

Ralf Schnell: Medienästhetik.**Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen**

Stuttgart, Weimar: Metzler-Verlag 2000. 351 S., 53 Abb.,

ISBN 3-476-01331-6. DM 68,-

Ralf Schnell ist Literaturwissenschaftler. Zu Beginn seines Buches beklagt er die bornierte Abstinenz der Vertreter seiner Zunft von den Medien. Jetzt hat er selbst eine Medienästhetik geschrieben: Welcome on board! Ursprünglich sollte es 'nur' eine Filmästhetik werden, weshalb auch über die Hälfte des Buches dem Film gewidmet ist; aber kann man am Beginn des dritten Jahrtausend überhaupt noch Film behandeln, ohne ihn in den Kontext der Entwicklung analoger und digitaler Medi-

en insgesamt zu stellen? Es geht also um eine umfassende Medienästhetik im Sinne der Geschichte und Theorie der Wahrnehmungsformen von Film, Fernsehen, Computer und Internet. Wahrnehmungsformen als historischer und systematischer Untersuchungsgegenstand der Medien meint hier Formen des audiovisuellen Ausdrucks und die den je spezifischen Medien zugrundeliegende Weise der Wahrnehmung. Wessen Wahrnehmung? Die Geschichte der Wahrnehmungsformen zeigt, dass sich mit den medialen Modalitäten auch die Art und Weise der Wahrnehmung der historischen Subjekte stetig verändert hat, die sich wiederum mit den modernen technisch-apparativen Medien verändert haben, die ihrerseits einen (Zu-)Stand äußerster Intensivierung und Beschleunigung ihrer medialen Funktionen der Aufzeichnung (Abbildung), Speicherung und Übertragung erreicht haben.

Wenn ich den Einstieg des Buches in die Geschichte audiovisueller Wahrnehmungsformen richtig verstehe, dann beruht sie von Anfang an auf der Fähigkeit unterschiedlicher medialer Verfahren, das menschliche Auge, das von „erstaunlicher Trägheit“ (S. 13) ist, zu täuschen. Magische und Illusionstechniken aller Art sind Täuschungsmanöver am unvollkommenen Auge, nicht zuletzt der Bewegungseindruck des Films soll auf der Trägheit des Auges beruhen, wo Nachbilder vorangegangener Eindrücke die folgenden überlagern. Diese Vorstellung geht davon aus, dass wir nicht nur mit, sondern auch in den Augen sehen, was wiederum Konsequenzen für metaphorische Begriffe wie das ‘Kameraauge’ hat, das an die Stelle des menschlichen Auges tritt, wenn es uns filmische Bewegungsabläufe zeigt (auf Seite 50 ist die Rede von der Kamera als „Wahrnehmungsstellvertreter des Auges“). Wenig später werden wir völlig richtig darüber aufgeklärt, dass das Sehen (und Hören) tatsächlich im Kopf (im Gehirn) stattfindet, wo eine bestimmte Wahrnehmungsform uns das Sehen von Bewegung aus einer Folge von Einzelbildern ermöglicht und Trägheit etwas ganz anderes meint. Jedenfalls hat die Wahrnehmungsforschung Konventionen wie Trägheit des Auges, Stroboskop-Effekt oder Phi-Phänomen als Begründung für die Darstellung und Wahrnehmung filmischer Bewegung längst ad acta gelegt (vgl. Julian Hochberg u. a.) und Ralf Schnell hätte gut daran getan, es ebenfalls zu tun, um sich tatsächlich auf die Darstellung der Entwicklung von Wahrnehmungsformen zu konzentrieren, z. B. im Sinne der Wahrnehmungsbilder, von denen Gilles Deleuze in seiner historischen Theorie des Films spricht. Statt dessen wird uns noch einmal die Geschichte der Kinematografie aus der Entwicklungs-Logik einer historischen Ontologie erzählt, auch wenn Ralf Schnell immer wieder dementiert, dass er dieser Logik folgt, zu sehr bauen prähistorische Höhlenmalerei, Camera obscura, Perspektivkonstruktion, Fotografie und schließlich der Film aufeinander auf („Im Film kulminiert dieser Entwicklungsprozess“, S. 49) mit dem Ziel der Verdoppelung der Welt in ihrem bewegten Abbild. Viele konventionelle Vorstellungen werden dabei wiederholt. Montage wird (mit Ernst Bloch) zwar soziokulturell definiert, bezogen auf den Film jedoch typologisch in Montagetabellen fixiert, was problematisch ist, da solche Typologien immer nur in Bezug auf die Praxis, die sich ihrer bedient, gültig sind.

