

**Reinhold Viehoff**

**Globale Kommunikation regional**

**Gerhard Lampe**

**Konstruktionen von Ort, Zeit  
und Handlung im Film**

# INHALTSVERZEICHNIS

## **Globale Kommunikation regional**

1.	Drei Beispiele	1
1.1	Beispiel Globale Kommunikation 1	1
1.2	Beispiel Globale Kommunikation 2	3
1.3	Beispiel Globale Kommunikation 3	4
2.	Die Widersprüche der Moderne und die globale Kommunikation	6
2.1	Funktion globaler Kommunikation 1: Auflösung der Paradoxien?	7
2.2	Funktion weltumspannender Kommunikation 2: globale und regionale Widersprüche und ihre Auflösung?	9
3.	Abschließende Überlegung	11
4.	Literaturverzeichnis	11

## **Konstruktionen von Ort, Zeit und Handlung im Film**

Konstruktionen von Ort, Zeit und Handlung im Film	13
Literaturverzeichnis	25

## Zusammenfassung

Wir leben in einer Welt, in der globale Kommunikationsformen unsere Erfahrungen und unser Wissen von der Welt bestimmen. Es werden drei Beispiele für solche Kommunikationsformen diskutiert. Vor diesem Hintergrund wird der Versuch unternommen zu bestimmen, was „globale Kommunikation“ ist. Globale Kommunikation wird als Problem zu behandeln sein, in dem zahlreiche Widersprüche der Moderne miteinander verbunden sind. In ihr liegt aber auch die grundsätzliche Chance, solche Paradoxien aufzulösen. Diese Chance wird – exemplarisch – darin gesehen, dass die veränderten Bedingungen für mediale Kommunikation selbst zu einer Auflösung vorher gegensätzlicher Funktionsweisen und arealer Ordnungen der Kommunikation in lokalen und regionalen Räumen geführt haben.

Es wird im Sinne dieser Argumentation deshalb erwartet, dass die Paradoxien globaler Kommunikation sich in den Strukturen von Mediennutzergemeinden auflösen.

## Summary

The premise of my paper is that we live in an age where our worlds of experience and knowledge are constructs via new media and communication and that this situation occurs globally as well as locally. First I present several examples in order to illustrate the situation of global communication. Next, I make an attempt to define "global communication" where my focus is on the proposition that global communication represents a problematic of modernity and its contradictions. While modernity represents a problematic that is associated with the situation of global communication, at the same time its contradictions allow for the possibility to solve the paradoxes of the new situation of global communication. In principle, I argue that the new conditions of communication in its global context and functions have lead to a resolution of its own contradictory functions especially in the situation of local environments in a global context. This new situation of communication in its various forms and media includes the suspension of some of the problematics of communication as they are translated into and are based on various and various types of communities of media users and consumers.

## **Globale Kommunikation regional.\***

1996 wurde das Wort „Multimedia“ zum Wort des Jahres gewählt. In den zahlreichen Meldungen dazu in Presse, Funk und Fernsehen war die Tendenz auffällig – und selbst manchmal wieder eine Meldung wert –, dass der Begriff nicht weiter erklärt wurde. Er schien für sich selbst sprechend genug.

Ich nehme einmal an, in diesem symbolträchtigen Jahr 2000 ist es nicht unwahrscheinlich, dass sich das Auswahlgremium für das Wort des Jahres „Globalisierung“ (in allen seinen Wortbildungsmöglichkeiten) entscheidet. Und auch in diesem Jahr würde dann ein Wort gewählt, das tatsächlich in aller Munde ist, das in kaum einer Meldung in Funk und Fernsehen fehlt, das besonders mit allen wirtschaftlichen Prozessbeschreibungen eine unauflösliche semantische Ehe eingegangen ist – Globalisierung des Marktes (Bendixen 1991) – und das allüberall in dieser offenen Bedeutung als Antwort für alles benutzt wird.<sup>1</sup>

Ich möchte vor diesem diffusen Hintergrund einleitend drei aktuelle Beispiele präsentieren, um globale Kommunikation in Bezug auf ganz unterschiedliche Erfahrungen zu veranschaulichen und einzugrenzen. In diesen Erfahrungen tritt so etwas auf und kann so etwas beobachtet werden wie eben globale Kommunikation. Durch die Diskussion dieser unterschiedlichen Beispiele und natürlich auch ihres Gemeinsamen will ich dann in einer ersten näheren Bestimmung sagen, was ich unter globaler Kommunikation hier und heute verstehe. Diese „Definition“ verstehe ich zugleich als Vorschlag zur Diskussion, nicht als deren Abschluss.

Ich skizziere dann – zweitens – den Zusammenhang zwischen globaler Kommunikation und dem Projekt der Moderne; denn – so denke ich – erst durch das Projekt der Moderne ist globale Kommunikation an eine solch prominente Stelle für die gesellschaftliche Dynamik gerückt und gerückt worden. Erst durch den ständigen Ausbau von Freiheitsrechten, Gleichheitsrechten, Wissen, technischer Beherrschung der Welt und wachsendem Wohlstand ist Kommunikation so wichtig geworden wie sie heute – regional und global – ist. Ich versuche anschließend – natürlich unvollständig angesichts der ausufernden Literatur zum Thema – einige Grundmuster und Beziehungen zu beschreiben, die gegenwärtig mit globaler Kommunikation verknüpft werden. Dazu gehe ich einmal auf Argumente ein, durch globale Kommunikation die Widersprüche der Moderne selbst aufzuheben. Dazu gebe ich eine an Dichotomien, Paradoxien oder gar Antinomien orientierte Skizze zu Thesen und Konzepten, die im Kontext „globale Kommunikation“ gegenwärtig eine Rolle spielen.

Damit leite ich schließlich zu einem Abschnitt über, in dem ich die vorher aufgezeigten Dimensionen globaler Kommunikation ins Verhältnis zu dem setze, was wir – im Gegensatz dazu – noch als regionale Kommunikation ansehen können. In einer Schlusspassage formuliere ich eine Art Zusammenfassung zu einem konstruktiven Verhältnis von globaler und regionaler (beziehungsweise lokaler) Kommunikation.

### **1. Drei Beispiele**

#### **1.1 Globale Kommunikation 1**

In seinem hier unumgänglich zu nennenden Buch „The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert“ beschreibt Marshall McLuhan eine Szene aus dem Jahr 1968, an die sich die Älteren von uns vermutlich selbst erinnern können, und zu der die Belesenen von uns auch spontan zahlreiche Assoziationen haben aus der zeitgenössischen Essayistik und Literatur – von Günter Anders bis Siegfried Zielinski. Ich zitiere McLuhan:

\* Antrittsvorlesung am 22.05.2000 im Fach Medien- und Kommunikationswissenschaften an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

<sup>1</sup> Der folgende Einführungssatz in ein Buch mit dem Titel „Globalisierung der Medien? Medienpolitik in der Informationsgesellschaft“ findet sich so oder ähnlich in fast allen gegenwärtigen Publikationen zum Thema. Er lautet: „Informationsgesellschaft‘ und ‚Globalisierung‘ gehören wohl zu den schillerndsten und umstrittensten Begriffen, die die Sozialwissenschaften gegenwärtig anzubieten haben“, und es folgt die unzweifelhaft zutreffende Bemerkung „das Phänomen der ‚Globalisierung‘ der Massenkommunikation wird unter vielfältigen Aspekten diskutiert“ (zitiert nach: Donges 1999, S. 9).

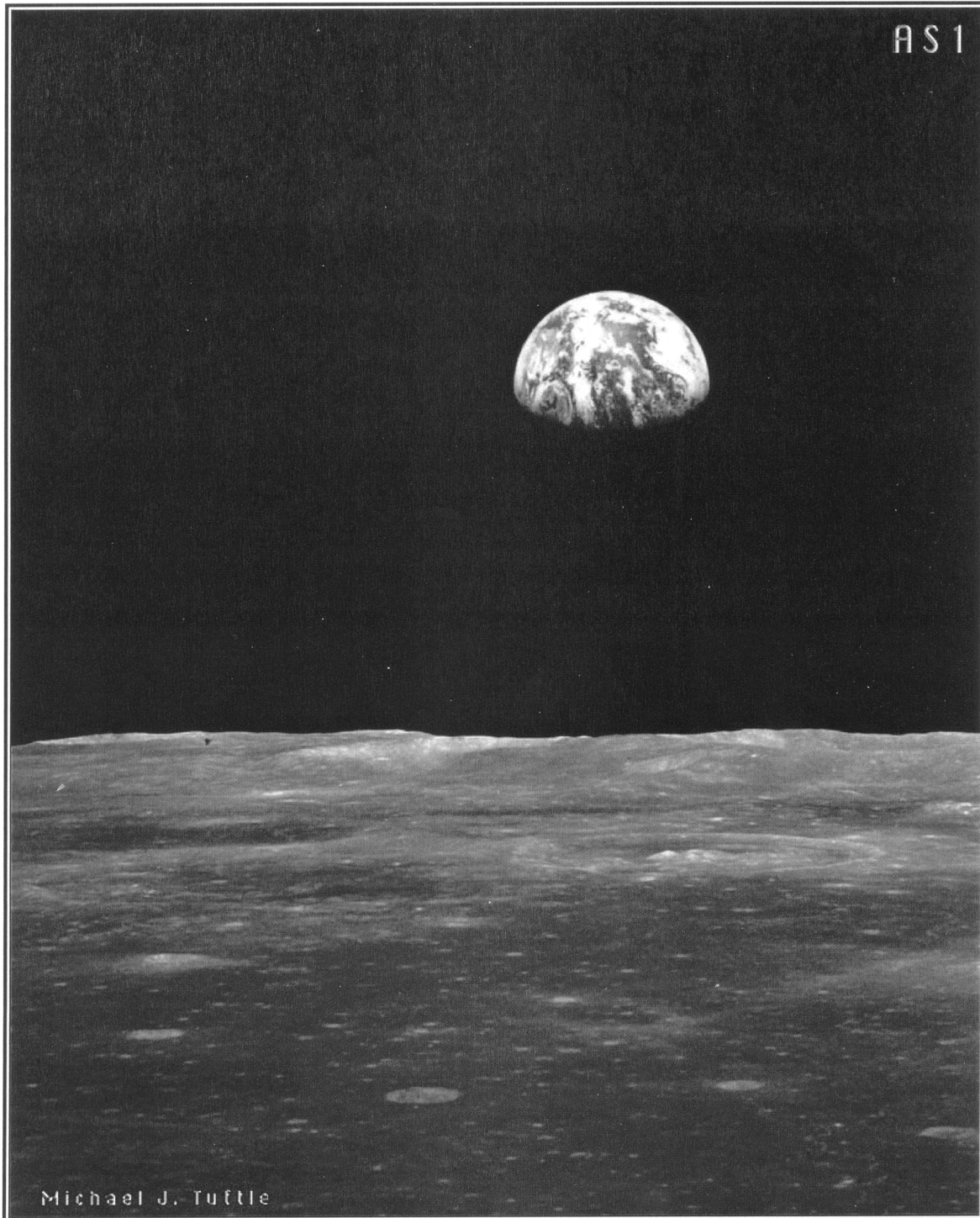


Abb. 1: <http://www.space-odyssey.de/sspecial/graphics/a11gall/a11m.jpg>

„Nachdem die Apollo-Astronauten im Dezember 1968 die Mondoberfläche umkreist hatten, montierten sie auf ihr eine Fernsehkamera und richteten sie auf die Erde. Alle, die wir damals zuschauten, erlebten eine gewaltige reflexive Resonanz. Wir „entäußerten“ und „verinnerlichen“ zur gleichen Zeit. Wir waren gleichzeitig auf der Erde und auf dem Mond. Und es war unsere je individuelle Wahrnehmung, welche jenem Ereignis seine Bedeutung gab. Ein Zwischenraum entstand, in dem nur noch Schwingung war: ein Resonanzraum, ein resonierendes Intervall hatte sich gebildet. Die eigentliche Handlung des Geschehens spielte weder auf der Erde noch auf dem Mond, sondern sie fand in der luftlosen Leere dazwischen statt, sozusagen im Spielraum zwischen Achse und Rad“ (McLuhan und Powers, 1995, 26).

*Erster Kommentar:* Das Fernsehen – als elektronisches Medium – ermöglicht den globalen Blick, den Blick auf den Globus, weltweit, und es hebt zugleich den Ort der Kommunikation in einen Resonanzraum, der „dazwischen“ liegt, der nicht in der Welt ist und nicht außerhalb, aber der sie vollständig umgibt.

