (Hrsg.): Düsseldorf kinematographisch. Beiträge zu einer Filmgeschichte. Düsseldorf 1982
- Flusser, Vilém (1985): Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen 1985
- Flusser, Vilém (1988): Alle Revolutionen sind technische Revolutionen. In: Kunstforum International, Bd. 97, 1988, S. 120-134
- Flusser, Vilém (1989): Gedächtnisse. In: ars electronica 1989, S. 41-55
- Flusser, Vilém (1991): Digitaler Schein. In: Rötzer 1991, S. 147-159
- Förster, Franz (1913): Das Kinoproblem und die Arbeiter. In: Schweinitz 1992, S. 131-137
- Freud, Sigmund (1917): Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: Freud, Sigmund: Darstellungen der Psychoanalyse. Frankfurt/Main 1969, S. 130-138
- Friedell, Egon (1913): Prolog vor dem Film. In: Schweinitz 1992, S. 201-208
- Friedell, Egon (1927-1931): Kulturgeschichte der Neuzeit. 3 Bände 1927, 1928, 1931. Sonderausgabe in einem Band, München 1974
- Fritz, Walter (1979): Kino – Protokoll eines Kulturkampfes (1910-1924). In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. 25. Jg., Wien 1979, S. 202-210
- Fröhlich, Gerhard (1998): Techno-Utopien der Unsterblichkeit aus Informatik und Physik. In: Becker, Ulrich, Klaus Feldmann und Friedrich Johannsen (Hrsg.): Sterben und Tod in Europa. Wahrnehmungen, Deutungsmuster, Wandlungen. Neukirchen-Vluyn 1998, S. 187-213
- Frühwald, Wolfgang (1996): Vor uns die Cyber-Sintflut. In: von Kuehn/Sommer 1996, S. 8-12
- Gabriel, Norbert (1997): Kulturwissenschaften und neue Medien. Wissensvermittlung im digitalen Zeitalter. Darmstadt 1997

- Gates, Bill (1996): Internet und Demokratie. In: Berliner Zeitung, 25.7.1996, S. 4
- Gattermann, Günter (1996): Die Information in der Bibliothek der Gegenwart. In: Matejovski/Kittler 1996, S. 102-111
- Gaupp, Robert (1911): Die Gefahren des Kino. In: Schweinitz 1992, S. 64-69
- Gaupp, Robert (1912): Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt. In: Ders. und Konrad Lange: Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. Dürerbund – 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur. München 1912
- Gendolla, Peter (1992): Zeit. Zur Geschichte der Zeiterfahrung. Köln 1992
- Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung (1913) (Hrsg.): Volksbildungsfragen der Gegenwart. Vorträge. Berlin 1913
- Geser, Hans (1996): Das Internet als Medium „herrschaftsfreier“ politischer Kommunikation? In: Imhof, Kurt und Peter Schulz (Hrsg.): Politisches Raisonement in der Informationsgesellschaft. Zürich 1996, S. 213-227
- Geser, Hans (1996a): Auf dem Weg zur „Cyberdemocracy“? Auswirkungen der Copputernetze auf die politische Kommunikation. Online-Publikation: <http://www.unizh.ch/~geserweb/komoef/ftext.html> (Download-Datum: 13.11.1996)
- Geulen, Eva (1992): Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: MLN (Modern Language Notes), 107, 1992, S. 580-605
- Giesecke, Michael (1990): Als die alten Medien neu waren. Medienrevolutionen in der Geschichte. In: Weingarten, Rüdiger (Hrsg.): Information ohne Kommunikation? Die Lösung der Sprache vom Sprecher, Frankfurt/Main 1990, S. 75-98
- Giesecke, Michael (1991): Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt/Main 1991
- Giesecke, Michael (1995): Kulturgeschichte als Mediengeschichte. Medienpolitische Schlußfolgerungen aus der Geschichte der Drucktechnologie. In: Hurrele, Gerd und

- Franz-Josef Jelic (Hrsg.): Vom Buchdruck in den Cyberspace? Mensch - Maschine - Kommunikation. Marburg 1995, S. 12-27
- Glaser, Horst Albert (1982) (Hrsg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Reinbek 1982
- Glötz, Peter (1995): Der Schaltplan wird geändert. In: Die Zeit, 10.11.1995, S. 58
- Goll, Yvan (1920): Das Kinodram. In: Kaes 1978, S. 136-139
- Goodman, Nelson (1978): Weisen der Welterzeugung. Frankfurt/Main 1990
- Goody, Jack, Ian Watt und Kathleen Gough (1968): Entstehung und Folgen der Schriftkultur. Frankfurt/Main 1986
- Grassmuck, Volker R. (1995): Die Turing Galaxis. Das Universal-Medium als Welt-simulation. In: Lettre International, deutsche Ausgabe, Heft 28 (1. Vj. 1995), S. 48-55.
Im Internet unter <http://www.race.u-tokyo.ac.jp/RACE/TGM/Texts/tg.d.html>
(Download-Datum: 18.4.1997)
- Grau, Oliver (1997): In das lebendige Bild. In: Neue Bildende Kunst 6/1997, S. 28-35
- Graus, František (1987): Epochenbewußtsein – Epochenillusion. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 531-533
- Gregor, Ulrich und Enno Patalas (1973): Geschichte des Films. 2 Bde. (Band 1: 1895-1939, Band 2: 1940-1960). Reinbek 1989
- Gregor, Ulrich (1983): Die visuellen Künste. In: Eberhard Roters (Hrsg.): Berlin 1910-1933. Berlin 1983, S. 181ff
- Grempe, P. Max (1912/13): Gegen die Frauenverblödung im Kino. In: Schweinitz 1992, S. 120-127
- Greve, Ludwig; Bernhard Zeller u.a. (1976) (Hrsg.): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Katalog der Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum, Marbach. München 1976

