

Stefan Hoffmann (Mannheim)

Bretano mit McLuhan. Über die romantische Aufhebung unreiner Medien. Eschatologische Strukturen in der Medientheorie

I.

Medienrevolutionen sollten nicht ausschließlich auf Individuen – wie etwa Gutenberg oder Gates – zurückgeführt werden. Die Dynamik der Medienentwicklung hat ihre Ursache auch in „Wunschstrukturen“, die nicht so sehr in Einzelpersonen zu verorten sind, sondern eher als „Systemspannung“ begriffen werden sollte. Im Verlauf der Mediengeschichte macht Hartmut Winkler, der diese Ansicht in *Docuverse* vertritt, „beschreibbare Sets impliziter Utopien“ aus:¹ Laut Winkler lassen sich solche Wunschkonstellationen aus den Diskursen herleiten, die den jeweiligen medientechnologischen Umbruch begleiten und die gerade nicht dem Einzelnen zugerechnet werden können. Eine der impliziten Utopien des digitalen Datenuniversums ist die der Unifizierung.² Der Begriff meint nicht etwa Phänomene wie Multimedia oder ähnliche Konvergenzerscheinungen, sondern die Tendenz, neuen, beispielsweise digitalen, Medien eine synthetisierende Leistung zu unterstellen. Turings³ oder Kittlers⁴ Thesen von der universalen, diskreten Maschine und die Apologien des Verschwindens der Einzelmedien etwa bei Bolz⁵ sind nur einige der prominenteren Äußerungen medieninduzierter Vereinigungsphantasien. Wenn die Unifizierungsvision aber nicht auf einen technisch herstellbaren Medienverbund zielt, was ist dann gemeint? Die Antwort liegt in den Texten des Urvaters der spekulativen Medientheorie. Es ist Marshall McLuhans sprichwörtliches Oxy-

¹ Hartmut Winkler: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, München 1997, S. 17.

² Winkler (Anm. 1), S. 55ff.

³ Alan Turing: *Rechenmaschinen und Intelligenz*. In: Ders.: *Intelligence Service*, Berlin 1987, S. 159.

⁴ Friedrich Kittler: *Die künstliche-Intelligenz des Weltkriegs: Alan Turing*. In: Friedrich Kittler/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Arsenale der Seele*, München 1989, S. 196.

⁵ Einleitung von Norbert Bolz in: Norbert Bolz/Friedrich Kittler/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Computer als Medium*, München 1994, S. 10.

moron des globalen Dorfs, das auf eine Mediensynthese jenseits der bloßen elektronischen Verschaltung hindeutet.⁶ Bekanntlich ist laut McLuhan die Isolation ein signifikanter Effekt der Alphabetisierung, der Schriftkultur und des Buchdrucks. Die Isolation des Lesers und die Einsamkeit des Autors stehen im denkbar größten Gegensatz zum lebendigen Gespräch: „Getrenntsein des einzelnen, Kontinuität von Raum und Zeit und Einheitlichkeit der Kodizes sind die grundlegenden Merkmale einer zivilisierten und alphabetischen Gesellschaft.“⁷ Die elektronischen Medien bringen dagegen im *global village* die soziale Unmittelbarkeit wieder, indem sie die verstreuten Individuen versammeln und so im Dienst einer „Utopie der Nähe und einer selbstverständlich garantierten Ordnung“⁸ stehen. Die schriftkulturell bedingte Isolation wird also gewissermaßen ersetzt durch eine allgegenwärtige Kommunikation. Obwohl die Texte und Thesen des kanadischen Medientheoriegurus sicherlich beziehungsweise Züge tragen⁹, sollte man nicht verkennen, daß sich in ihnen deutlich metaphysische Schemata offenbaren. Entsprechend vermutet auch Winkler, „daß der Idee einer universellen Vermittlung selbst ein irreduzibles religiöses Moment innewohnen könnte.“¹⁰ Die Vision von der Aufhebung der vielen, verstreuten Seelen in der einenden, elektronischen Mediensphäre ist die Urszene aller sich ganzheitlich gerierenden Medientheorien nach McLuhan und markiert gleichzeitig deren eschatologischen Kern. McLuhans medienhistorisches Modell weist nicht von ungefähr eschatologische Muster auf. Karl Löwith hat gezeigt, daß jede Ausprägung historischen Denkens in der westlichen Tradition auf christlich-jüdischen Dogmen gründet: „[...] weil der Westen, trotz allem, ein christlicher Okzident ist, ist auch sein historisches Selbstbewußtsein eschatologisch [...]“¹¹ Auch wenn die christliche Hoffnung dem modernen Geschichtsdenken abhanden gekommen ist, bleibt doch die Struktur der Zukunftsorientierung erhalten: Die „biblische Überlieferung [hat] den Ausblick in die Zukunft eröffnet [...] als den Horizont einer künftigen Sinnerfüllung – zuerst jenseits und schließlich innerhalb der ge-