## 1.2 Beispiel Globale Kommunikation 2

Ein weiteres Beispiel für globale Kommunikation ist ein Brief, in dem ich gebeten werde, das Gefühl einer universalen Solidarität mit den Menschen in Mosambik nicht zu verdrängen, sondern in praktisches Handeln umzusetzen. Ich werde aufgefordert – unter Hinweis auf die weltbekannte Organisation „Ärzte ohne Grenzen“ – Geld zu spenden, damit den Menschen dort in Afrika geholfen werden kann. Und dies alles wird eingeleitet durch den Satz „... die täglichen Medienberichte über die schreckliche Flutkatastrophe in Mosambik lassen auch uns nicht los. Wir fühlen uns aufgerufen, alles in unserer Macht stehende zu tun, schnell und wirkungsvoll zu helfen“.

*Erster Kommentar:* Medien und Medienberichterstattung führt dazu, dass – wo immer auf der Welt, auf dem ganzen Globus, etwas geschieht – jeder davon betroffen ist, weil er durch die Medien davon weiß. Das scheint eine universale Moral der Verantwortung und der Verpflichtung zur weltweiten – grenzenlosen – Hilfe<sup>2</sup> zu bedingen.



Abb. 2: Brief der Stiftung für internationale Solidarität und Partnerschaft

<sup>2</sup> Richard Münch sagt deshalb völlig zurecht: „Amnesty International und Greenpeace sind weltweit operierende moralische Konzerne“ (Unterstreichung R.V.) (Münch, 1995, S. 22).

### 1.3 Beispiel Globale Kommunikation 3

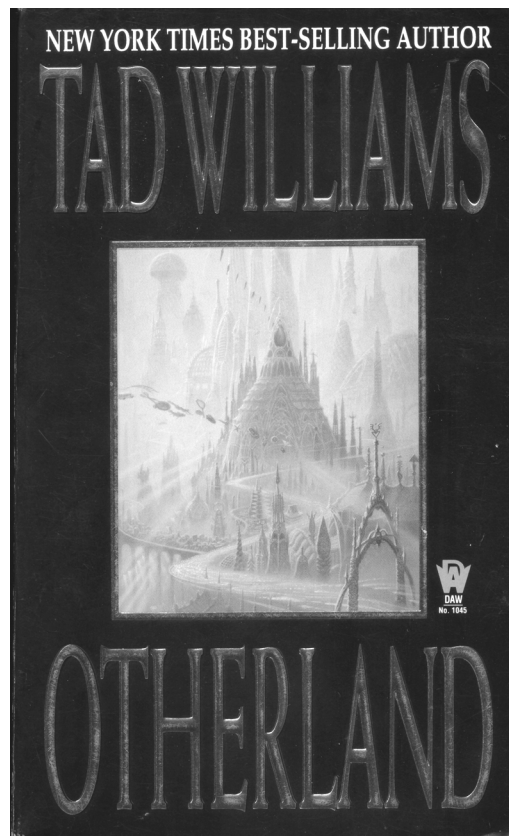


Abb. 3: Tad Williams, Otherland, Vol. I, City of golden shadow, New York 1996.

„An increasing number of people are finding their lives touched by collectivities which have nothing to do with physical proximity. A space has opened up for something like community on computer networks, at a time when so many forms of „real life“ community seem under attack, perhaps even by the same techno-cultural forces that make Internet culture possible“ (Wilbur 2000, 5). Diese Bemerkung eines amerikanischen Kollegen in einem Aufsatz zur „Internet Culture“ liest sich wie eine kurze Inhaltsangabe zu „Otherland“ von Tad Williams (Williams 1998), einem der erfolgreichsten Sciencefictionromane der letzten Jahre. In diesem Roman, der darüber erzählt, wie eine durchaus unfriedliche Gesellschaft ihre Kinder in der virtuellen Welt einer globalen Netzkommunikation verliert, wird eine gewisse Tradition der Sciencefictionliteratur fortgesetzt, die schon in den sechziger Jahren mit dem Roman „Die Glasfalle“ von Herbert W. Franke angefangen hatte – schon hier sind nur noch Gehirne in einer Nährflüssigkeit an ein weltumspannendes Kommunikationsnetzwerk angeschlossen. Dieser SF-Mythos hat mit dem 1984 erschienenen Roman von William Gibson „Neuromancer“ (Gibson 1984/1987) eine gewisse semantische Leitfunktion für die „reale“ Welt und ihre Entwicklungen übernommen. In Neuromancer prägte Gibson nämlich das Wort von der globalen Matrix, dem Cyberspace, einem übrigens weiblichen Kommunikationsnetzwerk, in das die männlichen Benutzer – ganz dem Wiener Altmeister Freud gehorchend – mit großer Freude regedieren, eintauchen, allerdings unter Verlust des Körpers, körperlos. Das ist ein Bild, mit dem der Literat Gibson wie schon Franke und nach ihm Williams<sup>3</sup> die heute so erlebte Körperlosigkeit der virtuellen Identität von Internet-Benutzern vorwegnimmt – und die der im letzten Jahr in den Kinos gelaufene Film MATRIX kongenial aufnimmt und in Bildern zeigt.

<sup>3</sup> Vgl. zu dieser quasi prophetischen Funktion bestimmter Sciencefictionbücher der letzten Jahre auch: Werber, 1999, S. 414 bis 444, unter anderem Blickwinkel auch zum Märchen: Seifert, 1997, S. 201 f.

*Erster Kommentar:* Digitale Kommunikation ist weltumspannend, schafft Parallelwelten und evoziert und realisiert kulturelle Phantasien, die mit dem Bild der Körperlosigkeit eine kommunikative Freisetzung von fast allen Zwängen propagieren, die durch die Trennung von Körper und Geist der Gattung Mensch bisher auferlegt worden sind.

Wir haben jetzt drei sehr unterschiedliche Beispiele kennen gelernt, in denen die Komponenten unseres Schlagwortes „globale Kommunikation“ für die aktuelle Jetztzeit immer und immer hochbedeutsam vorkommen. Sehen wir uns diese Beispiele noch einmal kurz an, um das Wesentliche und das Gemeinsame an diesen Beispielen klar hervorzuheben.

Ganz zweifellos muss eine Definition des Begriffs globale Kommunikation berücksichtigen, dass die Erde ein Kugelraumschiff ist, das keinen Notausgang hat. Zwar gibt es Regionen mit Arbeits- und Schlafplätzen, die von unterschiedlichen Mannschaftsteilen genutzt werden, aber es gibt seit dem Beobachter-Blick vom Mond auf die Erde keine Möglichkeit mehr anzunehmen, dass jemand nicht zur Mannschaft gehört. Das muss Konsequenzen haben: für die Reflexivität, den Selbstbeobachtungsmodus der Menschen.

Ganz zweifellos gehört zur gegenwärtigen globalen Kommunikation auch die Technik der Visualität, gehört die technische Simulation der direkten Anschauung und Interaktion dazu, transportiert im digitalen Netzwerk einer weltumspannenden Kommunikation. Der von McLuhan geschilderte Wahrnehmungsschock ist 1968 auch wegen dieser visuellen Erfahrung anders und mit anderen Folgen verbunden als der Schock jenes ersten Globus-Modells ein paar hundert Jahre früher, als die naturwissenschaftlichen Intellektuellen in Europa sich rein gedanklich von einem Scheibenmodell der Erde verabschiedet haben.

Ganz zweifellos gehört also heute zum Thema und Begriff der „globalen“ Kommunikation nicht bloß die räumliche, zeitliche und körperliche Entgrenzung der Kommunikation und die technisch perfekte Simulation unserer (bisher) vertrauenswürdigen Sinneswahrnehmungen durch digitale Medien, sondern es gehört auch eine Reflexionsdimension dazu, die den einzelnen Akteur motiviert und zugleich verpflichtet: Moral, Ethik, Solidarität – oder schlechtes Gewissen – sind die Münzen, mit denen wir dafür bezahlen müssen, dass wir den überschaubaren (sic) Garten Eden verlassen und jenseits seiner sicheren Grenzen uns so erfolgreich daran gemacht haben, uns die „Erde“ zum Untertan zu machen.

Und schließlich gehört zum Begriff der globalen Kommunikation auch eine Ebene von Veränderungen, die zentrale Algorithmen unseres „Kulturprogramms“ (sensu Schmidt 1994; 1999, S. 195–221) berührt: Unterscheidungen, mit denen wir bisher gut durch die Welt gekommen sind, verlieren ihre traditionelle Bedeutung: zum Beispiel Körperlichkeit. Ohne hier in postmodernes Raunen à la Bolz hineingleiten zu wollen, dem unter solchen Umständen das „Subjekt nichts [...] als ein Relais in der universalen Symbolisierung des Realen“ mehr ist (Bolz 1990, S. 111), führt doch die umfassende technische Simulation unserer fünf realitätsstiftenden Grundoperationen – Sehen, Hören, Fühlen, Schmecken, Riechen – zu einer Erfahrung, in deren Konsequenz sich vermutlich ein neues Körperbild und Körperbewusstsein durchsetzt. Aber auch noch in „Otherland“, dem Roman von Williams über die beinahe perfekten Parallelwelten im virtuellen Raum, müssen die Nutzer erfahren, dass sie sterben, wenn sie ihren Körper vernachlässigen: der Körper versteht es bisher nicht, virtuelle Speisen in Energie umzuwandeln. Die meisten Menschen wissen das auch.<sup>4</sup>

### ***Versuch einer Definition***

Ich habe angekündigt, am Ende dieser Überlegungen eine Definition von globaler Kommunikation zu geben. Das will ich also tun, obwohl das deshalb schwierig ist, weil mit jedem aufgenommenen Bestimmungsstück bestimmte (und teilweise weitreichende) Probleme verbunden sind, auf die ich im nächsten Abschnitt ausführlicher zu sprechen komme.

Globale Kommunikation beschreibt die kognitiv-kommunikativen Fähigkeiten, moralisch-reflexiven Konventionen, ästhetisch-hedonistischen Orientierungen und sinnlich-erfahrungsgestützten Befriedigungen, die zeitgenössische Akteure der hochindustrialisierten und digitalisierten Kulturen zu einem dominanten Kommunikationsmotiv bündeln, um dann mit Hilfe der je optimierten technisch-apparativen Möglichkeiten miteinander sozial handelnd umzuge-

<sup>4</sup> Ich stimme in diesem Punkt Maresch zu, der meint, solche Art von „Jargon der 80er Jahre“ nähere „den Verdacht, dass es sich bei der Postmoderne und ihrer Philosophie auch um eine Theorie der Besserverdienenden handeln könnte.“ (Maresch 1999, <http://www.ct.heise.de/tp/deutsch/inhalt/buch/2421/1.html>)



hen<sup>5</sup>, und zwar so, dass diese „parasoziale Interaktion“ jedem Akteur von Raum, Zeit, Teilnehmern und Themen tendenziell unabhängige kommunikative Beziehungen zu anderen Akteuren auf der ganzen Welt aufzubauen erlaubt.

Sie merken, dass diese Definition für das spontane Verständnis von globaler Kommunikation weit weniger beizutragen vermag als die oben gegebenen Beispiele. Neben der fachwissenschaftlichen Terminologie (vgl. Knobloch 1999, S. 221–246) und der damit für die meisten Hörer verbundenen spontanen Verständnisschwierigkeit liegt das aber auch an einem inhaltlichen Problem: denn fast jedes der Begriffsstücke in dieser Definition verweist auf widersprüchliche, paradoxe Zusammenhänge. Warum das so ist, will ich im Folgenden zu erklären versuchen, indem ich auf die Moderne und die ihr inhärenten Widersprüche eingehe.<sup>6</sup>

## 2. Die Widersprüche der Moderne und die globale Kommunikation

Auf Max Weber (1920/21, 1970/71) geht die fundamentalste Beschreibung der Kritik an der Moderne zurück, nämlich die Kritik am Sinn der diskursiven Rationalität von Kultur selbst. Weber hat dazu den Unterschied, oder besser: den Widerspruch von materialer und formaler Rationalität eingeführt. Damit ist bei Weber die These verbunden, dass die westliche Moderne von der rational begründeten Vorstellung bestimmt ist, die Welt sei, so wie wir sie vorfinden, unzulänglich, sie stehe im Gegensatz zu einer vollkommenen Welt, es sei deshalb nicht nur geboten, sondern sogar zwingend und verpflichtend, in diese Welt aktiv einzugreifen, sie zu verändern, die Natur und die Gesellschaft der Menschen so zu gestalten, dass sie den Maßstäben einer idealen Ordnung nach ethischen Prinzipien entspreche. „Dies ist der Rationalismus der Weltbeherrschung, der aktiven Intervention in die Welt, der die moderne westliche Kultur kennzeichnet“ (Münch 1991, S. 60). Der formale Rationalismus der besten Weltentwürfe führt zum materialen Rationalismus der Verbesserung der Welt.