- Grimminger, Rolf (1993): Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise und Sprachkritik um die Jahrhundertwende. In: Funkkolleg Literarische Moderne. Studienbrief 3, Tübingen 1993, S. 4-31
- Großklaus, Götz (1995): Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt/Main 1995
- Grötschel, Martin und Joachim Lügger (1996): Neue Produkte für die digitale Bibliothek: die Rolle der Wissenschaft. In: Börsenverein des deutschen Buchhandels 1996, S. 38-67
- Gugerli, David (1996): Redeströme. Zur Elektrifizierung der Schweiz 1880-1914. Zürich 1996
- Guggenberger, Bernd (1997): Das digitale Nirwana. Berlin 1997
- Guggenheim, Ernst (1912): Gegen die Kinogefahr. In: Kölnische Zeitung, Nr. 683, 16.6.1912. o. S.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich und K. Ludwig Pfeiffer (1988) (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/Main 1995
- Güttinger, Fritz (1984) (Hrsg.): Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Frankfurt/Main 1984
- Güttinger, Fritz (1984a): Der Stummfilm im Zitat der Zeit. Frankfurt/Main 1984
- Güttinger, Fritz (1992): Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe! Streifzüge durch die Welt des Stummfilms. München 1992
- Haas, Willy (1921): Sprechbühne und Lichtbildbühne. In: Kaes 1978, S. 153-155
- Habermas, Jürgen (1962): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Frankfurt/Main 1991
- Habermas, Jürgen (1981): Theorie des kommunikativen Handelns. 2 Bände. Frankfurt/Main 1995
- Habermas, Jürgen (1983): Diskursethik - Notizen zu einem Begründungsprogramm. In: Ders.: Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln. Frankfurt/Main 1983, S. 53-125

- Habermas, Jürgen (1985): Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt/Main 1985
- Habermas, Jürgen (1989): Volkssouveränität als Verfahren. Ein normativer Begriff von Öffentlichkeit. In: Merkur, 6/1989, S. 465-477
- Habermas, Jürgen (1990): Vorwort zur Neuauflage von „Strukturwandel der Öffentlichkeit“. In: Habermas 1962, S. 11-50
- Habermas, Jürgen (1992): Faktizität und Geltung. Frankfurt/Main 1992
- Habermas, Jürgen (1995): Aufgeklärte Ratlosigkeit. In: Frankfurter Rundschau, 30.12.1995, S. ZB 4
- Häfer, Hermann (1913): Kino und Kunst. Lichtbühnenbibliothek 2. Mönchengladbach 1913
- Häfer, Hermann (1913a): Der Ruf nach Kunst. In: Schweinitz 1992, S. 89-97
- Häfer, Hermann (1913/14): Kinofreunde und Kinofeinde. In: Bild und Film Nr. 8, 1913/14, S. 183-188
- Häfer, Hermann (1914): Kinobesitzer und Kinoreformer. In: Der Kinematograph, Nr. 368, 14.1.1914. o. S.
- Häfer, Hermann (1915): Der Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens. Lichtbühnenbibliothek 8. Mönchengladbach 1915
- Hagen, Wolfgang (1994): Computerpolitik. In: Bolz et al. (Hrsg.) 1994, S. 139-160
- Halbach, Wulf R. (1992): Zeichen der Technologik. Körper - Körperschaften - Räume. In: Faßler und ders. (Hrsg.), S. 53-68
- Hardekopf, Ferdinand (1910): Der Kinematograph. In: Schweinitz 1992, S. 155-159
- Harms, Rudolf (1926): Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen. Zürich 1970
- Harms, Rudolf (1927): Kulturbedeutung und Kulturgefahren des Films. Karlsruhe 1927
- Hart, Julius (1913): Schaulust und Kunst. In: Schweinitz 1992, S. 253-259

- Hasenclever, Walter (1913): Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie. In: Schweinitz 1992, S. 219-222
- Hauptmann, Carl (1919): Film und Theater. In: Zehder 1923, S. 5-20. Erstmalig in: Die Neue Schaubühne, Nr. 6, 1919
- Hauser, Arnold (1953): Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1990
- Hausmanninger, Thomas (1992): Kritik der medienethischen Vernunft. Die ethische Diskussion über den Film in Deutschland im 20. Jahrhundert. München 1992
- Hedinger, Carl (1912): Städtische Theaterfragen. Im Auftrag der Direktion des Stadttheaters Mühlhausen im Elsaß. Mühlhausen 1912
- Heidersberger, Benjamin (1991): Die digitale Droge. In: Waffender 1991, S. 52-66
- Heimann, Moritz (1913): Der Kinematographen-Unfug. In: Kaes 1978, S. 77-81
- Heller, Heinz-Bernd (1986): Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die „Technifizierung literarischer Produktion“ und „filmische Literatur“. In: Schöne, Albrecht (Hrsg.): Akten des VII. internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Tübingen 1986. Band 10, S. 277-285
- Heller, Heinz-Bernd (1985): Literarische Intelligenz und Film. Zur Veränderung der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland. Tübingen 1985
- Hellwig, Albert (1911): Schundfilms. Halle 1911
- Hellwig, Albert (1912): Ethische oder ästhetische Filmzensur. In: Bild und Film, Nr. 7, 1912/13, S. 159-160
- Hellwig, Albert (1913): Kinematograph und Zeitgeschichte. In: Schweinitz 1992, S. 97-109
- Hellwig, Albert (1913a): Die Beziehungen zwischen Schundliteratur, Schundfilm und Verbrechen. In: Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik. 1913/1, S. 1-32
- Hellwig, Albert (1914): Kind und Kino. Langensalza 1914

- Henkel, Hans Olaf (1995): Zaudern in der Morgenluft. In: Bild der Wissenschaft Plus, Juli 1995, S. 28f
- Hennes, Hans (1909): Die Kinematographie im Dienste der Neurologie und Psychiatrie, nebst Beschreibungen einiger selteneren Bewegungsstörungen. In: Medizinische Klinik 1909, S. 2010-2014
- Hermanns, Uwe (1995a): Datennetze zwischen Medienkritik, Wirtschaft und Politik. Online-Publikation: <http://www.uni-kassel.de/interfiction/texte/all.htm> (Download-Datum: 2.3.1997)
- Hermanns, Uwe (1995b): Perspektiven und Mythen von Gegenöffentlichkeit in Datennetzen. Überlegungen zur theoretischen Fundierung des interdisziplinären Projekts "interfiction". Online-Publikation: <http://www.uni-kassel.de/interfiction/texte/theorie.htm> (Download-Datum: 2.3.1997)
- Herzog, Reinhart und Reinhart Koselleck (1987) (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. München 1987
- Herzog, Roman (1997): Aufbruch ins 21. Jahrhundert. „Berliner Rede“. Ansprache von Bundespräsident Roman Herzog im Hotel Adlon am 26. April 1997. Ms.
- Heuser, Jean Uwe (1995): Aufbruch ins Ungewisse. In: Die Zeit, 17.2.95
- Heuser, Jean Uwe (1996): Die fragmentierte Gesellschaft. In: von Kuehn/Sommer (Hrsg.) 1996, S. 17-21
- Hofmannsthal, Hugo von (1950-1966): Prosa I-IV. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Herausgegeben von Herbert Steiner. Frankfurt/Main 1950, 1959, 1964 und 1966
- Hoeren, Thomas (1995): Multimedia und Fragen des Urheberrechts. In: Kubicek et al. 1995, S. 94-100
- Idensen, Heiko und Matthias Krohn (1994): Manual für hypermediale Diskurstechniken. In: Bolz et al. 1994, S. 245-266