⁶ Marshall McLuhan: Die Gutenberg-Galaxis, Bonn 1995, S. 39f.

⁷ Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, Dresden 1994, S. 133.

⁸ McLuhan (Anm. 7), S. 65.

⁹ Zu diesem Aspekt siehe in dem äußerst lesenswerten Aufsatz „Probing McLuhan“ der Agentur Bilwet (In: Dies.: Medien-Archiv, Bensheim 1993) insbes. S. 232.

¹⁰ Winkler (Anm. 1), S. 78.

¹¹ Karl Löwith: Weltgeschichte und Heilsgeschichte. In: Ders.: Der Mensch inmitten der Geschichte, Stuttgart 1990, S. 115-154, hier: S. 130.

schichtlichen Existenz.“¹² Es müßte also gar nicht unbedingt nach christlichen Überzeugungen bei einzelnen Medienhistorikern geforscht werden, weil die eschatologische Struktur dem westlichen Denken ursprünglich eingeschrieben ist. Im Falle McLuhans fällt aber beides – abendländische Tradition und gelebtes Christentum – zusammen. Der kanadische Philologe und Spezialist für englische Literatur war konvertierte nämlich in seinen zwanziger Jahren – bevor er begann, medienhistorische und medientheoretische Bücher zu veröffentlichen – zum Katholizismus. Derrick de Kerckhove, der als Nachfolger McLuhans in Toronto lehrt, widmet in seinem Buch *Schriftgeburten* dieser weithin unbekanntem Seite des populären Medienwissenschaftlers ein ganzes Kapitel und beschreibt ausführlich die Befindlichkeiten des Konvertiten McLuhan.¹³ Schon während des Studiums beschäftigt McLuhan die Beziehung zwischen Kirche und Alphabetisierung resp. Buchdruck. Medien- und Kirchengeschichte scheinen ihm auf schicksalhafte Weise miteinander verknüpft zu sein:

Mir wurde klar, daß die Kirche in dieser Epoche [der Renaissance, S. H.] durch einen historischen Unfall, der von einer neuen Technologie verursacht wurde, auseinandergerissen und zerstört worden war. Die mittelalterliche Kultur, deren Fundament die Handschrift gewesen war, hatte einen völlig anderen Kommunikationsstil als diese bedrohliche Gemeinschaft, die plötzlich mit der Druckerpresse auftauchte.¹⁴

Die Gemeinschaft der Gläubigen – hier vor allem eine Gemeinschaft Hörender – wird letztlich durch die Verbreitung des Buchdrucks und die beginnende allgemeine Alphabetisierung gespalten: „[...] Luther und die ersten Protestanten hatten eine Schulausbildung und waren alphabetisiert. Sie haben also die neueste Entdeckung der Druckerpresse benutzt, um die Kluft zu vertiefen, die sie in Opposition zur romanischen Kirche stellte.“¹⁵ Der Katholik McLuhan versucht, die kulturellen Spätfolgen dieser Spaltung durch eine extrem heilsgeschichtliche Orientierung zu kompensieren:

Ich war nie Pessimist oder Optimist. Ich bin apokalyptisch. Unsere einzige wahre Hoffnung ist die Apokalypse. [...] Die weltlichen Institutionen in denen man sich gut oder schlecht fühlen kann, interessieren mich nicht. Ich kann diese Mentalität nicht begreifen.¹⁶

¹² Löwith (Anm. 11), S. 150.

¹³ Derrick de Kerckhove: *Schriftgeburten*, München 1995 (Im Original beziehungsreicher: *La civilisation video-chrétienne*), S. 105-120.