Mit dieser doppelten Sinnstruktur der Rationalität unserer Kultur sind aber so ziemlich alle gesellschaftlichen Widersprüche verbunden, durch die wir die Moderne zu kennzeichnen pflegen. Denn diese Rationalität erzeugt unendliche Paradoxien, erzeugt eine Dynamik der Dialektik von Widersprüchen, die jeweils auf ihre Aufhebung drängen und gerade dadurch wieder neue Widersprüche schaffen. Damit ist – so scheint mir – von Max Weber das Prinzip eines Motors beschrieben, der seit der Renaissance in Europa unablässig gesellschaftliche Veränderungen erzeugt.

Sehen wir uns dazu noch einmal das oben angeführte zweite Beispiel für globale Kommunikation an, die moralische Aufforderung zur Hilfe für die Menschen in Mosambik, um diese Paradoxien und ihre Dynamik besser zu verstehen.

Seitdem universalistische Gedanken in das Bild von der Welt eingeschrieben worden sind, können wir immer stärkere soziale Prozesse beobachten, die Menschen in immer größeren Zusammenhängen verbinden bis hin zu weltumspannenden – globalen – Organisationen. Internationale Solidarität ist dafür das moralische Medium. Gleichzeitig aber und direkt dadurch verursacht, lassen im regionalen und lokalen Bereich soziale Vereinsamung und Isolation die alltägliche Solidarität erodieren – Emile Durkheim (1893/1977) hat diese Umkehrungen von Solidarität schon am Ende des vergangenen Jahrhunderts genau beschrieben. Während es nun in diesem Jahrhundert in den modernen westlichen Staaten eine immer größere Anzahl immer größerer internationaler Hilfsorganisationen und immer größere Spendenaktionen mit immer größerem Spendenaufkommen gibt, führt dies nicht zu einer generellen Verbreitung offener Solidaritätsverhältnisse nach innen: weder gibt es eine wirklich solidarische Politik für Arbeitslose, noch gar eine für die mehr als eine Million Obdachlosen allein in der Bundesrepublik.

Was aber noch paradoxer ist: je mehr Hilfsorganisationen und je mehr Spenden, um so mehr nehmen die medialen Aufrufe zur Hilfe für notleidende Menschen zu, um so zahlreicher werden die medial präsentierten globalen Bilder und Anlässe, die uns moralisch verpflichten, in die Welt des Elends, der Unterdrückung und des Leids helfend einzugreifen. Das führt da-

<sup>5</sup> Medienhandeln betrachte ich – Charlton und Sutter (1999, S. 79–113) folgend – als parasoziale Interaktion, also als Interaktion ohne Kopräsenz und ohne wechselseitige Bezogenheit der Aktanten, wobei die Handlung gleichwohl die Struktur sozialen Handelns aufweist und diese soziale Struktur im Falle des Medienhandelns durch die selbstreferentielle Bezüglichkeit des jeweiligen Produktions- oder Rezeptionshandelns begründet ist.

<sup>6</sup> Ich folge dabei teilweise Argumenten, die Richard Münch ausführlich entfaltet hat, in: Münch, 1991.

zu, dass unter den Elenden und Unterdrückten dieser Welt ein Verdrängungswettbewerb stattfindet um die Anerkennung ihrer Hilfsbedürftigkeit, also um die mediale Präsentation ihres Elends. Nur noch diejenigen haben eine Aussicht auf die internationale Solidarität, denen es gelingt, in den globalen Kommunikationskanälen ihre Hilfsbedürftigkeit nachhaltig, d.h. in immer grausameren und erschreckenderen Details sichtbar zu machen. Das aktuellste Beispiel dafür ist das Wüstenbild mit den Tierkadavern und dem verloren herumstehenden hungernden Kind, mit dem die Weltpresse auf die jüngste Hungerkatastrophe in Äthiopien aufmerksam gemacht hat. Kurz: die globale „Entfaltung der universellen Solidarität produziert mit gleicher Vehemenz ihr Gegenteil: die „Vernachlässigung der Vergessenen“ (Münch 1991, S. 34) (nämlich jener, die nicht global beachtet werden) und die Entwürdigung der Hilfsbedürftigen (nämlich jener, die unter Missachtung jeder Distanz dem bedauernd-voyeuristischen Blick freigegeben werden).

Solche Paradoxien sind ähnlich auch für beinahe alle anderen Kernwerte der abendländischen Kulturen nachweisbar. Die durch sie erzeugten Widersprüche, um an Max Weber zu erinnern, führen der Struktur der zugrundeliegenden Rationalität nach immer wieder zu neuem „Eingreifen“, und damit immer wieder nur zu partiellen Lösungen und zu neuen Problemen, jedenfalls nicht zur Aufhebung der Widersprüche und zum Ende der Paradoxien.

Was hat dieser Ausflug in die Gesellschaftstheorie nun mit dem Thema der globalen Kommunikation zu tun?

Er hat zum einen deutlich gemacht, dass die oben angeführten Definitionstücke für globale Kommunikation – zum Beispiel das Motiv der Optimierung der technisch-apparativen Bedingungen globaler Kommunikation – in sich widersprüchliche Elemente sind, die zu unauflösbaren Paradoxien führen. Je mehr digital optimierte Kommunikationstechnik, um so höher wird die Selbstreferentialität medialen Handelns und um so weiter entfernen sich die Kommunizierenden voneinander in ihren Monologen. Oder: je allgemeiner und offener die Kanäle zugänglich werden für jedermann, die Kanäle, in denen die digitalen Datenströme um die Welt geleitet werden, um so weniger werden dadurch noch die „Massen“ erreicht und um so mehr nur noch der einsame user des thinkpad auf den schottischen Klippen oder auf dem Leuchtturm mitten im Atlantik (wie sie die IBM-Werbung so schön ins Bild setzt).

Und der Ausgriff auf Max Weber und auf die Moderne als Problem hat ein zweites deutlich gemacht, das direkt mit dem Thema globale Kommunikation zusammenhängt. Ich hoffe, schon bei der Diskussion der Paradoxie internationaler Solidarität ist nämlich angeklungen, dass die beschriebene Dynamik auf eine zentrale Vermittlungsleistung angewiesen ist: auf Kommunikation. Diese Leistung erbringen die modernen Massenmedien – besonders das Fernsehen und die internationale Presse sind hier die traditionellen Institutionen. In den letzten zehn Jahren ist die digitale Netzkommunikation mit einem exponentiellen Wachstum hinzugekommen. Ohne diese Medien und ohne die von ihnen digitalisierte weltumspannende, „globale Kommunikation“ könnte sich die Paradoxie der Moderne nicht in dieser Dynamik und nicht in so vielen ihrer Kernbereiche entfalten. Man kann das sogar noch verschärfen und sagen: Die modernen, digitalen, multimedialen und interaktiven Kommunikationsinstrumente sind als Ferment der Moderne so mit dieser verschmolzen, dass man Kommunikation zum eigentlichen Selbst-Sinn der Moderne machen kann.<sup>7</sup>

## **2.1 Funktion globaler Kommunikation I: Auflösung der Paradoxien?**

Bevor ich dazu übergehe, die in der gegenwärtigen Diskussion um globale Kommunikation behandelten (paradoxen, widersprüchlichen) vielfältigen Funktionsleistungen und Funktionszuschreibungen näher zu betrachten und in Beziehung zu regionaler und lokaler Kommunikation zu setzen, stelle ich eine Frage laut, die Sie sich wahrscheinlich schon seit längerem leise stellen: gibt es denn eigentlich jetzt noch angesichts der Globalisierung aller Probleme und aller Widersprüche eine Möglichkeit, in unserer Kultur diese Paradoxien, die wesentlich an die Entwicklung der modernen Kommunikationsmittel geknüpft sind, zu vermeiden? Gibt es eine Strategie, diese Widersprüche aufzulösen? Und könnte das gerade durch Kommunikation geschehen? Müsste es nicht gerade durch Kommunikation geschehen? Ich nenne ganz knapp zwei interessante Vorschläge und Überlegungen, die auf eine Beantwortung dieser Frage zielen.

<sup>7</sup> Bekanntlich hat Niklas Luhmann diesen Gedanken zur Grundlage seiner Theorie gemacht (Luhmann 1980).

Jürgen Habermas (1981) meint, man könne eine solche Strategie erfolgreich durchsetzen, indem man die Widersprüche in Ökonomie, Politik und Recht zurückbindet an kommunikativ und diskursiv hergestellten Konsens. Ein solcher Konsens könne zum Beispiel dazu führen, dass die Ökonomie, die durch das Primat des Profitstrebens der Moral der nahen Lebenswelt entwachsen sei und sich ihr heute (auch) als Medium der Entfremdung und Ausbeutung entgegenstelle, dass die Ökonomie eben durch einen moralischen Diskurs wieder an die Lebenswelt angebunden werden könne. Die „Kolonialisierung“ der nahen Lebenswelt durch die Ökonomie könne so im kommunikativen Konsens der Gesellschaft aufgehoben, die von den marktförmigen Prinzipien des Wirtschaftens produzierten Paradoxien aufgelöst werden.

Aber ist das angesichts der gegenwärtigen globalen Kommunikation eine wirklich erfolgversprechende Strategie?

Erstens muss man wohl einsehen, dass diese Habermas' sche Diskurs-Strategie selbst wieder der rationalen Struktur eines paradoxieerzeugenden Handelns verpflichtet ist, das durch Eingreifen in die Welt diese verbessern will. Wenn wir mit Max Weber aber weiterhin annehmen, dass dadurch auch immer wieder neue Konsequenzen zu (nicht-intendierten) schlechten Lösungen führen, dann können die von Habermas geforderten Diskurse nicht die Paradoxien auflösen, sondern sie nur genauer, umfassender und immer vollständiger allgemein, d.h. auf der ganzen Welt – eben global – als Antinomien bewusst machen. Die Medien und die globale Kommunikation führen uns dann die Paradoxien der Moderne immer schneller, immer unmittelbarer und immer fordernder vor Augen. Sie verkürzen damit die Halbwertszeiten von Interventionsprojekten, in letzter Konsequenz stellen sie womöglich das Projekt der Moderne als Aufklärung selbst in Gefahr, weil wir immer mehr dazu übergehen müssen, die paradoxen Folgen der Diskurse mit neuen Diskursen zu reparieren.

Statt also die Paradoxien durch Konsenskommunikation aufheben zu wollen, ist es vielleicht sinnvoller, eine Ethik globaler Kommunikation zu entwerfen (Reimann, 1992, S. 332-349), die verhindert, dass Kommunikation auf globaler Ebene eine Art Möbiusschleife konstruiert, also leer läuft. Diese selbst globale Ethik müsste darauf zielen, dass die kommunikativen Diskurse den wirklich umfassenden reflexiven Umgang mit dem Raumschiff Erde (Buckminster Fuller) zum emphatischen Ziel machen.

Mit den Möglichkeiten, durch Kommunikation, durch globale Kommunikation und eine entsprechende Ethik eine solche über sich selbst aufgeklärte Weltgesellschaft befördern zu können, setzt sich Bernhard Giesen skeptisch auseinander (Giesen 1992, 60–65). Seine Skepsis rührt aus einer genauen Betrachtung der Logik von medialer globaler Kommunikation. Er nennt drei Dimensionen medialer Kommunikation, die deren Entwicklung bestimmen:

- (1) Kommunikation inkludiert (schließt ein) bestimmte Adressaten und exkludiert (schließt aus) gerade dadurch alle anderen. Diese Selektionsleistung verliert sich – so Giesen – angesichts eines globalen Publikums, einer globalen Teilnahme an Medienkommunikation; denn wo alle eingeschlossen sind, kann niemand mehr ausgeschlossen werden.
- (2) Kommunikation stellt Kontingenz der Welt und der Ereignisse in ihr gerade dadurch her, dass sie Sachverhalte und Sachlagen positiv beschreibt; denn zu jeder Beschreibung gibt es auch eine Alternative. Diese Leistung wird immer unschärfer, meint Giesen, weil sie bei zunehmenden Perspektivwechseln in der globalen Kommunikation immer beliebiger wird.
- (3) Kommunikation schließt selektiv an Kommunikation an, rekonstruiert also deren vorgängigen Sinn jeweils nur unvollständig, so dass auf Dauer eine Entkopplung von Sinn und Kommunikation stattfindet.

Giesen analysiert nun, dass diese dritte, allein noch leistungsfähige Selektionslogik der medialen Kommunikation im globalen Rahmen dazu führt, dass Kommunikation als Beobachtungsmodus von Handlungssituationen immer mehr abnimmt und als Selbstbeobachtungsmodus immer mehr zunimmt. Er nennt das die „Autonomie der Kommunikation“ und er meint das kritisch, weil sich dadurch „ein unendlicher und bodenloser Tanz der Unterschiede“ (Giesen 1992, S. 65) als eigentlicher Inhalt der globalen Kommunikation subjektiv zur Geltung bringe; was erkennbar keine gute Voraussetzung dafür darstellt, eine Weltgesellschaft zu erreichen.