- Jacobsen, Wolfgang (1991) (Hrsg.): Willy Haas. Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920-1933. Berlin 1991
- Jacobsen, Wolfgang, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler (1993) (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart und Weimar 1993
- Jaques, Norbert (1914): Kino-Pornographie. In: DIE SCHAUBÜHNE Nr. 5, 29.1.1914, S. 134-136
- Jason, Alexander (1925): Der Film in Ziffern und Zahlen. Berlin 1925
- Jhering Herbert (1920): Ein expressionistischer Film. In: Kaes 1978, S. 133f
- Johnson, Jeff (1996): Des Teufels Information Highway. In: FIF 4/1996, S. 40-42
- Jung, Werner (1995): Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik. Hamburg 1995
- Kaes, Anton (1978) (Hrsg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. München und Tübingen 1978
- Kaes, Anton (1983) (Hrsg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur Literatur 1918-1933. Stuttgart 1983
- Kamper, Dietmar (1991): Mimesis und Simulation. In: Kunstforum International. Juli/August 1991, Heft 114, S. 86-94
- Kanehl, Oskar (1913): Kinokunst. In: Kaes 1978, S. 50-53
- Kiefer, Erich (1991): Künstliche Intelligenz und Virtuelle Realität. In: Rötzer 1991a, S. 176-214
- Kienzl, Herrmann (1911): Theater und Kinematograph. In: Schweinitz 1992, S. 230-234
- Kittler, Friedrich (1985): Aufschreibesysteme 1800-1900. München 1995
- Kittler, Friedrich (1986): Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986
- Kittler, Friedrich (1988): Signal - Rausch - Abstand. In: Gumbrecht/Pfeiffer 1988, S. 342-359

- Kittler, Friedrich (1988a): Am Ende der Schriftkultur. In: Smolka-Koerdt, Gisela: Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450-1650. München 1988, S. 289-300
- Kittler, Friedrich (1993): Draculas Vermächtnis. Technische Schriften. Leipzig 1993
- Kittler, Friedrich: (1993a): ON/OFF: Binäre Gnosis. In: Wyss, Beat (Hrsg.): Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne. München 1993, S. 188-200
- Kittler, Friedrich (1996): Ein Tigertier, das Zeichen setzte. Gottfried Wilhelm Leibniz zum 350. Geburtstag. In: MTG. Medien/Theorie/Geschichte. Nr. 2 (November 1996). Online-Publikation: <http://www.hrz.uni-kassel.de/wz2/archiv/kittler.htm>
- Kittler, Friedrich (1997): Farben und/oder Maschinen denken. In: Warnke et al. 1997, S. 83-97
- Kittler, Friedrich und Axel Roch: (1996): Beam me up, Bill. Ein Betriebssystem für den Schreibtisch und die Welt. In MTG. Medien/Theorie/Geschichte. Online-Publikation. http://www.hrz.uni-kassel.de/wz2/archiv/_kittroch.htm
- Kittler, Friedrich und Bernhard Dotzler (1987) (Hrsg.): Alan Turing. Intelligence Service. Ausgewählte Schriften. Berlin 1987
- Kleinstauber, Hans J. (1994): Der Mythos vom Rückkanal. Technische Phantasien und politische Funktionalisierungen in der Kabelfernsehdebatte der 70er Jahre. Teil 1. In: medium 4/1994, S. 59-62
- Kleinstauber, Hans J. (1995): Der Mythos vom Rückkanal. Technische Phantasien und politische Funktionalisierungen in der Kabelfernsehdebatte der 70er Jahre. Teil 2. In: medium 1/1995, S. 18-24
- Kleinstauber, Hans J. (1995a): Die informationelle Zweiklassengesellschaft. Interview in: FREItag Nr. 18, 28. April 1995
- Klemperer, Victor (1912): Das Lichtspiel. In: Schweinitz 1992, S. 170-182
- Klumpp, Dieter (1996): Marktplatz Multimedia. Praxisorientierte Strategien für die Informationsgesellschaft. Mössingen-Talheim 1996

- Koebner, Thomas (1977): Der Film als neue Kunst - Reaktionen der literarischen Intelligenz. Zur Theorie des Stummfilms (1911-1924). In: Kreuzer 1977, S. 1-31
- Kolditz, Stefan (1990): Film und kulturelle Kommunikation. Untersuchungen zur Veränderung der Wahrnehmungsweise am Modell des deutschen Stummfilms von 1895 bis 1913. Berlin 1990
- Kölle, Ingrid (1996): Die Bibliothek der Zukunft. In: Bertelsmann Briefe 136, 1996, S. 58-59
- Kornfeld, Paul (1920): Leichenschändung. In: Kaes 1978, S. 130-132
- Kracauer, Siegfried (1926): Kult der Zerstreuung. In: Ders. 1977, S. 311-317
- Kracauer, Siegfried (1927): Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino In: Ders. 1977, S. 279-294
- Kracauer, Siegfried (1977): Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt/Main 1977
- Krämer, Sybille (1997): Vom Mythos „Künstliche Intelligenz“ zum Mythos „Künstliche Kommunikation“ oder: Ist eine nicht-anthropomorphe Beschreibung von Internet-Interaktionen möglich? In: Münker/Roesler 1997, S. 83-107
- Krämer, Sybille (1998) (Hrsg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt/Main 1998
- Krämer, Sybille (1998a): Das Medium als Spur und als Apparat. In: Dies. 1998, S. 73-94
- Kreimeier, Klaus (1992): Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. München 1992
- Kreuzer, Helmut (1977) (Hrsg.): Literaturwissenschaft - Medienwissenschaft. Heidelberg 1977
- Kreuzer, Helmut und Christian W. Thomsen (1993/94) (Hrsg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. 5 Bände. München 1993/94
- Kubicek, Herbert et al. (1995) (Hrsg.): Jahrbuch Telekommunikation und Gesellschaft 1995: Multimedia - Technik sucht Anwendung. Heidelberg 1995