¹⁴ McLuhan zit. nach: Kerckhove (Anm. 13), S. 112.

¹⁵ McLuhan zit. nach: Kerckhove (Anm. 13), S. 113f.

¹⁶ McLuhan zit. nach: Kerckhove (Anm. 13), S. 120.

Der Medientheoretiker McLuhan spricht nicht anders. Aus seiner stark eschatologisch geprägten Perspektive bewertet er den Advent der elektronischen Medien und die von ihnen bewirkte allgemeine Interdependenz als Ergebnis jahrhundertelanger Bemühungen zur Überwindung der Fragmentierung durch Medien. Ohne allzusehr zu übertreiben, könnte man McLuhans Selbstverständnis als das eines Propheten bezeichnen, denn er versteht sich als Verkünder der neuen Möglichkeiten, auf die niemand so recht vorbereitet zu sein scheint:

In unserem langen Bemühen für das Abendland wieder eine Einheit des Empfindens, des Denkens und Fühlens zurückzuerlangen, sind wir ebensowenig darauf gefaßt gewesen, die sich aus einer solchen Einheit ergebende Stammeskultur anzunehmen, wie wir auf die Fragmentierung der menschlichen Psyche durch die Buchdruckkultur vorbereitet waren.¹⁷

Was bedeutet nun dieser Befund einer eschatologischen Struktur von Mediengeschichte für die Medientheorie und den Medienbegriff? Scheinbar, so Winklers abstrahierendes Resümee, werde Vermittlung in diesen Kontexten begriffen als „allgemeine, zentripetale Kraft, die der zentrifugalen der Differenzierung entgegengesetzt ist.“¹⁸ Daraus folge,

daß Unifizierung und Unifizierungsphantasien nur ein Extrem dieses allgemeinen Prinzips der Vermittlung darstellen; eine Vermittlung nämlich, die die Differenzen des Vermittelten negiert und in einer vorgestellten ‚Einheit‘ scheinhaft oder tatsächlich zur Ruhe bringt.¹⁹

Winkler hält nun der verbreiteten Auffassung, daß die *integrative Macht der neuen Medien* ihre vorrangige Eigenschaft sei, in überzeugender Weise *Partikularität und Differenzierungskraft der Medien* und eine daraus resultierende Pluralität der Medienlandschaft entgegen: Erstens sei die Koexistenz alter und neuer Medien kein überwindbares Übergangsstadium, und zweitens werde sich auch bei den Computermedien eine Vielzahl der Projekte und Texte durchsetzen.²⁰ Er glaubt daher, „im Medienbegriff selbst einen neuen und weitgehend unvermuteten Zug“, nämlich den der Differenzierung, offenlegen zu können.²¹ Aus begriffsgeschichtlicher Sicht muß allerdings angemerkt werden, daß die Aufmerksamkeit für die Dynamik der *bei-*

¹⁷ McLuhan (Anm. 6), S. 40.

¹⁸ Winkler (Anm. 1), S. 77.

¹⁹ Winkler (Anm. 1), S. 77.

²⁰ Winkler (Anm. 1), S. 79.

²¹ Winkler (Anm. 1), S. 76.

den medienbegrifflichen Aspekte Integration und Differenzierung eine weitaus längere Tradition hat. Schon ein abstrakter Vermittlungsbegriff impliziert ja eine Doppelfunktion des Mediums als trennende und gleichzeitig verbindende Instanz. Auch ein semasiologischer Ansatz der Medienbegriffsgeschichte wird schon sehr früh Verwendungsweisen von ‚Medium‘ feststellen können, die semantisch im Spannungsfeld von Unifikation und Differenzierung zu verorten sind. Das Wort ‚Medium‘ führt Zerstreuung und Täuschung als auch Erlösung und Heil mit im semantischen Gepäck.²² In der Romantik ist dieser vermeintlich unvermutete Zug von Medienbegriff und -metapher fast schon *common sense*. Unsere These lautet also, daß ein eschatologischer Aspekt schon lange zum Medienbegriff gehört und wir belegen diese Behauptung an einer Passage aus *Godwi*, dem wohl wichtigsten frühromantischen Roman. Um die spezifisch frühromantische Verwendungsweise des Wortes Medium als ‚Medium der Reflexion‘ zu den Medienutopien McLuhans in Beziehung setzen zu können, ist es jedoch zunächst erforderlich, einige der philosophischen Grundlagen und Voraussetzungen des Reflexionsmedienbegriffs zu erläutern.