Nach dem Blick auf diese zwei Argumentationen bleibt, so denke ich, in der Tat nichts anderes übrig als die Paradoxien hinzunehmen. Widersprüche als Paradoxien auszuhalten: das heißt ja nicht, dass deshalb das operative Eingreifen in die Welt prinzipiell obsolet geworden ist, weil es auch schlechte Folgen hat. Denn die Alternative, nichts zu tun, ist moralisch auch nicht besser, weil durch Nichtstun schlechte Folgen sogar noch wahrscheinlicher werden. Und

ganz Aussteigen aus dem Zug der Moderne können wir auch nur um den Preis, dass wir die Welt dann so lassen, wie sie gerade ist – was, wie wir nicht zuletzt durch globale Kommunikation wissen, auch schlecht zu verantworten wäre.

## **2.2 Funktionen weltumspannender Kommunikation 2: globale und regionale Widersprüche und ihre Auflösung?**

In den Thesen von Habermas und Giesen sind schon Grundmuster einer Leistung von Kommunikation implizit enthalten, die ich hier nun explizit machen und diskutieren will, und die sich auf den Widerspruch von global – regional bezieht.

Eine der zentralen Dichotomien in der Konzeption von Habermas ist ja mit der Annahme einer nahen Lebenswelt gegeben, der die ausgewanderten Institutionen wie Recht, Politik und Ökonomie als Nicht-Lebenswelt gegenüberstehen. In beiden Bereichen leistet Kommunikation Unterschiedliches: hier – im lokalen, regionalen Bezug: Verständigung, dort – im globalen, anonymen Zusammenhang: Zweckrationalität. Bei Giesen stützt sich das Hauptargument auf die Annahme, dass bestimmte Leistungen der globalen Kommunikation, z.B. dass sie sich tendenziell an alle auf der Welt richte, zugleich bewirke, dass andere Leistungen, nämlich die, einen moralisch für den Einzelnen verbindlichen Diskurs zu führen, verloren gehen: „Aus Kommunikation, die sich an alle richtet, ergibt sich für den Einzelnen keine Handlungsverpflichtung mehr“ (Giesen 1992, S. 62).

Die Diskussion um globale Kommunikation und ihre regionale und lokale Funktion ist weithin davon geprägt, dass die beteiligten WissenschaftlerInnen solche dichotomen Strukturen resp. Strukturentwicklungen als Vorbedingung oder/und als Resultat globaler Kommunikation sehen. Man kann beinahe jede These in diesem Zusammenhang aber mit guten Gründen auch umdrehen, und zwar nicht nur sprachlich, sondern auch in den Bewertungen, die sie enthält.<sup>8</sup>

Ich will das an ein paar wenigen Beispielen vorführen, und dann daraus eine Schlussfolgerung ziehen. Es wird zum Beispiel folgende einleuchtende These vertreten:

Globale Kommunikation bewirkt eine Vereinheitlichung der Lebenswelten durch universelle Bildung und universalistische Prinzipien der Ethik. Dadurch verlieren herkömmliche Gruppen ihren traditionellen Einfluss auf das einzelne Individuum und seine Integration in die lokale oder regionale Gruppe (Münch 1992, S. 30 – 43), was zur Erosion der festen Strukturen in der Nahwelt führt. Diese These kann auch umgekehrt gelesen werden. Sie lautet dann: Individuen gewinnen durch die Herauslösung aus traditionellen Gruppenbeziehungen Freiheiten, die sie befähigen, nicht-partikularistische und nicht-tribalistische Werte anzuerkennen und deren ethischem Impetus in ihrem Handeln zu folgen.

Eine weitere verbreitete These zur globalen Kommunikation lautet: Globale Kommunikation verstärkt das Sokratische Motiv des Widersprechens in unserer Kultur und erhöht durch immer mehr kommunizierten Widerspruch die Konfliktstruktur der Welt. Dadurch wird die Struktur der Welt undurchsichtig und chaotisch, in der Folge bricht Kommunikation im nahen Lebensbereich zusammen, kollabiert im Misstrauen, bringt ihr Gegenteil hervor: Weghören, Schweigen, Kommunikationsverweigerung (Münch 1992, S. 32). Diese These kann auch genau anders gelesen werden: Durch Schweigen, Rückzug in die Ruhe und Kommunikationsverweigerung (Knopf zum Ausschalten) sperren die Individuen Verzerrungen einer globalen Kommunikationswelt aus ihrer nahen Lebenswelt aus, um so die angewachsenen und dadurch schwer durchschaubar gewordenen Widersprüche einer nur „kommunizierten“ Weltsicht nicht zur Grundlage ihres alltäglich erfahrenen Lebens und der darin andauernd notwendigen pragmatischen Entscheidungen machen zu müssen.

Schließlich eine dritte bekannte These zur Funktion globaler Kommunikation: Der Siegeszug des kulturellen Universalismus (McDonald, Walt Disney, ToysRUs, Adidas, Levis) und Konsums produziert seine eigene Gegenkultur in den Zurückgebliebenen, die das durch globale Kommunikation verstärkte Tempo dieser Entwicklung mental und ökonomisch nicht mehr schaffen (Münch 1992, S. 40). Und zugleich führt die globale Standardisierung der Produkte zu einer weiten Verbreitung, und gerade dadurch zu einer Deregulierung der Geschmacks- und der Lebensstile auf regionaler und lokaler Ebene (Müller 2000, S. 805 ff.), wo sich nun die Armen und die Dummen mit den von jedem guten Geschmack Verlassenen tref-

<sup>8</sup> Vgl. dazu ausführlich Segers und Viehoff, Einleitung, in: dies., Hg. 1999.

fen. Und auch diese These lässt sich mit genau konträren Wertungen lesen und bleibt doch sinnvoll, dann lautet sie nämlich: Die Menschen erleben auf lokaler und regionaler Ebene durch globale Kommunikation eine vorher nicht mögliche alltägliche Heterokultur, d.h. die Präsenz des Nicht-Regionalen, des Fremden, im Regionalen, im Eigenen. Sie können dadurch Toleranz lernen und die Bereitschaft zur Veränderung oder Tradierung regional überlieferter Geschmacks- und Lebensstile, ohne sich gleichzeitig einem globalen Konsumterror zu beugen.

Man kann solche Gegenüberstellungen von Funktionen globaler Kommunikation und der je komplementären funktionalen Einbettung regionaler Kommunikation noch weit umfassender betreiben. Wie umfassend, zeigt eine Grafik aus einer neueren soziologischen Arbeit, in der schon einmal die elf in den gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskursen am häufigsten behandelten Widersprüche oder Dichotomien aufgelistet sind.

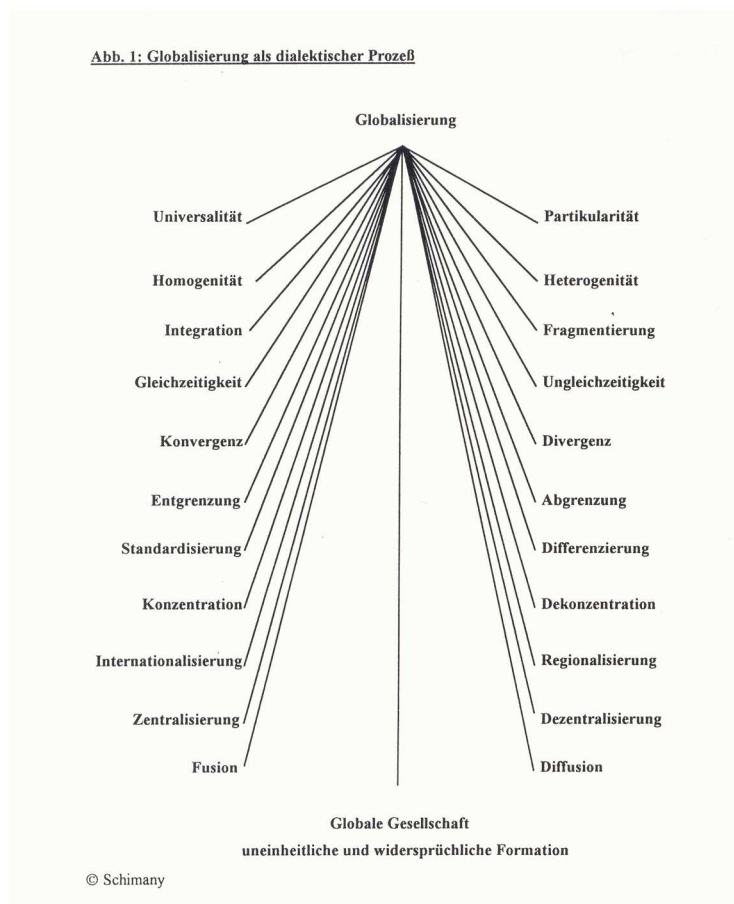


Abb. 4: Globalisierung als dialektischer Prozess

In diesen Diskursen, und das haben Sie an den impliziten Wertungen gemerkt, die in jeder These enthalten sind, wird nun auch immer darüber spekuliert, ob durch die Globalisierungsprozesse insgesamt Verschiebungen in unserer Kultur und also auch in unseren Kommunikationswelten erfolgen, die darauf hinaus laufen, dass sich die eine Tendenz auf Kosten der anderen durchsetzt: dass also die universale Homogenität jede Form von Heterogenität unmöglich macht, dass supranationale Zentralisierungen regionale Dezentralisierungen und damit subsidiäre Lebenswelt-Strukturen auf unterer Ebene zerstören usw. Kurz: ob – mit der globalen Kommunikation als Motor – wir demnächst eher in sogenannten Macro-Lebenswelten leben (Globalisierung der Ökonomie, Mundanisierung aller Verhältnisse, Multinationalismus, globale Finanzströme, globale Medienkultur) oder ob wir nicht viel eher umgekehrt damit rechnen müssen, dass unsere Kinder in einer regionalen Micro-Lebenswelt aufwachsen werden, geprägt durch Nationalisierung, Traditionalismus, Regionalisierung, Separatismus, Stadtkulturen und Sektierertum.

Auf solche Spekulationen antworte ich natürlich nach der oben geführten Argumentation eindeutig: diese Spekulationen sind falsch und irreführend, weil wir die Möglichkeit, uns allein für eine dieser Welten als Programm unserer Zukunft zu entscheiden, gar nicht haben: wir werden immer die Widersprüche beider Entwicklungen aushalten müssen – und vermutlich immer Gründe finden, die jeweils größten Nachteile auszugleichen.

Globalisierung und Regionalisierung sind also unvermeidbare „Risiken“ unserer kommunikativen Zukunft, weil wir sie selbst so in die Wege geleitet haben, und weil – um einer schlichten Weisheit des Volkes die Ehre zu geben – jedes Ding seine zwei Seiten hat: man kann, wenn man nur die eine Seite sieht, dies tun, aber eben nur unter Ausblendung des Wissens um die andere Seite. Ein amerikanischer Kollege – Roland Robertson – hat deshalb einen Neologismus vorgeschlagen, der die Unvermeidbarkeit und die dialektische Verstrickung von kommunikativen Globalisierungs- und Regionalisierungsentwicklungen sinnfällig und bewusst macht, unumgänglich bewusst macht. Er nennt die ablaufende Entwicklung „glocalisation“ – „Glokalisierung“ (Robertson 1999, 192 ff.)

### 3. Abschließende Überlegung

Aus den vielen möglichen Gesichtspunkten dieses Themas, das ja – wie wir einleitend gehört haben – einfach alles betrifft, nehme ich jetzt zum Schluss einen Gedanken auf, der mir besonders wichtig auch gerade für unser Thema hier in Halle erscheint.

Alle diese Diskussionen um die Konsequenzen globaler oder regionaler Kommunikation zeigen ja vor allem, dass wir heute in Medienkulturgemeinschaften<sup>9</sup> leben. Ich verstehe darunter Gemeinschaften, die sich in soziale Gruppierungen gliedern und zwar vor allem in Abhängigkeit von entsprechenden medialen Sozialisationsverläufen, von durch Medien aktualisierten Lebensstilen, von akzeptierten und kommunizierten Wertorientierungen usw., also Gesellschaften, die ihre Gruppenstruktur wesentlich durch Medienkommunikation erzeugen und in denen diese Strukturen durch parallelisierte Rituale und Codes der Mediennutzung und daran gekoppelter Erfahrungen sozial stabilisiert und auf Dauer gestellt werden.