- Kuhlen, Rainer (1996): Zur Virtualisierung von Bibliotheken und Büchern. In: Matejovski, Dirk und Friedrich Kittler (Hrsg.): Literatur im Informationszeitalter. Frankfurt/Main, New York 1996, S. 112-142
- Kühn, Gertrude, Karl Tümmler, Walter Wimmer (1975): Film und revolutionäre Arbeiterbewegung 1918-1932. Dokumente und Materialien zur Entwicklung der Filmpolitik der revolutionären Arbeiterbewegung und zu den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland, 2 Bde., Berlin (DDR) 1975
- Kühnhardt; Ludger (1996): Wieviel Bytes verträgt der Staat? Vortrag auf der Konferenz: „Macht Information. Internationale Konferenz über die Werte der Informationsgesellschaft“ am 9. September 1996 in Petersberg bei Bonn. Online-Publikation: <http://www.iid.de/macht/beitraege/kuehnhardt.html>, auch abgedruckt unter dem Titel: Wieviel Bytes verträgt die Demokratie? Info-Gesellschaft funktioniert nicht ohne den Staat. In: Focus 37/1996, S.75
- Künzel, Werner und Peter Bexte (1996): Maschinendenken/Denkmaschinen. An den Schaltstellen zweier Kulturen. Frankfurt/Main 1996
- Kutter, Markus (1984): Geändert hat sich trotzdem nichts - Reflexionen zur Medienrevolution. Beiträge zur Kommunikations- und Medienpolitik. Frankfurt/Main 1984
- Land, Hans (1910): Lichtspiele. In: Schweinitz 1992, S. 18-20
- Laermann, Klaus (1990): Schrift als Gegenstand der Kritik. In: Merkur 2/1990, S. 120-134
- Lange, Konrad (1901): Das Wesen der Kunst I und II. Berlin 1901
- Lange, Konrad (1912): Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt aus. In: Gaupp/Lange 1912, S. 12-50
- Lange, Konrad (1912/1913): Das württembergische Kinematographengesetz. In: Bild und Film, Nr. 6, 1912/1913, S. 134-137
- Lange, Konrad (1913): Kinodramatik. In : Schweinitz 1992, S. 267-272

- Lange, Konrad (1913a): Die "Kunst" des Lichtspieltheaters. In: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst. Berlin, Nr. 24, 11. Juni 1913, S. 507-518
- Lange, Konrad (1918): Nationale Kinoreform. Mönchengladbach 1918
- Lange, Konrad (1920): Das Kino in Gegenwart und Zukunft. Stuttgart 1920
- Lau, Jörg (1997): Mystik der neuen Medien. Die Phantasien über das Internet schlingern zwischen Utopie und Paranoia. In: Die Zeit, 31.10.1997, S. 57f
- Lautensack, Heinrich (1913): Warum? - Darum! In: Kaes 1978, S. 101-103
- Lautensack, Heinrich (1914): Zwischen Himmel und Erde. Ein kinematographisches Spiel in drei Akten. In: Pinthus 1914, S. 133-147
- Leggewie, Claus (1996): Netizens oder: der gut informierte Bürger heute. Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit? Vortrag auf der Konferenz: „Macht Information. Internationale Konferenz über die Werte der Informationsgesellschaft“ am 9. September 1996 in Petersberg bei Bonn.
Online-Publikation: <http://www.iid.de/macht/beitraege/leggewie.html>
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1679): Die philosophischen Schriften. Herausgegeben von Carl I. Gerhard. Bd. 7. Berlin: Weidemann 1875. Nachdruck: Hildesheim/New York: Olms 1961
- Lemke, Hermann (1912): Der Kinematograph der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Eine kulturgeschichtliche und industrielle Studie. Leipzig 1912
- Lenk, Hans (1991): Probleme der Demokratie. In: Lieber, Hans-Joachim (Hrsg.): Politische Theorien von der Antike bis zur Gegenwart. Bonn 1991, S. 933-989
- Lenz-Levy, Paul (1909): Kino-Kritik. (Von allerlei Sünden und Tugenden.) In: Lichtbild-Bühne, Nr. 78, 21.10.1909, S. 810-812
- Leonhard, Rudolf (1920): Bemerkungen zur Ästhetik und Soziologie des Films. In: Güttinger 1984, S. 401-414
- Levin, Ludwig (1912): Berliner Theater und Kino. In: Die Scene. II. Jg., Heft 3, September 1912, S. 44-46

- Lichtenstein, Alfred (1913): Retter des Theaters. In: Kaes 1978, S. 82f
- Lichtwitz, Manuel (1986): Die Auseinandersetzung um den Stummfilm in der Publizistik und Literatur 1907-1914. Göttingen 1986
- Link, Jürgen (1991): Historische Analogien. Strukturen und Funktionen. In: kultuR-Revolution 24, 1/1991, S. 3-9
- Loiperdinger, Martin (1993): Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung. In: Jacobsen et al. 1993, S. 479-498
- Loiperdinger, Martin (1996): Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums. In: KINtop 5, Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Basel, Frankfurt/Main 1996, S. 37-70
- Lolling, J. (1913): Kino und Schule. (Pädagogische Abhandlungen XVI, 8). Bielefeld 1913, S. 161-172
- Lorenz, Thorsten (1988): Wissen ist Medium. Die Philosophie des Kinos. München 1988
- Lübbe Hermann (1994): Zivilisationsdynamik. Über die Aufdringlichkeit der Zeit im Fortschritt. In: Sandbothe/Zimmerli 1994, S. 29-35
- Luhmann, Niklas (1981): Kommunikation mit Zettelkästen. In: Ders.: Universität als Milieu, herausgegeben von André Kieserling, Bielefeld 1992, S. 53-61
- Luhmann, Niklas (1985): Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie. In: Gumbrecht, Hans-Ulrich und Ursula Link-Heer: Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Frankfurt/Main 1985, S. 11-33
- Lukács, Georg (1913): Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos. In: Kaes 1978, S. 112-118
- Lux, Joseph August (1913) Das Kinodrama. In: Schweinitz 1992, S. 319-326
- Lux, Joseph August (1914): Über den Einfluß des Kinos auf Literatur und Buchhandel. In Kaes 1978, S. 93-96