II.

In seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* arbeitet Walter Benjamin die Grundlagen einer frühromantischen Erkenntnistheorie heraus und geht insbesondere auf den Reflexionsmedienbegriff ein.²³ Der Reflexionsbegriff bei Fichte zielt nicht auf Reflexion als Erkenntnis durch Anschauung, sondern im Sinne einer Selbsterkenntnis der Methode, oder einfacher: als Denken des Denkens. Im Gegensatz zu Fichte stellen aber die frühromantischen Autoren, und hier insbesondere Friedrich Schlegel, auf die Unendlichkeit des Reflexionszusammenhangs ab.²⁴ Es geht ihnen dabei nicht um ein bloßes, zielloses Weiterlaufen des Denkens des Denkens, sondern um dessen Auflösung, die man sich als systematische Herstellung eines unabschließbaren Zusammenhangs durch zahllose Vermittlungsvorgänge in einem Absolutum vorzustellen hat.²⁵ Jede

²² Vgl. Stefan Hoffmann: *Geschichte des Medienbegriffs bis 1900*, (Diss) Mannheim 2001.

²³ Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, I, 1, Frankfurt 1974, S. 7 – 122. Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch: Hoffmann (Anm. 22).

²⁴ Benjamin (Anm. 23), S. 25.

²⁵ Benjamin (Anm. 23), S. 31.

einzelne Reflexion ist als denkendes Erfassen unmittelbar, genauso wie die Gesamtheit aller Reflexionsstufen, das Absolutum, in dem die einzelne Reflexionsform sich schließlich auflöst. Der Zusammenhang der Reflexionen dagegen ist ein mittelbarer.²⁶ Der absolute Vermittlungszusammenhang kann als „reflexive Synthesis“ beschrieben werden. Synthesis heißt hier die Einverleibung anderer Reflexionszentren resp. die Aufhebung der Trennung: „Es gibt also in der Tat keine Erkenntnis eines Objekts durch ein Subjekt. Jede Erkenntnis ist ein immanenter Zusammenhang im Absoluten, oder wenn man will, im Subjekt.“²⁷ Auf diese Weise sehe beispielsweise „Schlegel unmittelbar und ohne daß er dies eines Beweises bedürftig hielte, das ganze Wirkliche in seinem vollen Inhalt mit steigender Deutlichkeit bis zur höchsten Klarheit im Absolutum sich in den Reflexionen entfalten.“²⁸ Dieses Erkenntnisschema wird laut Benjamin vom methodischen zum „ontologischen Absolutum“, weil das „erste ursprüngliche, stoffliche Denken“ ein „erfülltes substantielles“ ist.²⁹ Das Erkennen ist freilich dann überhaupt nicht mehr von der Wahrnehmung zu trennen: „Ohnehin ist es klar, daß diese Erkenntnistheorie es zu keiner Unterscheidung von Wahrnehmung und Erkenntnis bringen kann [...]. Die Erkenntnis ist ihr zufolge in gleich hohem Grad unmittelbar als es die Wahrnehmung nur irgend sein kann [...].“³⁰ Daraus folgt für Benjamin eine Identität der Medien: „Das Medium der Reflexion, des Erkennens und des Wahrnehmens fällt bei den Romantikern zusammen.“³¹ Der Reflexionsmedienbegriff zielt daher folgerichtig nicht nur auf die jeweiligen Einzelreflexionen, sondern auch auf das Absolutum, in dem diese sich verbinden. Benjamin weist ausdrücklich auf die Zweideutigkeit des Kompositums hin, auf die es uns hier ankommt:

Der Doppelsinn der Bezeichnung bringt in diesem Falle keine Unklarheit mit sich. Denn einerseits ist die Reflexion selbst ein Medium – kraft ihres stetigen Zusammenhanges, andererseits ist das fragliche Medium

²⁶ Benjamin (Anm. 23), S. 26f.

²⁷ Benjamin (Anm. 23), S. 58.

²⁸ Benjamin (Anm. 23), S. 32.

²⁹ Benjamin (Anm. 23), S. 54f.

³⁰ Benjamin (Anm. 23), S. 58.