Man muss deshalb meines Erachtens die Diskussion um die positiven und oder negativen Folgen globaler und regionaler Kommunikation in modernen, digitalisierten Gesellschaften mit hochentwickelter medialer Kommunikationsleistung durch eine Diskussion über Mediennutzergemeinschaften ersetzen. Unterschiedliche Mediennutzergemeinschaften leben nämlich in unterschiedlichen Medienwirklichkeiten und Nutzerwirklichkeiten.

Die Aufgliederung der sozialen Umwelt durch solche Mediennutzergemeinschaften führt dazu, dass zahlreiche Paradoxien, die wir bei einer Außenbeobachtung dieser Gruppen meinen feststellen zu müssen, innerhalb der Gruppen nicht zu beobachten sind. In solchen Mediennutzergemeinschaften geschieht deshalb etwas, was das Projekt der Moderne direkt betrifft: die Moderne wird scheinbar ausgeblendet und – gerade dadurch – weitergeführt. Das ist kulturell auch wieder paradox, aber es lohnt sich, das weiter zu untersuchen. Auch in Halle.

### Literaturverzeichnis

- Bendixen, Peter, 1991. Fundamente der Ökonomie. Wiesbaden.  
 Bolz, Norbert, 1990. Theorie der Neuen Medien. München.  
 Donges, Patrick, 1999. Globalisierung der Medien? Einführung in die Thematik und den Aufbau des Bandes. In: Patrick Donges, O. Jarren und H. Schatz, Hg. Globalisierung der Medien? Medienpolitik in der Informationsgesellschaft. Opladen 1999. S. 9–17.  
 Durkheim, Emile, 1893. Über die Teilung der sozialen Arbeit. Frankfurt/Main (Nachdruck 1977).  
 Gibson, William, 1984. Neuromancer. New York (dt. München 1987).  
 Giesen, Bernhard, 1992. Die Dialektik der weltgesellschaftlichen Kommunikation. Einige skeptische Bemerkungen. In: Reimann, Horst, Hg. Transkulturelle Kommunikation und Weltgesellschaft. Opladen. S. 60–65.

<sup>9</sup> Schon in den siebziger Jahren hat Karl Erik Rosengren den Begriff der Medienkultur in einem soziologisch-kommunikativen Sinne geprägt und in zahlreichen Studien soziale Indikatoren erforscht, die diese Medienkultur vorantreiben und bestimmen (vgl. Rosengren 1989, S. 356 – 370).

- Habermas, Jürgen, 1981. Theorie des kommunikativen Handelns. 2 Bde. Frankfurt/Main.
- Knobloch, Clemens, 1999. Inwiefern wissenschaftliche Gegenstände sprachlich konstituiert sind (und inwiefern nicht). In: Wiegand, Herbert Ernst, Hg. Sprache und Sprachen in den Wissenschaften. Berlin / New York. S. 221–246.
- Luhmann, Niklas, 1980. Gesellschaftsstruktur und Semantik. Frankfurt/Main.
- Maresch, Rudolf, 1999. Postmodernes Fabulieren. In: Telepolis, Hannover, 17.11.1999 (<http://www.ct.heise.de/tp/deutsch/inhalt/buch/2421/1.html>).
- McLuhan, Marshall und B.R. Powers, 1995. The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert. Paderborn. (Zuerst: The Global Village – Transformations in World Life and Media in the 21st Century. Oxford 1989).
- Müller, Hans Peter, 2000. Spiel ohne Grenzen? In: Merkur, Heft 9/10. S. 805–820.
- Münch, Richard, 1991. Dialektik der Kommunikationsgesellschaft. Frankfurt/Main.
- Münch, Richard, 1995. Dynamik der Kommunikationsgesellschaft. Frankfurt/Main.
- Münch, Richard, 1992. Die Dialektik der globalen Kommunikation. In: Horst Reimann, Hg. Transkulturelle Kommunikation und Weltgesellschaft. Opladen. S. 30–43.
- Reimann, Horst, 1992. Strukturierung einer neuen Welt-Informationsordnung. In: Ders., Hg. Transkulturelle Kommunikation und Weltgesellschaft. Opladen. S. 332–349.
- Robertson, Roland, 1999. Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In: Ulrich Beck, Hg. Perspektiven der Weltgesellschaft, Frankfurt/Main. S. 192–220.
- Rosengren, Karl Erik, 1989. Medienkultur. Forschungsansatz und Ergebnisse eines schwedischen Langzeitprojekts. In: Media Perspektiven, 6. S. 356–370.
- Schmidt, Siegfried J., 1994. Kognitive Autonomie und soziale Orientierung, Frankfurt/Main.
- Schmidt, Siegfried J., 1999. Kultur als Programm. Zur Diskussion gestellt. In: Viehoff, Reinhold und R. T. Segers, Hg. Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion. Frankfurt/Main. S. 120–129.
- Segers, Rien T. und Reinhold Viehoff, 1999. Einleitung. In: Dies., Hg. Kultur – Identität – Europa. Von den Möglichkeiten und Schwierigkeiten einer Konstruktion. Frankfurt/Main. S. 1–49.
- Seifert, Manfred, 1997. Globalisierung der Lebenswelten. Exkurse in die Alltagskultur der Moderne. In: Schimany, Peter und M. Seifert, Hg. Globale Gesellschaft? Perspektiven der Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt/Main. S. 195–221.
- Sutter, Tilman und Michael Charlton, 1999. Die Bedeutung einer konstruktivistischen Theorie sozialen Handelns für die Medienforschung. In: Gebhard Rusch, und S. J. Schmidt, Hg. Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Frankfurt/Main. S. 79–113.
- Weber, Max, 1920/21. Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Bde. 1–3. Tübingen (Nachdruck 1971/72).
- Werber, Niels, 1999. Die Zukunft der Weltgesellschaft. Über die Verteilung von Exklusion und Inklusion im Zeitalter globaler Medien. In: Rudolf Maresch und N. Werber, Hg. Kommunikation, Medien, Macht. Frankfurt/Main. S. 414–444.
- Wilbur, Shan P., 2000. An Archeology of Cyberspaces. Virtuality, Community, Identity. In: Porter, David, Hg. Internet Culture. New York / London. S. 5–22.
- Williams, Tad, 1998. Otherland. Volume One: City of golden Shadow. New York.

*Anschrift des Autors:*

*Prof. Dr. Reinhold Viehoff  
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg  
Medien- und Kommunikationswissenschaften  
06099 Halle*

## Zusammenfassung

Der Vortrag referiert 1. die Konstruktionsregeln des continuity-editing-system, wie es seit den 30er Jahren des 20. Jh. im Hollywood-Kino entwickelt worden ist.

Vor diesem Hintergrund wird 2. eine historische Genese von Blickachsen versucht. Bildwissenschaftlich gesehen, zeigen sich in der ikonographischen Tradition der Freskenmalerei der Renaissance und ihrer Sequenzialisierung von Bilderzählungen frühe Vorläufer moderner Visualisierungsmuster. Bezogen auf Rezipienten und Fragen der Identität, werden diese Bildkonstruktionen mit dem sozialwissenschaftlichen Beobachterkonzept und den ihm inhärenten Stufen in Verbindung gebracht.

## Summary

This lecture firstly shows the rules of construction of the continuity-editing-system, established in the thirties of the 20<sup>th</sup> century in Hollywood. Looking at this, it secondly tries to develop an historical Genesis of the angles of framing (versus the axis of action).

From a theoretical approach of the picture there can be shown an early precursor of modern pattern of visualisation in the iconographic tradition of the fresco in the renaissance and its sequences of pictures-stories.

In regard of the recipient and aspects of identity this rules of constructing pictures are connected with the sociological concept of the 'Beobachter' and its inherent levels.



## Konstruktionen von Ort, Zeit und Handlung im Film\*

Der Titel meines Vortrags sollte Sie an die normative Aristotelische „Einheit von Ort, Zeit und Handlung“ erinnern. Denn für den Film birgt dieser Grundsatz der Poetik ein großes gestalterisches Problem. Wie und mit welchen Resultaten es gelöst wurde (und wird), darüber möchte ich in den nächsten 40 Minuten nachdenken und dabei dreierlei Anwendungsmöglichkeiten unseres neuen Hauptfachstudiums demonstrieren: 1. Medienpraxis, 2. Medienanalyse und 3. Medientheorie.

Aristoteles hatte in seinem Fragment über die Poetik die Einheit von Ort, Zeit und Handlung als Phänomen der Theaterstücke seiner Zeit beschrieben. Das Fragment war über 1000 Jahre verschollen und wurde erst im 12. Jahrhundert wiederentdeckt und – worauf ich unten zurückkomme – seit der Renaissance produktiv weiterentwickelt. Seitdem gilt diese Bestimmung als normative Grundlage des realistisch-illusionistischen und identifikatorischen Spiels. Erst Bert Brecht hat mit diesem Postulat gebrochen, indem er eine „nichtaristotelische“ Dramatik verlangte und in seinem „epischen Theater“ zu verwirklichen suchte. Der „Verfremdungseffekt“ ist der sprichwörtliche Ausdruck dieses Bruchs mit einer auf Kontinuität beruhenden Rezeption. – Gleichwohl gibt es immer noch das aristotelische Theater, werden Klassiker des „bürgerlichen Trauerspiels“ aufgeführt – Lessings „Emilia Galotti“ (1772), Schillers „Kabale und Liebe“ (1784), Hebbels „Maria Magdalena“ (1844), Hauptmanns „Rose Bernd“ (1903) u.v.a.

Der Grundregeln des aristotelischen Dramas bedient sich auch Hollywood. Deshalb berufen sich die gebräuchlichsten Drehbuch-Rezepte auf den antiken Philosophen, beispielsweise wenn Eugen Vale die dramaturgische Grundstruktur des filmischen Dreiakters herausarbeitet und insbesondere die „mittlere Fallhöhe“ des Protagonisten als unabdingbare Voraussetzung für eine medial funktionierende Identifikation herausstreicht (Vale, 1996, 97 ff).

Warum? Aristoteles hatte der Dichtung mehr zugetraut als Platon (für den die Geschichtsschreibung wirklicher als die Poesie war) und ihr nichts weniger als die Nachahmung (realer und virtueller) menschlicher Handlungen als Aufgabe zugewiesen. Wichtig ist in unserem Kontext vor allem die psychische Dimension, die sich nur vor dem Hintergrund glaubhafter Mimesis entfalten könne, nämlich die Erregung von „Furcht und Mitleid“ mit dem Ziel der „Katharsis“, der „Reinigung der Seele von Leidenschaften“.

Hier tut sich allerdings ein gestalterisches Problem auf: Wenn der Film anders produziert ist als eine gewissermaßen dokumentarische Theateraufzeichnung – wenn der Film also von den zur Verfügung stehenden elaborierten Auflösungs- und Montagemustern Gebrauch macht –, dann verstößt er gegen aristotelische Prinzipien. Jeder Schnitt zerstört zumindest die Einheit von Zeit und Handlung. Die Montage ist sozusagen unfreiwillig Brechtsche Verfremdung. Der Film ist nicht mehr die kohärente Nachahmung von menschlichen Handlungen, er muß seine Orte, Zeiten und Handlungen gerade wegen ihrer Zerlegung in fragmentarische Streifen auf neue Weise konstruieren, um den Eindruck der Einheitlichkeit und der darauf fußenden Dramenwirkung dennoch zu erzielen. Die Genese dieser neuen poetischen Regeln möchte ich Ihnen kurz umreißen, um am Ende nach der Herkunft und kommunikativen Bedeutung dieser Konstruktionen und Konventionen zu fragen.