- Mainzer, Klaus (1997): Gehirn, Computer, Komplexität. Berlin, Heidelberg 1997
- Mambrey, Peter (1996): Digitale Partizipation der Bürger. In: FIfF 4/1996, S. 10-17
- Mann, Alfred (1913): Kino-Rezensionen in der Tagespresse! In: Ethische Kultur (Berlin), Nr. 14, 1913, S. 109-110
- Maresch, Rudolf (1996) (Hrsg.): Medien und Öffentlichkeit. Positionen, Symptome, Simulationsbrüche. München 1996
- Marquard, Odo (1958): Skeptische Methode im Blick auf Kant. Freiburg, München 1958
- Matejovski, Dirk und Friedrich Kittler (1996) (Hrsg.): Literatur im Informationszeitalter. Frankfurt/Main 1996
- Matussek, Peter (1998): In- und auswendig Lernen. Zur Dialektik von Bildung und Information. In: Dieckmann, Bernhard, Stephan Sting und Jörg Zirfas (Hrsg.): Gedächtnis und Bildung. Pädagogisch-anthropologische Zusammenhänge. Weinheim 1998, S. 285-300. Als Online-Publikation unter:
http://www.culture.hu-berlin.de/PM/Publikationen/Med/In-_und_.html (Download-Datum: 17.9.1998)
- McLuhan, Marshall (1964): Die magischen Kanäle. Dresden, Basel 1995
- Meier-Kern, Paul (1992): Verbrecherschule oder Kulturfaktor? Kino und Film in Basel 1896-1916. Basel 1992
- Mellini, Arthur (A.M.) (1911): Der äußere und der innere Feind. Ein Beitrag zu den Streitfragen unserer Zeit. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 18, 6.5.1911, S. 2-3
- Mersch, Dieter (1991): Digitalität und Nicht-Diskursives Denken. In: Ders. und Nyíri 1991, S. 109-126
- Mersch, Dieter und Nyíri, J. Christoph (1991) (Hrsg.): Computer, Kultur, Geschichte. Beiträge zur Philosophie des Informationszeitalters. Wien: Passagen 1991
- Merten, Klaus (1977): Kommunikation. Opladen 1977
- Mierendorff, Carlo (1920): Hätte ich das Kino. In: Kaes 1978, S. 139-146

- Mikos, Lothar (1994): Zur Popularität von Cyberspace. In: Faßler, Manfred/Wulf R. Halbach: Cyberspace. Gemeinschaften, virtuelle Kolonien, Öffentlichkeiten. München 1994, S. 185-206
- Mittelstraß, Jürgen (1972): Die Galileische Wende. In: Landgrebe, L. (Hrsg.): Philosophie und Wissenschaft. IX. Deutscher Kongreß für Philosophie. Meisenheim 1972, S. 285-313
- Mittelstraß, Jürgen (1996): Der wissenschaftliche Verstand und seine Arbeits- und Informationsformen. In: Börsenverein des deutschen Buchhandels 1996, S. 25-29
- Monaco, James (1988): Film verstehen. Reinbek 1988
- Montaigne, Michel de (1588): Essais. Erste Moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett. Frankfurt/Main 1998
- Moravec, Hans (1988): Mind Children. Der Wettlauf zwischen menschlicher und künstlicher Intelligenz. Hamburg 1990
- Müller, Hans-Joachim (1991): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Generierbarkeit. In: Rötzer 1991, S. 548-569
- Münchhausen, Börries Freiherr von (1920): Gegen die Volkshochschulen. In: Kunstwart 1920/33, S. 1-4
- Münker, Stefan und Alexander Roesler (1997) (Hrsg.): Mythos Internet. Frankfurt/Main 1997
- Musil, Robert (1914): Europäertum, Krieg, Deutschtum. In: Die Neue Rundschau, Nr. 25, 1914, S. 1304
- Nabokov, Vladimir (1956): Nachwort zu Lolita. In: Ders.: Lolita. Hrsg. v. Dieter E. Zimmer, Reinbek 1998, S. 504ff
- Negroponte, Nicholas (1995): Total digital. Die Welt zwischen 0 und 1 oder die Zukunft der Kommunikation. München 1997
- Neswald, Elizabeth (1998): Medien-Theologie. Das Werk Vilém Flussers. Köln, Weimar, Wien 1998

- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (1977) (Hrsg.): Erobert den Film! Proletariat und Film in der Weimarer Republik. (Materialien zur Filmgeschichte 7) Berlin 1977
- Nickol, Hermann (1919): Kino und Jugendpflege. Langensalza 1919
- Nietzsche, Friedrich (1882): Briefwechsel. In: Colli, G. und Montinari, M. (Hrsg.): Kritische Gesamtausgabe. Band III/1, Berlin, New York 1975ff
- Noack, Viktor (1913): Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung. Leipzig 1913
- Noelle-Neumann, Elisabeth, Winfried Schulz und Jürgen Wilke (1989) (Hrsg.): Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation, Frankfurt/Main 1989
- Nordau, Max (1915): Kinokultur. In: Der Kinematograph, Nr. 423, 1915, o. S.
- Nowotny, Helga (1994): Das Sichtbare und das Unsichtbare: die Zeitdimension in den Medien. In: Sandbothe/Zimmerli 1994, S. 14-28
- Nürnberger, Frank (1996): Keine neue Bildung im Netz. In: die tageszeitung, 20.1.1996, S. 19
- Oesterheld, Erich (1913): Wie die deutschen Dramatiker Barbaren wurden. In: Schweinitz 1992, S. 259-264
- Oettermann, Stephan (1980): Das Panorama. Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt/Main 1980
- Olimsky, Fritz (1931): Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkungen auf die Filmpresse. Berlin 1931
- Paech, Joachim (1988): Literatur und Film. Stuttgart 1988
- Panofsky, Erwin (1925): Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“. In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1974, S. 49-76

- Panofsky, Erwin (1934): Stil und Medium im Film. In: Ders.: Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film. Frankfurt/Main und New York 1993, S. 18-51
- Perlmann, Emil (1909): Der Kulturwert des Kinematographen. Düsseldorf 1909
- Perlmann, Emil (1914): Der heftige Häfker. In: Der Kinematograph, Nr. 388, 3.6.1914. o. S.
- Pfeiffer, K. Ludwig (1982): Bilder der Realität und die Realität der Bilder. Verbrauchte Formen in den Romanen George Merediths. München 1982
- Pfeiffer, K. Ludwig (1990): Zum systematischen Stand der Fiktionstheorie. In: Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie, 21, 1990, S. 135-156
- Pfeiffer, K. Ludwig (1988): Dimensionen der 'Literatur'. Ein spekulativer Versuch. In: Gumbrecht, Hans Ulrich und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/Main 1995, S. 730-762
- Pfemfert, Franz (1911): Kino als Erzieher. In: Schweinitz 1992, S. 165-169
- Pieper, Lorenz (1912/13): Rezension von Sellmanns „Der Kinematograph als Volks-erzieher?“ In: Bild und Film, Nr. 5, 1912/13, S. 123-124
- Pinthus, Kurt (1914) (Hrsg.): Das Kinobuch. Frankfurt 1983
(Erstausgabe Leipzig 1914, eigentlich 1913. Laut Pinthus' "Vorwort zur Neu-Ausgabe" von 1963 wurde das Erscheinen des Buches vordatiert, vgl. ebd. S. 7.)
- Pisani, Francis (1995): Die unbekanntenen Grenzen des Cyberspace. In: Le Monde Diplomatique (deutsche Ausgabe), 11/1995, S. 3
- Platon: Phaidros oder Vom Schönen. Übertragen und eingeleitet von Kurt Hildebrand. Stuttgart 1994
- Plumpe, Gerhard (1990): Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München 1990
- Polgar, Alfred (1911/12): Das Drama im Kinematographen. In: Schweinitz 1992, S. 159-164