Also ist es viel günstiger, aus der Praxis z. B. bei Griffith oder Eisenstein Montageformen als Wahrnehmungsformen herauszuarbeiten, was auch geschieht, allerdings wiederum ohne Bezug zum soziokulturellen Kontext, der diese Formen bedingt, die Eisenstein bei Griffith als 'kapitalistisch' bezeichnet hat und die im Falle Eisensteins selbst direkt politisch bedingt gewesen sind, was vor allem die französische Forschung (Jacques Aumont z. B.) deutlich gemacht hat. Es ist bedauerlich, dass diese Medienästhetik viel zu wenig die Forschung zu ihrem Gegenstand einbezieht, was wohl im Falle der Literaturwissenschaft ein Ding der Unmöglichkeit gewesen wäre. Viele Ungenauigkeiten hätten vermieden werden können, etwa wenn Fritz Langs *Metropolis* zum Prototyp des expressionistischen Films (neben Filmen von Lubitsch und Murnau, S.123) gemacht wird, ohne das in der Differenz zur üblichen Filmgeschichtsschreibung zu begründen. Ebenso wenig wird ein Begriff wie „Erhabenheit“ erklärt, der immerhin Riefenstahls Ästhetik, Syberbergs Antwort darauf und Lucas' *Krieg der Sterne* in einen direkten Zusammenhang stellt. Nachdem die filmisch induzierten Wahrnehmungsformen so definitiv 'medial' bestimmt worden sind (als Leistung des Kameraauges, von Schnitt und Montage) ist man überrascht, dass nun doch von einer filmischen Wahrnehmung vor ihren technisch-apparativen Bedingungen die Rede ist, wie sie in der Literatur des 19. Jahrhunderts lesbar wird und erst parallel zum Film analog zur Großstadtwahrnehmung plausibel ist, wenn man nicht für das 19. Jahrhundert zum Film analoge Wahrnehmungsveränderungen durch die beginnende Industrialisierung annimmt.

Und dann sind wir auch schon beim Verhältnis zwischen Film und Literatur oder grundsätzlich bei Fragen der Intermedialität. Was ihre Beziehung im Kopf des Zuschauers/Lesers angeht, ist eine einfache Antwort zur Hand: Wenn wir lesen, machen wir uns Bilder vom Gelesenen, weshalb verfilmte Literatur diesen kreativen Prozess unstatthaft abschneidet und mit ihren eigenen Bildern besetzt. Diese Position hat bereits der Kinoreformer Konrad Lange 1912 vertreten, Wolfgang Iser hat sie wiederholt, aber ist sie deshalb zutreffend? Und wenn Rolf-Dieter Brinkmanns Roman *Rom-Blicke* die filmische Schreibweise und damit der intermediale Bezug von Ralf Schnell abgesprochen wird, weil es nun mal ein Roman und kein Film ist, warum ist Buñuels *Un Chien Andalou* durchaus zur Literatur 'intermedial', obwohl es sich auch nur um einen Film handelt? Weil es ein 'unreiner' Film ist (i.S.Bazins) und ein (filmisch) 'unreiner' Roman nicht möglich ist? Ähnliche Probleme habe ich, wenn der Film mit seinen Bildern die Literatur in der Situation ihrer Krise der Schrift entlasten soll (wie die Fotografie die im figurativen Realismus stagnierende Malerei?), Schrift aber in den Zwischentitel wiederkehrt und den Stummfilm durchsetzt und (deshalb?) die Diskussion dieser Beziehung unmittelbar unter dem Etikett der „Sprachkrise“ (bei Hofmannsthal) fortgesetzt wird. Jedenfalls gibt das Anlass, nach der 'Sprache des Films' zu fragen und die alte semiotisch/linguistische Debatte um die Sprachanalogie des Films zu wiederholen (ohne die aktuelle Kritik an dieser Debatte bei Carroll und Bordwell z. B. zu berücksichtigen). Metz kommt mit seiner „Syntagmatik“ zum Zuge, weiß

aber, dass die Begriffe der Linguistik nur mit größter Vorsicht in der Semiologie des Films verwendet werden dürfen. Auch Ralf Schnell ist vorsichtig, wenn er feststellt, dass die Differenz zwischen Signifikant und Signifikat in der Literatur beträchtlich (!) ist, während sie im Filmbild nahe beieinander liegen, weshalb es nahezu auf Anhieb verständlich sei. Wäre es im Sinne des Themas des Buches nicht sinnvoller gewesen, die spätere Arbeit von Metz nach seiner (Selbst-)Kritik an der Filmsemiotik heranzuziehen, die explizit Wahrnehmungsformen des Films (Metapher und Metonymie) und Formen ihrer Wahrnehmung beim Zuschauer diskutiert (*Le signifiant imaginaire*)?