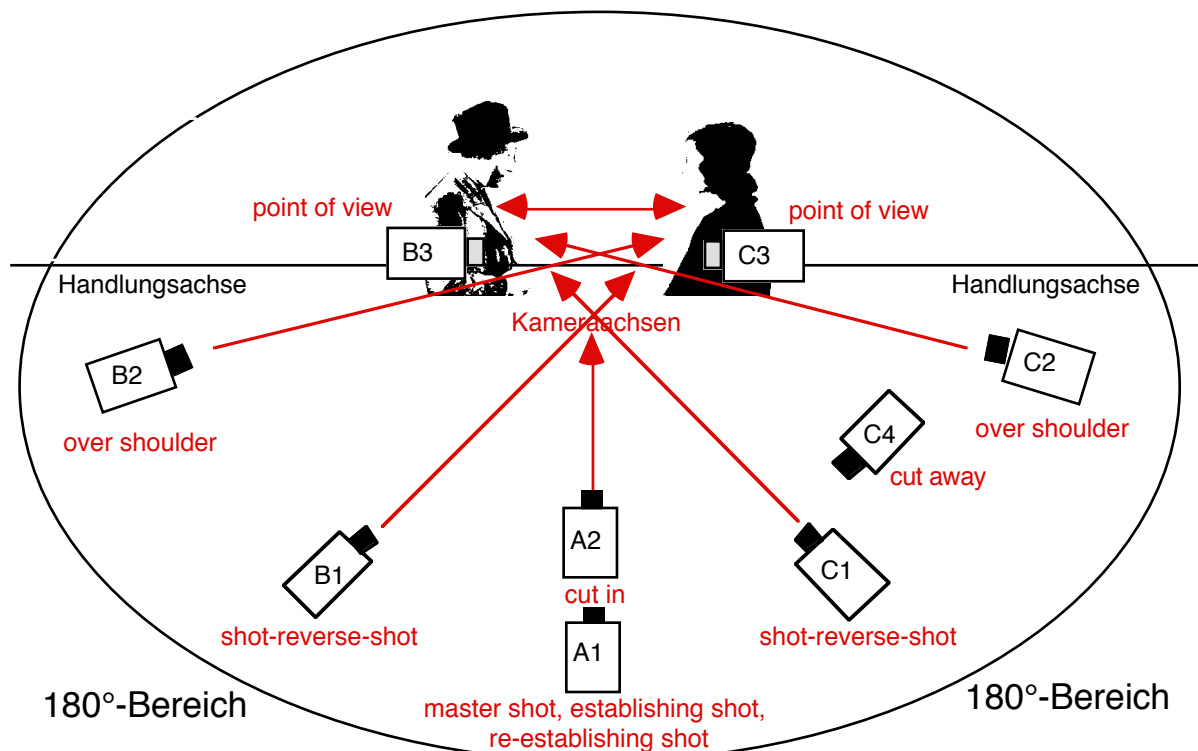
Die folgende Beschreibung einiger audiovisueller Mikro- und Makrostrukturen konzentriert sich auf das sogenannte „continuity-editing-system“, das im Laufe der 20er Jahre hauptsächlich von Hollywood aus entwickelt wurde und sich seitdem als nahezu global verbreitetes und einsatzfähiges Ensemble bestimmter filmischer Konventionen etablieren konnte. Als elaboriertes Konstrukt kann das continuity-editing-system folgendermaßen dargestellt werden:<sup>1</sup>

---

\* Antrittsvorlesung am 22.05.2000 im Fach Medien- und Kommunikationswissenschaften an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

<sup>1</sup> Siehe Bordwell / Thompson, 1993. 492 ff.; Beller, 1993. 9-32.

Abb. 1: das 180°-Schema



Das Schema gibt das zum Standard entwickelte System wieder. Ich skizziere lediglich das dem continuity-editing zugrunde liegende System der Handlungs- und Kameraachsen. Hieran orientieren sich weitere Elemente der Bildgestaltung: beispielsweise das Bezugssystem der Kadrierungen, das zu erläutern ich ebenso ausspare wie andere Operationen: Kamerafahrten / Zooms, Schwenken, Neigen und Rollen, denen kommunikative Bedeutungen anzuheften wären.

Die Handlungsachse verläuft hier zwischen zwei Personen und bildet den Durchmesser eines Kreises. Die Handlungsachse (axis of action) ist in diesem Fall mit der Blickachse (eyeline match) identisch, weil es sich um die Grundpositionierung in einer Dialog-Szene handelt: Anblicke und Anreden sind gleichgerichtet. Die Kameraachsen sollen sich nur in einer Hälfte dieses Kreises auf die Handlungsachse beziehen. Deshalb heißt dieses Organisationsprinzip auch „180°-System“. Die plötzliche Positionierung auf der anderen Seite der Handlungsachse gilt als fehlerhafter „Achssprung“. Die Handlungsachse zu überqueren, ist nur durch Fahrten gestattet.

Auf diese Handlungsachse nimmt die Kameraachse Bezug: A1 als master shot im 90°-Winkel auf die Handlungsachse (A2 ist ein Ransprung auf dieser Achse); B1 und C1 als Schuss-Gegenschuss-Schema im 45°-Winkel auf die Handlungsachse; parallel zur Handlungs- (und Blick-) Achse verlaufen die Kameraachsen bei den Positionen B2 / C2 (over shoulder) bzw. B3 / C3 (point of view). Die Positionen von B4 bzw. C4 dienen zumeist zum Verlassen der Szene (cut-away).

Die markierten Kamerastandorte fungieren hier nur als Grundbeispiele. Sie sind relativ variabel und kombinierbar mit Kadrierungen und Bewegungen auf den Kameraachsen (Schwenken, Neigen, Rollen). Alle Kombinationen im 180°-Schema sind also auch durch fließende Übergänge erreichbar, vor allem wenn Kamerafahrten (Schienen, Steadicam etc.) und Zooms miteinbezogen werden.

Das continuity-editing-system, das als Oberbegriff verschiedene Techniken der Kameraführung, die Handlungs- und Kameraachsen sowie die Dramaturgie der Kadrierungen zusammenfasst, hat durch entsprechende Schnittmuster narrative Grundeinheiten geschaffen, die die strukturellen Brüche mit Aristotelischen Prinzipien buchstäblich zusammenkleben.

Wir kommen zu einigen kurzen Beispielen aus der Filmgeschichte, um den Entstehungsprozess dieser Gestaltungsmittel und damit den Konstruktcharakter von filmischen Orten, Zeiten und Handlungen zu kennzeichnen.

Am 28.12.1895 trat ein neues Medium in die Welt: Man hat sich angewöhnt, die erste öffentliche Filmvorführung im pariser „Grand Café“ durch die Brüder Lumière als Geburtsstunde des Films bzw. Kinos anzusehen. Und der erste Film war ganz im Sinne der Aristotelischen dreifachen Einheit. Der dokumentarische Kurzfilm „Ankunft des Zuges in La Ciotat“ war eine Plansequenz – ungeschnitten, mit unveränderter Kameraposition, -perspektive und Kadrierung des Bildausschnitts, ohne jede Kamerabewegung. Die Wucht dieser technisch reproduzierten Wirklichkeit – der unmittelbaren und illusionistischen Einheit von Ort, Zeit und Handlung – war so groß, dass die Zuschauer aus Angst vor der heranrasenden Lokomotive von ihren Sitzen sprangen und ein Zeitgenosse rezensierte: „Das Leben – auf frischer Tat ertappt“.<sup>2</sup>

Ich möchte Ihnen jetzt den ersten Kurzspielfilm der Brüder Lumière zeigen:

- Filmbeispiel 1: Auguste u. Louis Lumière: „Der begossene Rasensprenger“ (1895, 40 Sek.) – Screenshot aus dem Anfang:



Viele Regisseure, Kameramänner, Cutter haben viele Jahre daran gearbeitet, die „Sprache“ des Films zu erweitern, die Ausdrucks- und Gestaltungsmittel der Bewegtbilder so zu gestalten, wie wir es heute gewohnt sind. Denn wir akzeptieren Schnitte, Wechsel in Kameraperspektive und -position, Kadrierung usw. wie selbstverständlich. Zu Zeiten von Auguste und Louis Lumière waren Schnitte dagegen unbekannt.

Angeblich verdankt sich der erste Schnitt einem Zufall bzw. einem technischen Versagen: Bei der Aufnahme eines Pferdegespanns klemmte – nur eine Zeitlang – der Film, während die Wirklichkeit buchstäblich weiterlief. Als man sich das entwickelte Ergebnis betrachtete, war man zunächst betrübt, zu befremdlich wirkte die Unterbrechung der Kontinuität. Doch rasch sah man, dass dieser Stopp nicht im Widerspruch zum Realismus stehen mußte. Der erste „Cut-in“ war „erfunden“: der „Ransprung“. Der Wechsel von einer halbtotalen auf eine halbnaher Einstellungsgröße (oder noch näher), war vollzogen. Obwohl der Schnitt einen Eingriff in die Strukturen von Zeit und Handlung darstellte, erzeugte er den Eindruck von Kontinuität und Realismus. Technisch reproduzierte Wirklichkeit war plötzlich zu einer neuen medialen Realität montiert worden, die trotzdem kohärent erschien.

Das neue ästhetische Ausdrucksmittel verlangte förmlich nach systematischer Anwendung und Verfeinerung. Die Filmschule von Brighton setzte zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts neue Akzente:

---

<sup>2</sup> Zit. nach Toeplitz, 1987. 18.

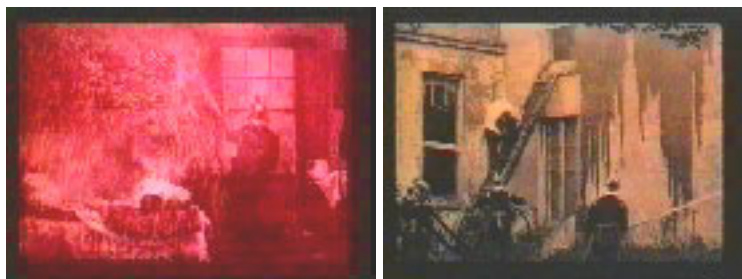
- Filmbeispiel 2: George Albert Smith: „Grandma’s Reading-Glas“ (1900) – Screenshots:



- Filmbeispiel 3: George Albert Smith: „The Sick Kitten“ (1903) – Screenshot:



- Filmbeispiel 4: James Williamson: „Fire!“ (1901) – Screenshots:

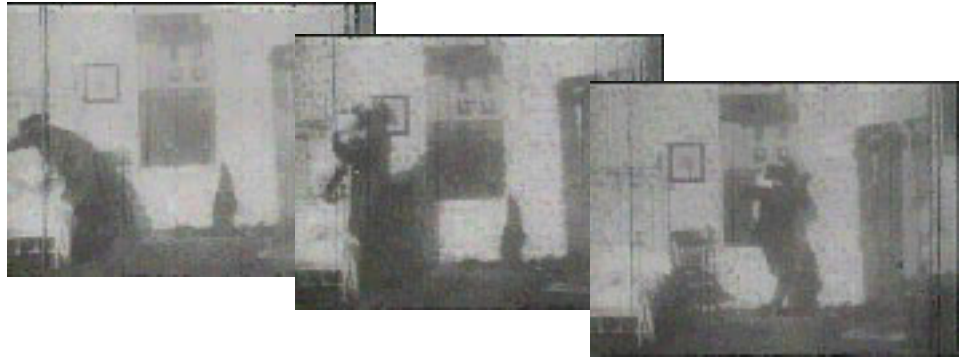


Sie sehen im wesentlichen verschiedene Cut-ins mit unterschiedlichen Kadrierungen: halbnah – halbtotale – totale; im Fall der großmütterlichen Leselupe sogar zwei unterschiedliche point-of-view-Positionen mit Detailaufnahme.

Es brauchte einen langen Weg zu noch elaborierteren Formenspielen. Zwar verwendete Edwin S. Porter in „The Life of an American Fireman“ (1902) bereits sämtliche Kadrierungen von der Totalen bis zur Detailaufnahme, und er experimentierte bereits mit dem „crosscutting“ zwischen der heranrasenden Feuerwehr und Menschen im brennenden Haus. Doch unterlief ihm ein Fehler, indem er die Rettung des Kindes zweimal zeigte – von innen und außen, und zwar nacheinander in zeitlicher Überlappung. Offenbar war das „intercutting“ derselben Aktion in zwei verschiedenen Motivsichten noch ungewohnt und daher kein Gestaltungsmittel:

• Filmbeispiel 5: Edwin S. Porter: „The Life of an American Firman“ (1902, 4 Min.) – Screenshots aus dem Finale:

1. Ein Feuerwehrmann holt das Kind aus dem Bett, trägt es zum Fenster und steigt hinaus.



2. Auf der Leiter muss ihm ein weiterer Helfer begegnet sein, der das Feuer löscht (16 Sekunden). Denn unmittelbar nachdem der 1. Feuerwehrmann von innen auf die Leiter steigt, klettert der 2. von außen ins Zimmer hinein.



3. Erst danach setzt die Szene der Rettung fort; diesmal außen, aber wieder am Fenster: Der 1. Feuerwehrmann klettert, mit dem Kind auf dem Arm, die Leiter herab.



Erst um 1910 hat Porter den Film nach Maßgabe des inzwischen ausformulierteren continuity-editing neu geschnitten und damit das „overlapping“: die Verdopplung der Zeit (der Rettung) um ca. 16 Sekunden eliminiert.

Ich spare weitere Zwischenstationen aus – David Wark Griffith und „The Birth of a Nation“ (1914) zu behandeln, wäre unverzichtbar, auch Robert Wiene und „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1916) usw. usf.