³¹ Benjamin (Anm. 23), S. 60. Im übrigen ist Schlegel sich der terminologischen, sprich wahrnehmungstheoretischen Grundlage der frühromantischen Medienmetapher durchaus bewußt: „Um sich über die mediale Natur des Absoluten, das er im Sinne hat, vollkommen deutlich auszusprechen, nimmt Schlegel einen Vergleich vom Lichte her: ‚der Gedanke des Ichs...ist...als das innere Licht aller Gedanken zu betrachten. Alle Gedanken sind nur gebrochene Farbenbilder dieses inneren Lichtes [...]‘.“ Benjamin (Anm. 23), S. 37.

ein solches, in dem die Reflexion sich bewegt – denn diese, als das Absolute, bewegt sich in sich selbst.³²

Unter dem Reflexionsmedienbegriff ist also, folgt man Benjamin, zweierlei zu verstehen: Einerseits bezieht er sich auf den Reflexionsvorgang selbst als ein Medium des Denkens des Denkens, andererseits bedeutet ‚Reflexionsmedium‘ ein den einzelnen Reflexionen übergeordnetes Erkenntnisssystem, also etwa die Natur(-wissenschaft), die Religion oder die Kunst.³³ Im Fall der Kunst wird deutlich, daß der Reflexionsmedienbegriff sowohl auf die *Kunstidee* als Ganzes als auch auf den einzelnen *Kunstgegenstand* zielen kann, wie Reiner Matzker feststellt:

Mit der frühromantischen Definition der Kunst als Medium offenbart sich bereits der Konflikt zwischen einer ideellen und materiellen Medienauffassung: die Kunst, das ist der Kunstgegenstand und die Kunstidee zugleich. Nur aus solipsistischer Sicht ist allein die Idee das Medium der Vermittlung.³⁴

Walter Benjamin hat den romantischen Begriff vom Kunstwerk und die Idee der Kunst in ähnlicher Weise herausgearbeitet. Das einzelne romantische Kunstwerk sei als ein Reflexionszentrum innerhalb des Reflexionsmediums Kunst zu verstehen. Das Kunstwerk zeichne sich durch praktische Reflexion aus, es umfasse kleinere und größere Zusammenhänge und gebe so – in seiner Begrenztheit – einen Hinweis auf die Unendlichkeit der Kunst. Die Aufhebung dieser Begrenzung und die Darstellung der Relationen des Kunstwerks zu anderen Kunstwerken und endlich die Auflösung der individuellen Reflexionen dieser einzelnen Kunstwerke in einer höheren Reflexionstufe führten zur absoluten Reflexionstufe im unendlichen Medium der Reflexion.³⁵ Die Kunst – und insbesondere die Poesie – ist für Benjamin das frühromantische Reflexionsmedium *par excellence*: „Die Kunst ist eine Bestimmung des Reflexionsmediums, wahrscheinlich die fruchtbarste, die es empfangen hat.“³⁶ Bleiben wir also bei der frühromantischen Kunstauffassung und werfen einen prüfenden Blick auf den Medienbegriff in der ‚Theorie‘ des Romantischen, wie sie in Clemens Brentanos *Godwi* diskutiert wird, um den Zusammenhang

³² Benjamin (Anm. 23), S. 36 (Fn).

³³ Reiner Matzker: Das Medium der Phänomenalität. Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte, München 1993, S. 8.

³⁴ Matzker (Anm. 33).

³⁵ Benjamin (Anm. 23), S. 72ff.

³⁶ Benjamin (Anm. 23), S. 62.

von ursprünglicher Einheit, Ausdifferenzierung und als Utopie aufscheinender Unifizierung im Zusammenhang mit dem Medienbegriff genauer fassen zu können.³⁷

III.