- Porombka, Stephan (1998): Ankunft im Unverdrängten. Datenbanken als Verkörperungen der Phantasie vom virtuell vollständigen Gedächtnis. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 72. Jg., 1998, Sonderheft, S. 313-328
- Poser, Hans (1991): Homo compensator? Über Bildung im Computer-Zeitalter. In: Mersch und Nyíri 1991, S. 87-107
- Postman, Neil (1992): Wir informieren uns zu Tode. In: Die Zeit, 2.10.1992, S. 61f
- Postman, Neil (1999): Müssen Toaster sprechen? Warum wir die Leute im Auge behalten sollten, die uns ständig mit Neuerungen kommen. In: Süddeutsche Zeitung, 15./16.5.1999, SZ am Wochenende, S. III
- Prange, Regine (1992): Panofsky 'On movies'. In: Bruno Rendenbach (Hrsg.): Erwin Panofsky: Beiträge des Symposions Hamburg 1992. Berlin 1994, S. 171-190
- Prokop, Dieter (1971) (Hrsg.): Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik. München 1971
- Prokop, Dieter (1982): Soziologie des Films. Frankfurt 1982
- Randow, Gero von (1997): Der Jahrhundertfehler. In: Die Zeit, 27.6.97, S. 1
- Rath, Willy (1912): Zur Kino-Frage. In: Kunstwart. Erstes Septemberheft 1912, Nr. 23, S. 299-303
- Rath, Willy (1912/13): Emporkömmling Kino. In: Schweinitz 1992, S. 75-89
- Rauscher, Ulrich (1912): Die Welt im Film. In: Schweinitz 1992, S. 195-201
- Redies, Michael (1997): Sag Heinrich, wie hast Du's mit der Revolution? Ist die Digitale Revolution in Wirklichkeit nur eine virtuelle Revolution? Online-Publikation: http://www.wildpark.com/kultur/politik/c_digital.html (Download-Datum: 20.3.1998)
- Rheingold, Howard (1994): Virtuelle Gemeinschaft. Soziale Beziehungen im Zeitalter des Computers. Bonn 1994

- Rheingold, Howard (1996): Die Zukunft der Demokratie und die vier Prinzipien der Computerkommunikation. In: Bollmann 1996, S. 189-197
- Richter, Hans (1929): Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen. Zürich 1968
- Riepl, Wolfgang (1913): Das Nachrichtenwesen des Altertums. Mit besonderer Rücksicht auf die Römer. Leipzig, Berlin 1913
- Roland (1912): Gegen die Frauenverblödung im Kino. In: Schweinitz 1992, S. 127-130
- Rotermund, Hermann (1996): Von der Keilschrift bis zum Internet. Verschwinden die Subjekte im Speicher? Vortrag am 26.3.1996 im Kulturzentrum „Schlachthof“ in Bremen. Als Online-Dokument unter http://www.deutschland.de/el_mag/mediendiskussion/keilschrift1.html (Download-Datum: 29.7.1997)
- Roth, Gerhard (1992): Das konstruktive Gehirn: Neurobiologische Grundlagen von Wahrnehmung und Erkenntnis. In: Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.) Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus 2. Frankfurt/Main 1992, S. 277-336
- Rothschild, Ernst (1923): Film und Erotik. In: Zehder 1923, S. 158-165
- Rötzer, Florian (1991) (Hrsg.): Digitaler Schein. Die Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt/Main 1991
- Rötzer, Florian (1991a) und Peter Weibel (Hrsg.): Strategien des Scheins. Kunst, Computer, Medien. München 1991
- Rötzer, Florian (1998): Digitale Weltentwürfe. Streifzüge durch die Netzkultur. München 1998
- Rötzer, Florian (1998a): Vom zweiten und dritten Körper, oder: Wie wäre es eine Fledermaus zu sein oder einen Fernling zu bewohnen? In: Krämer 1998, S. 152-168
- Sadoul, Georges (1957): Geschichte der Filmkunst. Wien 1957

- Salten, Felix (1913): Zu einem Kinodrama. Anmerkungen. In: Schweinitz 1992, S. 359-365
- Sandbothe, Mike (1997): Interaktivität - Hypertextualität - Transversalität. Eine medienphilosophische Analyse des Internet. In: Münker/Roesler 1997, S. 56-82
- Sandbothe, Mike und Walther Ch. Zimmerli (1994) (Hrsg.): Zeit - Medien - Wahrnehmung. Darmstadt 1994
- Saur, Klaus G. (1996): Die Kosten der elektronischen Information. In: Börsenverein des deutschen Buchhandels 1996, S. 92-101
- Schaudig, Michael (1992): Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragi-komödie "Die Ratten" und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. München 1992
- Scheer, Léon (1997): Die virtuelle Demokratie. Hamburg 1997
- Schefe, Peter, Heiner Hastedt, Yvonne Dittrich und Gerd Keil (1993) (Hrsg.): Informatik und Philosophie. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 1993
- Schiller, Dan (1996): Wer besitzt und wer verkauft die neuen Territorien des Cyberspace? Das Internet zwischen Entsetzen und Ekstase. In: Le Monde Diplomatique (deutsche Ausgabe), 5/1996, S. 4-5
- Schivelbusch, Wolfgang (1977): Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt/Main 1989
- Schlaffer, Heinz (1986): Einleitung. In: Goody et al. 1986, S. 7-23
- Schlüpmann, Heide (1990): Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos. Frankfurt/Main 1990
- Schmid, Ulrich und Herbert Kubicek (1994): Von den „alten“ Medien lernen. In: Media Perspektiven, 8/1994, S. 401-408
- Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.) (1987): Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus. Frankfurt/Main 1991