Auf die nun folgenden Kapitel des Buches zur Geschichte und Theorie der „Televisionen“ sowie zu Computer und Internet möchte ich nur noch kurz eingehen, hier gibt es Berufenere, um sich mit deren Darstellung, die mir zumal im Internet-Teil persönlich wesentlich mehr als das Filmkapitel zugesagt haben, auseinanderzusetzen. (Leider vermeidet es Ralf Schnell, den Film im Fernsehen als spezifische [intermediale?] Wahrnehmungsform zu diskutieren, weil er „Film“ nur in der ‚Original‘ version des Kinos akzeptiert). Die technikgeschichtliche Entwicklung des Fernsehens wird in aller Kürze vorgeführt, viele aktuelle Positionen sind aufgrund der Geschwindigkeit der Entwicklung zu relativieren (z. B. ist HDTV verschwunden). Die kulturkritischen Diskurse Horkheimers/Adornos, Günther Anders‘ oder Jürgen Habermas‘ provozieren in ihrer Darstellung die Diskussion, und so ist es sicherlich auch gemeint. Das gilt auch für die kritische Phänomenologie und Diskussion von Fernsehprogrammen, der allerdings das Kriterium zur Kritik weitgehend fehlt: Was soll Fernsehen sein? Was es ist, stellt sich (mit Virilio) spätestens beim „Golfkrieg als Medienkrieg“ heraus, wo das Fernsehen für alle (un)sichtbar seine eigene Medienwirklichkeit an die Stelle einer anderen (ursprünglichen?) Wirklichkeit gesetzt hat. Viel Lob wird den Gegenprogrammen im Fernsehen, ARTE und besonders Kluges DCTP, zuteil; immerhin wird dadurch deutlich, dass es (sogar im Kommerzkanal) auch anders geht (ich bin da eher skeptisch). Was Computer und Internet betrifft, so spürt man deutlich (und er schreibt es auch), dass der Autor beim Schreiben des Buches mit diesen Medien unmittelbar konfrontiert ist, hier wirkt sich die (eine bestimmte) Erfahrung auf die Darstellung der (Erfolgs-)Geschichte und Formen der Medien unmittelbar aus. Und wenn es an dieser Stelle – wo es fragwürdig ist, ob der Computer und das Internet „Medien“ sind – zur Diskussion von Medienbegriffen kommt (S.265), dann ist das ebenso begrüßenswert wie die Konzentration des Problems Computer und Internet auf die Nutzer-Perspektive, wo die Ästhetik ihrer Oberflächen zählt. Die Frage nach der Wahrnehmungsform auch dieser Medien wird folgerichtig im Rahmen ihrer künstlerischen Nutzung (Paik und Viola als Videoartisten bis zu Jeffrey Shaws interaktiver *Legible City*) diskutiert. Am Schluss wird uns am Beispiel des immer wieder bemühten Höhlengleichnisses von Platon zu bedenken gegeben, dass wir durchaus nicht in einer Medienhöhle der Bilder jenseits von Wahrheit und Wirklichkeit gefangen sind, und wenn ja, es darauf ankäme, „die Bedeutung der Bilder

für die Wirklichkeit, ihre Stellung in dieser und den Bezug zu ihnen an einem signifikanten Schnittpunkt unterschiedlicher Gravitationsfelder gegenwärtiger Realität anzulesen.“ (S.307) Was zunächst schwer verständlich ist und für Platons Höhlenbewohner kaum zutreffen kann, weil sie keine andere Wirklichkeit, zu der sie die Bedeutung der Bilder in Beziehung setzen könnten, kennen, ist hinsichtlich des komplexen Wahrnehmungs-Dispositivs Großstadt (Ralf Schnell weiß, wovon er spricht, wenn er Tokio meint) vollkommen plausibel. Man kann sich vorstellen, dass die Großstadt als Text und hybride Installation von Wahrnehmungs-Ereignissen Realität tatsächlich an den „Schnittpunkt[en] unterschiedlicher Gravitationsfelder“ (S.307) lebenspraktischer Realisierung ihrer medialen Voraussetzungen konstituiert, die nicht mehr zu einem „Außen“, sondern nur noch zu ihren eigenen medialen Bedingungen ihrer Wahrnehmungsformen in Beziehung zu setzen sind.

Ein interessantes und wichtiges Buch ist die *Medienästhetik* dort, wo sie am Aktuellen, Neuen interessiert ist und dadurch Interesse wecken kann. Problematisch finde ich sie dort, wo sie gängige Vorstellungen wiederholt; sie hätte sich statt dessen analytisch und vor allem kritisch mit ihrem Gegenstand (Film als Wahrnehmungsform und Diskurs) auseinandersetzen sollen. Die Kritik des Rezensenten ist in diesem Fall, wie ich meine, nicht nur angebracht und legitim, sondern notwendig, weil viele der vorgetragenen Vorstellungen vom Film durchaus verbreiteten Meinungen entsprechen, die durch eine Medienästhetik auf dem aktuellen Stand der Forschung eigentlich hätten aufgeklärt werden sollen.

Joachim Paech (Konstanz)