In einem Brief an Dorothea Veit gibt Brentano seinem Bedauern über den Verlust des ursprünglichen allgemeinen Zusammenhangs der Dinge und Phänomene Ausdruck:

Alles ist zerlegt und im einzelnen zusammen gestellt, die Liebe ist das Leben, die Kunst ist allgemeiner Nahmen aller Sinne, das Sehen, Fühlen, und Hören, etc. jedes in sich selbst lebendig allein hingestellt, mit den traurigen Spuren des Vermissens des Ganzen Zusammenhangs.³⁸

Im zweiten Teil von Brentanos Romans *Godwi* ist genau dieser vermißte Zusammenhang und der fragmentarische Charakter des Wirklichen Thema eines Gesprächs über ‚das Romantische‘, das in einem Jägerhaus zwischen Godwi, Haber und dem Ich-Erzähler Maria stattfindet. Das romantische Kunstwerk, „welches seinen Gegenstand nicht allein bezeichnet, sondern seiner Bezeichnung selbst noch ein Colorit giebt [...]“ wird dort dem „reinen, schönen Kunstwerk“ gegenübergestellt, „das seinen Gegenstand bloß darstellt [...]“. ³⁹ Das reine Kunstwerk ahmt seinen Gegenstand – die Natur – nach, wohingegen das romantische ihn gewissermaßen erst konstruiert. Als Metapher für diese Eigenart des romantischen Kunstwerks dient der Begriff des unreinen *Medium diaphanum*⁴⁰, worunter im Roman ein zwar transparentes, die Wahrnehmung aber durch Schliff oder Farbe verzerrendes Glas verstanden wird:

Alles was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem seinigen mitgiebt ist romantisch.[...] das Romantische ist

³⁷ Die Ausführungen zur Medienmetapher in Brentanos *Godwi* folgen weitestgehend: Hoffmann (Anm. 22).

³⁸ Brief vom August/September 1800, zit. nach dem Anhang „Lesarten und Erläuterungen“ der Ausgabe: Clemens Brentano: *Godwi* oder das steinerne Bild der Mutter. In: Ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 16, Prosa I, Stuttgart u.a. 1978, S. 667.

³⁹ Brentano (Anm. 37), S. 316.

⁴⁰ Zum ästhetischen Begriff des *Medium diaphanum* (durchscheinendes Medium) vgl. Hoffmann (Anm. 22), passim: Ein *Medium diaphanum* im Sinne der aristotelischen Aisthesislehre ist ein transparenter Stoff oder Körper, der für das Sehen unabdingbar ist. Klassische *Media diaphana* sind Wasser, Luft und Kristalle.

also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases.⁴¹

Diese Eigenart mache etwa Übersetzungen romantischer Texte so schwierig, weil neben dem Dargestellten auch noch dessen Gestalt, also eben das Kolorit, der Ton in der anderen Sprache getroffen werden müsse, der eigentlich unübersetzbar sei: „Tonspiele können nicht übersetzt werden, wol aber Wortspiele.“⁴² Nach frühromantischer Auffassung sind Übersetzungen immer auch Neuschöpfungen und daher auch Dichtungen, und folgerichtig heißt es in *Godwi*: „Das Romantische selbst ist eine Uebersetzung.“⁴³ Der Übersetzer der reinen Kunstwerke „darf bloß die Sprache übersetzen, so muß sich seine Uebersetzung zu dem Original immer verhalten, wie der Gypsabdruck zu dem Marmor.“⁴⁴ Eine Übersetzung falle hier vergleichsweise leicht, denn „obschon sie etwas weiter von uns entfernt sind,“ seien die „reinen Dichter“ und ihre Texte gerade deswegen auch näher, „weil diese große Ferne jedes Medium zwischen ihnen und uns aufhebt, welches sie uns unrein reflektieren könnte.“⁴⁵ Diese Medienmetapher ist einigermaßen komplex. Der Vergleich des romantischen Kunstwerks mit einem verfärbenden oder verzerrenden Glas ist noch leicht nachvollziehbar, was aber hat es mit der Rede vom aufgehobenen unreinen Medium im Zusammenhang mit dem reinen Kunstwerk auf sich? Wenn alles nur vermittelt erscheint, wie und wieso wird dann bei den reinen Dichtern jedes unreine Medium aufgehoben? Für diese soll nämlich gelten: „Wir sind alle gleichweit von ihnen entfernt, und werden alle dasselbe in ihnen lesen, weil sie nur darstellen, ihre Darstellung selbst aber keine Farbe hat, weil sie Gestalt sind.“⁴⁶ Das ‚reine Medium der Darstellung‘ läßt den Gegenstand ungebrochen passieren und die Dichter selbst treten zurück; sie werden gewissermaßen identisch mit dessen Gestalt und verändern ihn nicht durch individuelle Formgebung, wie es die romantischen Dichter tun. Die Medienmetapher wird hier also weitergeführt: Den romantischen Dichtern wird das unreine und brechende, also farbige oder geschliffene Medium zugeordnet, den reinen Dichtern dagegen implizit das reine Medium, das – getreu der aristotelischen und thomistischen Definition des idealen Mediums – keine eigene Farbe hat und so die Far-

⁴¹ Brentano (Anm. 37), S. 314.