Das System der Handlungs- und Kameraachsen hat sich etwa ab 1920 als Schema herausgebildet und zwar immer auch im Kontext von produktionstechnischen Innovationen. Im Stummfilm war z.B. die bildliche Auflösung von Dialogen in „Schuss-Gegenschuss“-Einstellungen eher selten: Erst durch den Direktton bekamen die Regisseure den Anstoß, den Ersatz von Schrifttafeln durch flexiblere Kamerapositionen zu begleiten. Die geschilderten Kamerapositionen waren aber am Ende der Stummfilmzeit – Ende der 20er Jahre – durchaus zu beobachten, und sie wurden nicht nur in Hollywood geschaffen – Hollywood profitierte bekanntlich enorm von den Errungenschaften des sowjetischen Films. Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925), die Experimente Kuleschows und Wertows haben neue filmische Formen erkundet und begründet. Wertow beispielsweise war Filmkünstler und zugleich Filmtheoretiker mit geradezu modernen konstruktivistischen Ansätzen. Er schrieb in einem Manifest von 1922 (Wertow, 1922, 72):

„Wir sind auf der Suche nach dem Filmalphabet. [...] Das Kino ist [...] die Kunst der Erfindung der Bewegung der Dinge im Raum [...], die Verwirklichung des im Leben nicht zu Verwirklichenden durch die Filmsache. [...] Konstruktionsentwürfe in Bewegung. Projekte der Zukunft. Die Relativitätstheorie auf der Leinwand.“

Das Wissen um diese Konstruktionsregeln präsentiert sowohl die Basis für audiovisuelle Medienpraxis, es ist aber auch für Medienanalysen unverzichtbar.

Am Beispiel von „Philadelphia“ (USA 1994, Regie: Jonathan Demme) möchte ich kurz demonstrieren, dass es nützlich sein kann, die kinematographischen Konstruktionsregeln zu kennen, um Qualität und Intention eines Films besser einzuschätzen.

Das Drama über die gesellschaftliche Diskriminierung von an Aids Erkrankten zeigt, dass es gerade auf der Grundlage des continuity-editing möglich ist, den Film mit aristotelischen Prinzipien zu vereinbaren und d.h. das emotionale Begreifen durch kathartische Effekte zu befördern. Andrew Becket (gespielt von Tom Hanks) ist auf dem Karrieresprung und soll als Teilhaber in eine Anwaltskanzlei aufgenommen werden. Er wird entlassen, weil er an Aids erkrankt ist. Sein Charakter hat alle Attribute des aristotelischen Theaters oder des bürgerlichen Trauerspiels, z.B. die „mittlere Fallhöhe“, d.h. er ist nicht zu gut und nicht zu schlecht, um als Projektionsfläche zu fungieren. Sein Schicksal erregt unser Mitleid. Dieses Mit-Leiden ist die Voraussetzung dafür, die Konflikte nachzuempfinden, mit denen das Drama konfrontiert. Denn es geht um eine klassische Schuldfrage: Ist Becket aufgrund seiner Homosexualität schuldig, selber schuld? Eine Sekretärin der Kanzlei ist nicht entlassen worden; sie wurde durch eine Bluttransfusion mit Aids infiziert.

Die Beantwortung dieser Schuld-Frage wird durch die Gestaltungsmittel des continuity-editing an den Zuschauer weitergeleitet. Schon mit der ersten Szene des Films werden wir zur Urteilsbildung aufgefordert. Zu Beginn des Dramas werden wir Zeugen einer Verhandlung: Becket und ein anderer Anwalt (gespielt von Denzel Washington) kämpfen vor Gericht. Die Eingangssequenz ist im Rahmen der Konventionen intelligent gestaltet:

- Filmbeispiel 6: Jonathan Demme: „Philadelphia“ (1994) – Screenshots:



Der Dialog der Anwälte wird in Schuss-Gegenschuss-Einstellungen präsentiert. Plötzlich blickt Tom Hanks fast in die Kamera, d.h. der Zuschauer fühlt sich annäherungsweise angeschaut. Die nächste Einstellung ist ein re-establishing-shot: Die Kamera befindet sich jedoch hinter und über einer Richterin, und erst jetzt erweist sich Beckets Blick als Beinahe-point-of-view-Position der Richterin. Ähnlich verfährt die Kamera mit Denzel Washington. M.a.W.: Alles läuft in diesem Dreieck auf die Richterin zu, und durch deren Überlagerung mit der Position des Zuschauers wird dieser zur buchstäblich entscheidenden Instanz erhoben: Jeder soll sich sein eigenes Urteil bilden.

Ich komme zum letzten Teil meines Vortrags: zu den eingangs erwähnten medientheoretischen Überlegungen zur Herkunft der filmischen Organisationsprinzipien der Auflösung und Montage von Wirklichkeit in naturalistisch wirkende Konstruktionen von Ort, Zeit und Handlungen.

Die Herkunft der filmischen Organisationsprinzipien zeigt sich schon vor der eigentlichen Kinematographie: vom Thaumatrope (1824) über das Zootrop (1833) zur Laterna magica gegen Ende der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts, die „mit der Tendenz zu immer perfekteren zeichnerischen und malerischen Annäherung an die wirklichen Oberflächenphänomene [...] bis an die Schwelle zur Kinematographie“ heranreicht (Zielinski, 1989, 41).

Die Frage nach der Herkunft der filmischen Organisationsprinzipien ist damit aber noch nicht beantwortet. Denn die Vorlagen der Laterna magica sind – auch wenn die Illusion von Bewegung, Raum- und Zeitsprüngen erzeugen – Einzelbilder. Damit sind wir auf die Geschichte der Malerei verwiesen, und – soweit ich sehe – müssen wir in die Zeit der Frührenaissance springen, um die Konstruktionsprinzipien der Kinematographie abzuleiten.

1435 vollendete Leon Battista Alberti die wissenschaftliche Abhandlung „Della pictura“. In seinen drei Büchern über die Malerei begründete er nicht nur die Konstruktionsregeln der Zentralperspektive, neue „realistische“ Gestaltungsprinzipien von Licht und Schatten sowie der Farbe; Alberti versuchte vor allem, die Malerei als neue achte Kunst zu etablieren – neben den bisherigen „septem artes liberales“.

Was die Entdeckung – möglicherweise auch die Wiederentdeckung antiker Gestaltungsmittel und Kenntnisse<sup>3</sup> – der Zentralperspektive betrifft: Alberti machte aus der Bildfläche bekanntlich ein Fenster, auf das sich die Welt für den Betrachter quasi naturalistisch reproduzieren lässt. Damit ist mehr als eine neue Technik entwickelt. Denn Alberti sah in der regelhaften Konstruktion lediglich die Voraussetzungen für eine neue *Bild dramaturgie*, die als eine Momentaufnahme einer Geschichte zu verstehen ist mit mimetisch-kathartischen Funktionen und dem Ziel sinnlicher Erkenntnis.

Um den revolutionären Schritt, der mit dieser neuen Bestimmung der Malerei verbunden ist, zu verdeutlichen, möchte ich Sie zunächst mit zwei höchst unterschiedlich gestalteten halbnahe „Portraits“ konfrontieren:

Abb. 2: Christus Pantokrator (zentralrussisch, um 1800)



Im Falle der Ikone „Christus Pantokrator“ erstarren wir gewissermaßen – im Sinne der Systemtheorie von Niklas Luhmann – zu einem „Beobachter erster Ordnung“. Wir sind – wenn auch nur symbolisch – in soziales und kommunikatives Handeln eingebunden: „Aktanten“. Der An-Blick des Allherrschers fixiert uns, und seine Gestik und die Worte der Schrift bannen uns. Das aufgeschlagene Evangelienbuch bezieht uns unmittelbar ein, wenn es mahnt: „Das Urteil, das Ihr fällt, wird über Euch gefällt, und mit dem Maße, mit dem Ihr messt, wird Euch gemessen werden“.

<sup>3</sup> Siehe Panofsky, 1979. 145 ff.

Religiöse Kunst und Magie sind hier funktional identisch. Luhmann würde hier von einer „Beobachtungsoperation“ gesprochen haben, die „ihr eigener blinder Fleck“ ist (Luhmann, 1996, 169). Erst wenn wir aus dieser point of view-Achse heraustreten können, also nicht mehr in die beinahe audiovisuelle face-to-face-Kommunikation involviert sind (denn die Schriftzeichen können als innere Stimme mitklingen), werden wir zu „Beobachtern zweiter Ordnung“, in welchen Zustand – so Luhmann – uns entwickeltere Medien eingewöhnten (Luhmann, 1996, 151) oder als welche – wie der Konstruktivist S.J. Schmidt folgert – wir das Wahrgenommene distanziert reflektieren können, um es zu erkennen (Schmidt, 1998, 22).

Aus der auf den Betrachter bezogenen Blickachse können wir auf unterschiedliche Weise entlassen werden oder uns herausstellen – beispielsweise durch den Anblick eines seitlichen Profils. Solche Ansichten dominieren noch auf mittelalterlichen Münzen und Siegeln. Sie haben jedoch den Nachteil, dass sie das Gesicht nur schemenhaft oder schematisch abbilden können. Für die vollständigere Wiedergabe eines individuellen Gesichts braucht es eine andere Blickachse: diejenige, die wir im Zusammenhang des continuity-editing-system als Kamera-Position bestimmt haben, die sich im 45°-Winkel auf den Gegenstand richtet:

Abb. 3: Sandro Botticelli: Bildnis des Giuliano de' Medici (1476/77)



Hier ist ein konkretes Individuum portraitiert: Giuliano de' Medici, und es existieren noch weitere Bildnisse dieses Sohnes von Cosimo de' Medici dem Älteren mit erstaunlicher Ähnlichkeit, so dass man von einer sichtbaren Identität sprechen könnte. Nur aus diesem Winkel: wenn der Betrachter eben nicht als purer Aktant, also nicht potentiell *handelnd* einbezogen wird, sind Gestik und Mimik distanziert zu beobachten. – Vor diesem Hintergrund ist vielleicht besser verständlich, weshalb Jonathan Demme in „Philadelphia“ uns nur annäherungsweise die point-of-view-Position zumutet. Wir werden durch den Beinahe-Blick der Protagonisten in die Kamera in eine Situation versetzt, die zwischen einem Beobachter erster und zweiter Ordnung changiert. Wir sind emotional einbezogen, können die eigenen psychischen Reaktionen aber noch ins Bewusstsein holen.



Es ist kein Zufall, dass diese „Kameraposition“ in der Zeit der Frührenaissance eingeführt wird, einer Zeit also, die stärker das Individuum entdeckte und d.h. auch „autopoetische“ und „selbstreferentielle“ Aspekte dieses entwicklungslogischen Sprungs reflektierte. Ich darf aus Pico della Mirandolas Traktat „Über die Würde des Menschen“ aus dem Jahr 1486 zitieren, das die Emanzipation von religiösen Konstrukten in diese Rede Gottes an Adam kleidete (Mirandola, 1997, 9):

„Keinen bestimmten Platz habe ich dir zugewiesen, auch keine bestimmte äußere Erscheinung und auch nicht irgendeine besondere Gabe habe ich dir verliehen, Adam, damit du den Platz, das Aussehen und alle die Gaben, die du dir wünschst, nach deinem eigenen Willen und Entschluss erhalten und besitzen kannst. Die fest umrissene Natur der übrigen Geschöpfe entfaltet sich nur innerhalb der von mir vorgeschriebenen Gesetze. Du wirst von allen Einschränkungen frei nach deinem eigenen freien Willen, dem ich dich überlassen habe, dir selbst deine Natur bestimmen. In die Mitte der Welt habe ich dich gestellt, damit du von da aus bequemer alles ringsum betrachten kannst, was es auf der Welt gibt. Weder als einen Himmlischen noch als einen Irdischen habe ich dich geschaffen und weder sterblich noch unsterblich gemacht, damit du wie ein Former und Bildner deiner selbst nach eigenem Belieben und aus eigener Macht zu der Gestalt dich ausbilden kannst, die du bevorzugst.“

Mit diesem Gedanken, der den Verfasser fast das Leben gekostet hätte, ist die Idee der Moderne in der Welt. Und zur autopoetischen Selbstreflexion gehört selbstverständlich auch, dass die Bedingungen des Sehens, die Regeln der Abbildbarkeit des Wirklichen und der sinnlichen Wahrnehmung untersucht werden.