- Schmitt, Heiner (1978): Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945. Boppard am Rhein 1978
- Schmitz, Ulrich (1995): Neue Medien und Gegenwartssprache. Lagebericht und Problemskizze. In: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie. Osnabrück 1995
- Schorr, Thomas (1990): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft: eine Analyse des Fachblatts "Der Kinematograph" (1907 - 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten. München 1990
- Schultze, Ernst (1911): Der Kinematograph als Bildungsmittel. Halle 1911
- Schulze, Volker (1977): Frühe Kommunale Kinos und die Kinoreformbewegung in Deutschland bis zum Ende des ersten Weltkriegs. In: Publizistik, Nr. 1, 1977, S. 61-71
- Schumpeter, Joseph A. (1942): Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie. Tübingen, Basel 1993
- Schwarzschild, Leopold (1913): "Professor Max Reinhardt-Film". In: Schweinitz 1992, S. 381f
- Schweinitz, Jörg (1990): Georg Lukács' frühe 'Gedanken zu einer Ästhetik des Kino' (1911/13) und die zeitgenössische deutsche Debatte um das neue Medium. In: Zeitschrift für Germanistik, Heft 6, Leipzig 1990, S. 702-710
- Schweinitz, Jörg (1992) (Hrsg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig 1992
- Schwemmer, Oswald (1990): Glanz und Elend der Medienkultur. In: Bredow, Wilfried von (Hrsg.): Medien und Gesellschaft. Auf dem Weg zu einem Analphabetismus für gehobene Ansprüche? Stuttgart 1990, S. 15-39
- Searle, John R. (1993): Ist das Gehirn ein Digitalcomputer? In: Scheffe et al., S. 211-232
- Sellmann, Adolf (1912): Der Kinematograph als Volkserzieher? Pädagogisches Magazin, Heft 470. Langensalza 1912

- Sellmann, Adolf (1914a): Kino und Schule. (Lichtbühnenbibliothek 6.) Mönchengladbach 1914
- Sellmann, Adolf (1914b): Kino und Volksbildung. (Gemeinnützige Volksbibliothek Nr. 17.) Mönchengladbach 1914
- Serner, Walter (1913): Kino und Schaulust. In: Schweinitz 1992, S. 208-214
- Sherman, Berrie und Phil Judkins (1992): Virtual reality. Cyberspace - Computer kreieren synthetische Welten. München (1995)
- Sidler, Viktor (1987): Filmgeschichte. Ästhetisch, ökonomisch, soziologisch. Zürich 1987
- Siegele, Ludwig (1996): Achtung, Cyberpolitik! Die Propheten des Informationszeitalters predigen: Die Republik des 21. Jahrhunderts ist elektronisch oder gar nicht. Ein Blick in die Zukunft der Demokratie. In: Die Zeit, 10.5.1996, S. 3
- Siegele, Ludwig (1996a): Angriff der Killerdaten. In: Die Zeit, 20.9.96, S. 82
- Siegele, Ludwig (1998): Ein Archivar des Netzes. In: Die Zeit, 12.3.1998, S. 73
- Siegele, Ludwig (1998a): Das Gehirn als Oberfläche. In: Die Zeit, 29.4.1998, S. 63
- Siering, Peter (1997): C(r)ash 2000. Jahr 2000: das Geschäft mit der Angst. In: c't, Heft 14, 1997, S. 102-106
- Sobchak, Vivian (1996): Demokratisches „Franchise“ und die elektronische Grenze. In: Maresch 1996, S. 324-336
- Sohnrey (1912/13): Das dunkle Kinematographentheater. In: Volksbildung 1912/13, S. 64
- Spectator (1913/14) [Pseud. Ernst Feder (?), cf. Killy, Walther (Hrsg.): Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. München 1988-1993. Bd. 3, S. 342]: Der heutige Stand der Kinoreform. In: Bild und Film, Nr. 3/4, 1913/14, S. 49-56
- Spier, Ike (1912): Die sexuelle Gefahr im Kino. In: Neue Generation, 1912, S. 192-198

- Spinner, Helmut F. (1994): Die Wissensordnung. Ein Leitkonzept für die dritte Grundordnung des Informationszeitalters. Opladen 1994
- Stagliano, Riccardo (1996): Der elektronisch übermittelte Volkswille. In: *Le Monde Diplomatique* (deutsche Ausgabe) 5/1996, S. 6f
- Stein, O. Th. (1915): Krieg und Kinoreform. In: *Pharus* (Donauwörth), 1915, S. 61-71
- Stingelin, Martin (1988): Kugeläußerungen. Nietzsches Spiel auf der Schreibmaschine. In: Gumbrecht/Pfeiffer 1988, S. 326-341
- Storck, Willy F. (1914): Kino, Theater und Kunst. Gedanken über die Gestaltungsprobleme des Kino. In: Diederichs 1987, S. 85-90
- Stümcke, Heinrich (1912): Kinematograph und Theater. In: Schweinitz 1992, S. 239-248
- Sturm, Hertha (1991): Fernsehdiktate: Die Veränderung von Gedanken und Gefühlen. Gütersloh 1991
- Tannenbaum, Herbert (1912): Kino und Theater. In: Diederichs 1987, S. 33-46
- Tannenbaum, Herbert (1913): Das Kinobuch. In: Diederichs 1987, S. 51
- Tannenbaum, Herbert (1913/14): Probleme des Kinodramas. In: Schweinitz 1992, S. 312-319
- Terveen, Fritz (1959) (Hrsg.): Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland. Emsdetten 1959
- Tiedemann, Rolf (1965): Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Frankfurt/Main 1965
- Toeplitz, Jerzy (1956): Geschichte des Films I (1895-1928). Berlin 1984
- Torres, Asrad (1995): Die große Illusion vom demokratischen Internet. In: *Le Monde Diplomatique* (deutsche Ausgabe), 11/1995, S. 4f
- Tucholsky, Kurt (1913): Verbotene Films. In: Schweinitz 1992, S. 214-219

- Turszinsky, Walter (1910): Kinodramen und Kinomimen. In: Schweinitz 1992, S. 21-26
- Turszinsky, Walter (1913): Asta Nielsen. In: Schweinitz 1992, S. 350-356
- Turing, Alan M. (1950): Computing Machinery and Intelligence. In: Mind 59, 1950, S. 433-460. Im Internet unter <http://www.sscf.ucsb.edu/~sung/comm115/writing-define-computing/Computing-machinery.html>
- Turkle, Sherry (1995): Life on the screen. Identity in the age of the Internet. New York 1995
- Verspohl, Franz-Joachim (1974): Autonomie und Parteilichkeit: „Ästhetische Praxis“ in der Phase des Imperialismus. In: Autonomie der Kunst 1974, S. 199-230
- Vester, Frederic (1995): Die totale Information. In: Bild der Wissenschaft Plus, Juli 1995, S. 14f
- Vief, Bernhard (1991): Digitales Geld. In: Rötzer 1991, S. 117-146
- Vief, Bernhard (1993): Digitaler Raum. Beitrag zum Symposium „Die Auflösung der Medien im elektronischen Raum“. Online-Publikation unter <http://www.utopia.or.at/transit/kunstgespraeche.vief.html>
- Viertel, Berthold (1912/13): Das Kino. In: Kaes (Hrsg.) 1978, S. 70-72
- Virilio, Paul (1994): Im Würgegriff der Zeit. In: Die Zeit, 11.11.1994, S. 63
- von Kuehn, Haug und Theo Sommer (1996) (Hrsg.): Der Mensch im Netz. Kultur, Kommerz und Chaos in der digitalen Welt. ZEITpunkte Nr. 5/1996
- Vom Werte und Unwerte des Kinos (1912) (Fragestellung). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 129, 10.5.1912, Morgenblatt, S. 1-2
- Vom Werte und Unwerte des Kinos (1912) (Antworten). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 148 und Nr. 149, 30. und 31.5.1912, Morgenblatt, jeweils S. 1-3
- Vondung, Klaus (1976) (Hrsg.): Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen. Göttingen 1976