⁴² Brentano (Anm. 37), S. 319.

⁴³ Brentano (Anm. 37), S. 319.

⁴⁴ Brentano (Anm. 37), S. 316f.

⁴⁵ Brentano (Anm. 37)

⁴⁶ Brentano (Anm. 37), S. 316.

be des Wahrnehmungsgegenstandes annehmen kann.⁴⁷ Wegen dieser Metaphorik ist die naheliegende Deutung der fraglichen Aussage, daß nämlich der romantische Dichter durch sein Werk ‚durchscheine‘ und der reine Dichter nicht, unbefriedigend.⁴⁸ Zwar ist es richtig, daß in der Konzeption des Romantischen, wie sie in *Godwi* erläutert wird, der Künstler als Vermittlungsinstanz in den Bereich der Betrachtung tritt.⁴⁹ Völlig unberücksichtigt bleibt aber bei einer solchen Sichtweise neben der zentralen Metaphorik beispielsweise auch die Bestimmung der ‚großen Entfernung der reinen Dichtung‘, von der Maria spricht. Wir schlagen vor, diese große Entfernung – im Sinne des Konzepts der Universalpoesie – vor allem als literaturhistorische Kategorie zu interpretieren und die Epoche der hellenischen Dichtkunst, die laut Friedrich Schlegel „ein mächtiger Strom der Darstellung“⁵⁰ gewesen sei, für die Chiffre der reinen und schönen Dichtung einzusetzen. Die Medienmetapher steht dann nicht nur für die Modalitäten des Durchscheinens des romantischen Künstlers durch sein Werk, sondern auch für ein Vermittlungsmodell der frühromantischen Konzeption von Kunst- und Kulturgeschichte, das im folgenden umrissen werden soll und das im Einklang mit dem erkenntnistheoretischen Reflexionsmedienkonzept steht.

Zum weiteren Verständnis lohnt es sich, die im Umfeld des Gespräch über das „Romantische“ stehende Beschreibung der Anlage und der Effekte eines nach Ansicht der Protagonisten wahrhaftig romantischen Kunstwerks genau zu lesen. Es handelt sich dabei um ein kunstvoll angelegtes, illuminiertes gläsernes Wasserbecken.⁵¹ Die Wände eines Saals des Jägerhauses sind mit Gebüschern bemalt und werden vom Sonnenlicht beleuchtet, das, reflektiert von mehreren

⁴⁷ „Denn das, was Medium für einen Sinn ist, darf nichts von einem Sinnenfälligen haben, das für jenen Sinn eigentümlich ist. So darf das durchsichtige Medium keine Farbe haben.“ (Thomas von Aquin: Die Seele. Erklärungen zu den drei Büchern des Aristoteles „Über die Seele“, Wien 1937, S. 284).

⁴⁸ Vgl. Helga Encke: Bildsymbolik im „Godwi“ von Clemens Brentano, (Diss.) Köln 1957, S. 91ff.

⁴⁹ Encke (Anm. 47), S. 93.

⁵⁰ Friedrich Schlegel: Epochen der Dichtkunst. In: Bernhard Sorg (Hg.): Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Dortmund 1989 (Nachdruck der Ausgabe 1798 – 1800), S. 798.

⁵¹ Dieses romantische Kunstwerk ist allerdings nicht nur eines, das lediglich, wie Benno von Wiese schreibt, „stellvertretend für das romantische Kunstwerk [steht]“ (Ders.: Brentanos „Godwi“. In: Ders.: Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik, Düsseldorf 1968, S. 246), sondern darüber hinaus als Seinssymbol zu verstehen ist. Wir lehnen uns im folgenden an die Interpretation von Encke an (Anm. 48), S. 98 – 100.