Zurück zu Alberti. Unter dem Begriff „istoria“ (als *einem* Bild, das Geschichten erzählt) hat Alberti die neuen kathartischen Aufgaben der Malerei näher erläutert (Alberti, 1979, 120 ff):

„Ein Geschichtsbild wird dann das Gemüth bewegen, wenn die in demselben vorgeführten Menschen selbst starke Gemüthsbewegung zeigen werden. Denn in der Natur – in welcher nichts mehr als das Ähnliche sich anzieht – liegt es begründet, dass wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und trauern mit dem Traurigen. Diese Gemüthsbewegungen aber erkennt man aus den Körperbewegungen. [...] Um aber einiges auf diese Bewegungen Bezügliche zu erwähnen [...], so erscheint es mir als erste Forderung, dass die Bewegung aller Figuren durch das bestimmt werde, worum es sich auf dem Bilde handelt. Es gefiele mir dann, dass Jemand auf dem Bilde uns zur Antheilnahme an dem weckt, was man dort thut, sei es, dass er mit der Hand uns zum Sehen einlade, oder mit zornigem Gesichte und rollenden Augen uns abwehre heranzutreten, oder dass er auf eine Gefahr oder eine wunderbare Begebenheit hinweise, oder dass er dich einlade, mit ihm zugleich zu weinen oder zu lachen: so sei Alles, was immer die Figuren des Bildes unter sich oder in Bezug auf dich (den Beschauer) thun, darnach angethan, die dargestellte Begebenheit hervorzuheben oder dich über den Inhalt derselben zu informieren.“

Masaccios „Zinsgroschen“ (um 1427, Brancacci-Kapelle, Florenz) ist eine solche Momentaufnahme, die eine „wunderbare Begebenheit“ erzählt und sinnliche Erkenntnis intendiert.

Die „Historia“ erzählt eine Episode aus dem Neuen Testament: Matthäus 17, 24-27. Ich zitiere:

„Als sie nach Kapharnaum kamen, traten die Einnehmer der Doppeldrachme zu Petrus und sagten zu ihm: ‚Zahlt euer Meister die Doppeldrachme nicht?‘ Er sprach: ‚Doch!‘ Als er aber das Haus betrat, kam ihm Jesus mit der Frage zuvor: ‚Was meinst du, Simon? Von wem nehmen die Könige der Erde Tribut oder Steuer? Von ihren Söhnen oder von den Fremden?‘ Er antwortete: ‚Von den Fremden.‘ Da sprach Jesus zu ihm: ‚Also sind die Söhne frei. Damit wir ihnen aber nicht Anstoß geben, geh‘ hin an den See, wirf die Angel aus und nimm den Fisch, der zuerst heraufkommt; wenn du ihm das Maul öffnest, wirst du einen Stater [ein Vierdrachmenstück] finden; den nimm und gib ihnen für mich und für dich!‘“

Abb. 4: Masaccio: Der Zinsgroschen (um 1427, Bildmitte)



Ich zeige Ihnen nur einen Ausschnitt dieses Freskos: Die Bildmitte, auf deren Gestaltung es mir in diesem Kontext vor allem ankommt. Am linken Bildrand wird gezeigt, wie Petrus den Fisch fängt, der ein Geldstück im Maul hat; am rechten Rand, wie Petrus am Stadttor zahlt. Mit anderen Worten: Masaccio teilt die Geschichte in eine Haupt- und zwei Nebenszenen ein.

Masaccio geht mit seiner literarischen Vorlage allerdings recht frei um. Er lässt die Szene an einem Stadttor spielen. Ein Zöllner ist an Jesus und die Jünger herangetreten. Der Zöllner wendet sich mit seiner Frage jedoch nicht an Petrus, sondern fordert von Jesus selbst den Zoll. Jesus gebietet Petrus, der Forderung nachzukommen.

Im „Zinsgroschen“ wird das Gründungswerk der italienischen Renaissancemalerei gesehen. Schon Vasari, quasi ein zeitgenössischer Kunstwissenschaftler, war von der Komposition begeistert und hob besonders hervor, dass man den Zorn des Heiligen Petrus über die Forderung des Zöllners sehen könne. Was Vasari faszinierte, ist die durch Mimik und Gestik erreichte Ausdruckskraft der Figuren.

Die Handlungen der Figuren werden nicht mehr – wie in der mittelalterlichen Malerei – durch einen typisierten Gemütszustand signalisiert, sondern in ein Geflecht von Aktionen und Reaktionen integriert. An die Stelle der bis dahin vorherrschenden illustrativen Nacherzählung eines biblischen Berichts tritt jetzt die innere Rekonstruktion durch die Handlungen der dargestellten Personen.

Besonders sichtbar werden die im zeitlichen Nacheinander entfalteten dramatischen Handlungen in den Gebärden der drei Hauptakteure: Während der Zöllner sich noch fordernd Jesus zuwendet, gebietet dieser bereits Petrus, die Forderung zu erfüllen. Die Aussagen dieses Bildes können wir nur streifen: Christus wird in diesem Bild – und darin lässt sich der Einfluss des Auftraggebers aufzeigen, des Florentiner Seiden- und Wollgroßhändlers Felice Brancacci – zur Idealfigur des Kaufmanns, der selbstbewusst und staatsmännisch handelt. Deshalb steht er im Zentrum der Handlungsperspektive und bestimmt das Geschehen.

In unserem Fragekontext steht die Deutung der Bilddramaturgie im Vordergrund. Man kann dieses Bild nämlich auch als eine vielschichtige Folge von Visionen betrachten, deren Einstellungen gewissermaßen ineinanderkopiert sind. Man könnte aus diesem Bild folglich ein storyboard entwickeln und in eine Sequenz von Bewegtbildern auflösen. Hinweise auf solche kinematographischen Einstellungen finden wir zur Genüge: Die Figur im Vordergrund, der Zöllner, der uns den Rücken zukehrt und – siehe Albertis Empfehlungen – mit seiner fordernden Hand zugleich auch in die Szene einführt, kann als over-shoulder-Position realisiert werden. Der Dialog zwischen Jesus und Petrus wäre aufzulösen als shot-reverse-shot.



Zöllner und Jesus

Masaccio: Der Zinsgroschen (um 1427, Details)



Dialog zwischen Jesus und Petrus

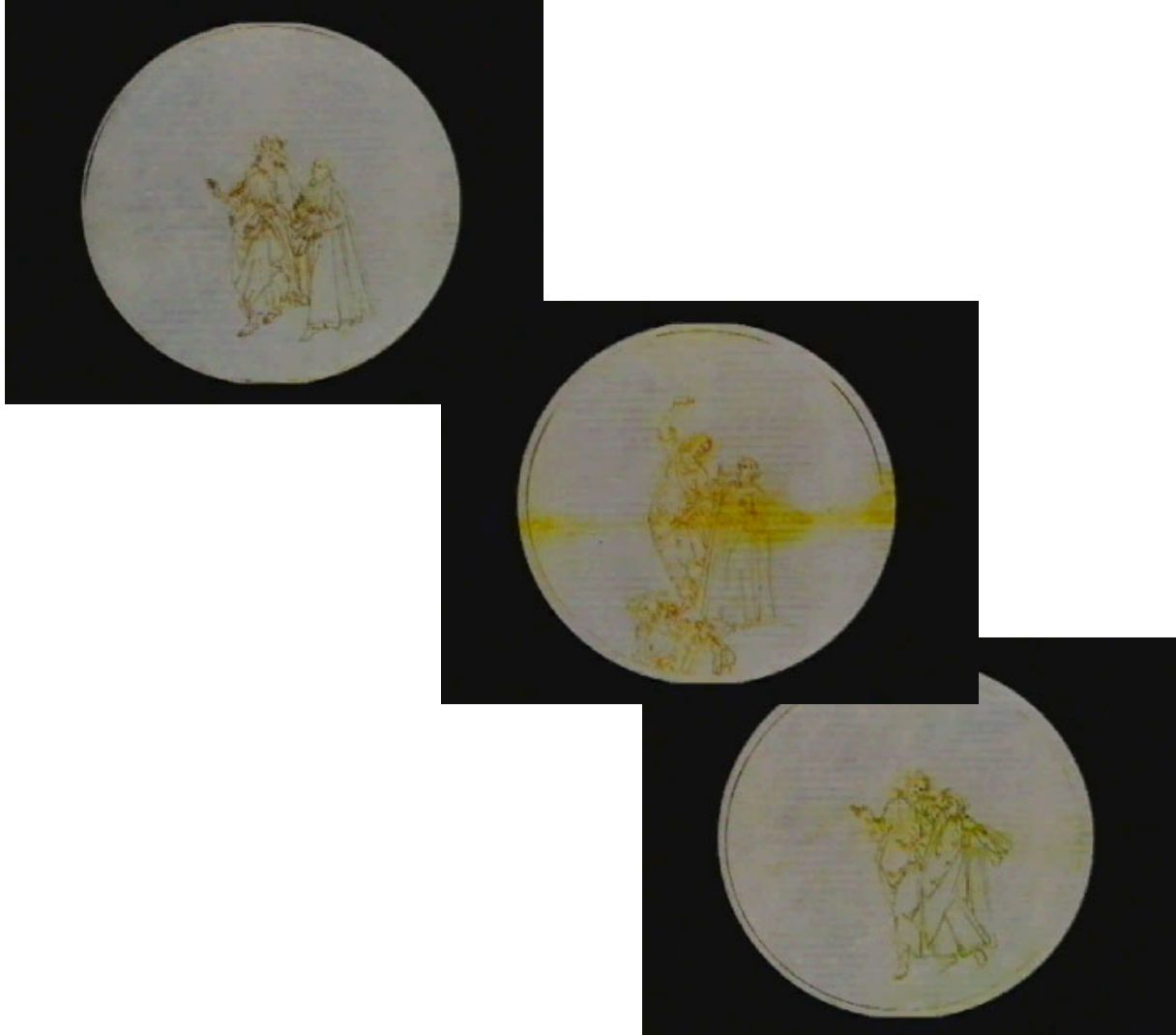
Was im „Zinsgroschen“ fehlt, ist die Verlängerung der Szenen dieses Albertischen Geschichtsbilds in die Zeitachse. Die Zeitachse wird hier noch in der Rezeption durch den Betrachter erzeugt.

Ansatzweise findet sich eine solche Auflösung in der Zeitachse aber bereits in Botticellis Illustrationen zu Dante Alighieris „Divina Commedia“ (ca. 1320), genauer gesagt in Botticellis 29 Bildern zum paradiso. Botticelli kreiert hierin gewissermaßen das „Daumenkino“ der Renaissance. Jahrhunderte vor den ersten Apparaten zur Animation von Bildern finden wir hier nämlich die Auflösung der Albertischen Momentaufnahmen in eine Sequenz von Bewegungen. Botticelli hat auf das Pergament jeweils einen identischen Kreis gezeichnet, in dem Dante und Beatrice sich bewegen und zum reinen Licht aufsteigen.

Dieser Kreis mag als Orientierungshilfe gedient haben, um die Bewegungsabläufe der Figuren besser beobachten zu können. Diese eigentümliche Gestaltung wirkt aber auch wie ein Blick durch eine Linse.

Wenn man diese 29 Bilder scannt und zu Momentaufnahmen hintereinander schneidet, wird der Charakter dieser Bilder als eines Films auf Pergament deutlicher. Sehen Sie zum Abschluss meiner Anmerkungen zur filmischen Konstruktion von Ort, Zeit und Handlung das Ergebnis dieser – nach meinem Wissen und wenn man von steinzeitlichen Höhlenmalereien absieht – frühesten kinematographischen Studie:

- Animation: Sandro Botticelli: 29 Bilder des Paradieses (1480-1495) – 3 Screenshots:



## Literaturverzeichnis

- Alberti, Leon Battista, 1970. Leon Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften. Im Originaltext herausgegeben, übersetzt, erläutert mit einer Einleitung und Excursen versehen von Hubert Janitschek. Wien 1877; zit. nach dem Neudruck: Osnabrück.
- Beller, Hans, 1993. Aspekte der Filmmontage - eine Art Einführung. In: Ders. (Hg.), Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München, S. 9-32.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin, 1993. Film Art: An Introduction. New York u.a..
- Luhmann, Niklas, 1996. Die Realität der Massenmedien. Opladen.
- Mirandola, Pico della, 1997. De hominis dignitate. Stuttgart.
- Panofsky, Erwin, 1979. Die Renaissance der europäischen Kunst; 1. engl. Aufl. 1957, 1. deutsche Aufl. 1979. Frankfurt am Main.
- Schmidt, Siegfried J., 1998. Die Zählung des Blicks. Konstruktivismus - Empirie - Wissenschaft. Frankfurt am Main.
- Toeplitz, Jerzy, 1987. Geschichte des Films. München.
- Vale, Eugen, 1996. Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen. München.
- Wertow, Dziga, 1922. Wir. Variante eines Manifests [1922]. Zit. nach der Ausgabe: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998, S. 70-73.
- Zielinski, Siegfried, 1989. Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte. Reinbek bei Hamburg.

*Anschrift des Autors*

*Prof. Dr. Gerhard Lampe  
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg  
Medien- und Kommunikationswissenschaften  
06099 Halle*