- Waffender, Manfred (1991) (Hrsg.): Cyberspace - Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten. Reinbek 1991
- Waldmann, Günter (1982): Trivial- und Unterhaltungsromane. In: Glaser 1982, Band 9, S. 124-139
- Warburg, Aby (1929): Die Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte. Einleitung zum Mnemosyne-Atlas. In: Fleckner, Uwe (Hrsg.): Die Schatzkammer der Mnemosyne. Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida. Dresden 1995, S. 260-264
- Warnke, Martin, Wolfgang Coy und Georg Christoph Tholen (1997) (Hrsg.): HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien. Basel 1997
- Warnke, Martin (1997): Digitale Schreibzeuge. In: Hubertus Kohle (Hrsg.): Kunstgeschichte Digital. Berlin 1997, S. 171-191
- Warstat, Dieter Helmuth (1982): Frühes Kino der Kleinstadt. Berlin 1982
- Warstat, Willi (1914): Aus dem Kampfe um die Kinoreform. In: Die Grenzboten (Berlin), Nr. 3, 1914, S. 127-132
- Wegener, Paul (1916): Von den künstlerischen Möglichkeiten des Wandelbildes. In: Schweinitz 1992, S. 334-338
- Wegmann, Thomas (1998): Eine Rose ist keine Rose ist eine @))->->-. Die Zeichen der Netzkultur zwischen Rede und Schrift. In: Philologie im Netz 4/1998 S. 43-52. E-Journal im Netz unter <http://www.fu-berlin.de/phin/phin4/p4t3.htm> (Download-Datum: 29.5.1998)
- Weibel, Peter (1991): Transformationen der Techno-Ästhetik. In: Rötzer 1991, S. 205-246
- Weidenfeld, Werner (1999): Gefangene im globalen Netzwerk. In: Süddeutsche Zeitung vom 31.7.1999, Beilage SZ am Wochenende, S. III
- Weizenbaum, Joseph (1975): Der Einfluß von Computern auf die Gesellschaft. In: Psyche, 29, 1975, S. 171-183

- Weizenbaum, Joseph (1978): Die Macht der Computer und die Ohnmacht der Vernunft. Frankfurt/Main 1978
- Weizenbaum, Joseph (1990): Die Künstliche Intelligenz als Endlösung der Menschenfrage. In: Klagenfurter Beiträge zur Technikdiskussion, Heft 32, 1990
- Weizenbaum, Joseph (1992): Künstliche Intelligenz als Schlüssel zur elektronischen Produktion von Wissen? In: Dencker, Klaus Peter (Hrsg.): Interface. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität Hamburg 1992, S. 166-174
- Welsch, Wolfgang (1998): „Wirklich“. Bedeutungsvarianten - Modelle - Wirklichkeit und Virtualität. In: Krämer 1998, S. 169-212
- Werner, Paul (1990): Die Skandalchronik des deutschen Films von 1900 bis 1945. Frankfurt/Main 1990
- Werth, Hans (1910): Öffentliches Kinematographenrecht. Hannover 1910
- Wewetzer, Hartmut (1997): Überleben in der Sintflut der Information. Das Internet revolutioniert den Umgang mit Wissen. In: Der Tagesspiegel, 12.7.1997
- Wiener, Oswald (1984): Turings Test. Vom dialektischen zum binären Denken. In: Kursbuch 75: Computerkultur. März 1984, S. 12-37
- Winckelmann, Johann Joachim (1755): Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlery und Bildhauer-Kunst. Berlin 1885. Nachdruck der Ausgabe von 1755. Reprint in: Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Nr. 20, herausgegeben von Bernhard Seuffert. Liechtenstein 1968
- Wingert, Bernd (1996): Kann man Hypertexte lesen? In: Matejovski/Kittler 1996, S. 185-218
- Winkler, Hartmut (1994): Medien - Speicher - Gedächtnis. Vortrag in der Hochschule für angewandte Kunst, Synema, Wien, 15. 3. 94. Online-Publikation: <http://www.rz.uni-frankfurt.de/~winkler/gedacht.html> (Download-Datum: 5.11.1997)
- Winkler, Hartmut (1997): Docuverse. Zur Medientheorie des Computers. München 1997

- Winkels, Hubert (1997): Leselust und Bildermacht. Über Literatur, Fernsehen und neue Medien. Köln 1997
- Witte, Karsten (1972) (Hrsg.): Theorie des Kinos. Frankfurt/Main 1972
- Wuss, Peter (1990): Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Berlin 1990
- Youngblood, Gene (1991): Metadesign. Die neue Allianz und die Avantgarde. In: Rötzer (1991) S. 305-322
- Zec, Peter (1991): Das Medienwerk. Ästhetische Produktion im Zeitalter der elektronischen Kommunikation. In: Rötzer 1991, S. 100-113
- Zehder, Hugo (1923) (Hrsg.): Der Film von morgen. Berlin 1923
- Zehder, Hugo (1923a): Die unbegrenzten Möglichkeiten. In: Ders. 1923, S. 130-142
- Zielinski, Siegfried (1989): Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte. Reinbek 1989
- Zimmer, Dieter E. (1996): Die Bibliothek der Zukunft. In: von Kuehn/Sommer 1996, S. 41f
- Zimmer, Dieter E. (1997): Die digitale Bibliothek. Eine ZEIT-Serie für Nutzer und Verächter der Computernetze. In: Die Zeit, 12.9.1997 S. 49f sowie die folgenden Ausgaben.
- Im Internet verfügbar unter: <http://www.zeit.de/littwett/digbib/digbib1.html>