Spiegeln, durch grüne Glasscheiben an der Decke fällt. In einem Wasserbecken befinden sich Früchte ebenfalls aus grünem Glas von verschiedener Farbintensität. Am Ende des Gesprächs „erhellte sich der dunkle Saal, es ergoß sich ein milder grüner Schein von dem Wasserbecken, das ich beschrieben habe. Sehen Sie, wie romantisch, ganz nach Ihrer Definition. Das grüne Glas ist das Medium der Sonne.“⁵² Maria bringt sofort den Inhalt des vorausgegangenen Gespräches und insbesondere Godwis Definition des Romantischen als ‚Perspectiv‘ mit dem beleuchteten Saal in Verbindung. In dem Kapitel, das der Beschreibung folgt, gibt Maria seiner Überraschung über diese wunderbare Erscheinung Ausdruck:

Dann glühte das ganze Becken in mildem grünem Feuer und die schillernden Tropfen, die zwischen den Früchten hervor drangen, leuchteten und sammelten die verschiedenen Grade des Feuers in dem Boden des Beckens, das mit grünen Spiegel überzogen die immer gleiche Menge des Wassers mit einer zurückstralenden Seele belebte, und in dieser brannte das Ganze noch einmal reflektiert.⁵³

Für Maria ist das beseelte und belebte Spiel der Lichtreflexe im grünen Glasmedium nicht weniger als ein Sinnbild des Lebens: „Hier ist Ton, Farbe und Form in eine wunderliche Verwirrung gekommen. Man weiß gar nicht was man fühlen soll. Es lebt nicht und ist nicht todt, und es steht auf allen Punkten auf dem Uebergange, und kann nicht fort, es liegt etwas banges, gefesseltes darin.“⁵⁴ Die Effekte, die das grüne Glasmedium zeitigt, sind Übergänge zwischen Leben und Tod, gleichzeitig ist es gefangen im Diesseitigen, wo Ton, Farbe und Form in einer bestimmten Weise zusammenkommen. Mit anderen Worten: Dieses Medium ist die Instanz, mit deren Hilfe wir eine Ahnung des Jenseitigen und Übersinnlichen bekommen, eine Ahnung von dem also, was außerhalb unserer augenblicklichen Wahrnehmungsmöglichkeiten liegt. In der illuminierten Anlage steht das Sonnenlicht für dieses Außen, der Saal selbst stellt das Leben und die irdische Welt dar. Godwi bemerkt dazu: „Aufhören wird es bald, wenn sich nur die Sonne wendet. In der Einrichtung liegt das Schöne, daß es mit dem himmlischen Lichte in Verbindung steht. Wenn die Sonne sich wendet, verliert es sein Leben und stirbt.“⁵⁵ Tatsächlich wird also dieses Kunstwerk von den Betrachtern „als Symbol des menschlichen Seins gefasst.“ Das Jenseitige, „[d]ie Sonne ist das reine, göttli-

⁵² Brentano (Anm. 37), S. 319.

⁵³ Brentano (Anm. 37), S. 320.

⁵⁴ Brentano (Anm. 37).

⁵⁵ Brentano (Anm. 37), S. 321.

che Licht, das Transcendente, das nur mittels des reinen Gefühls erfahren und empfangen wird [...].“ Das Diesseits ist der Saal und das Kunstwerk, in dem das Transzendente nur vermittelt erscheint: „Erst durch die Reflexion im Innern wird sie [die Sonne] der begrenzten, endlichen Welt, hier symbolisiert in der Laube, sichtbar.“ Im Kunstwerk begegnen sich die beiden Sphären: „Die Kunst, in der die beiden sich scheinbar ausschließenden Welten zusammengeführt werden, ist von daher nichts anderes als das Spiegelbild des menschlichen Seins [...].“⁵⁶

Diese Sicht der Kunst als Sinnbild des Lebens stimmt überein mit einer Definition der Poesie von Friedrich Schlegel, wonach die Natur selbst schon Poesie ist: Die Natur

aber ist die erste, ursprüngliche [Poesie], ohne die es gewiß keine Poesie der Worte geben könnte. Ja wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen andern Gegenstand und keinen andern Stoff aller Thätigkeit und aller Freude, als das eine Gedicht der Gottheit, dessen Theil und Blüthe auch wir sind – die Erde.⁵⁷

Nun wird die Dynamik von Differenzierung und Unifikation immer deutlicher erkennbar. Sowohl die Kunst- als auch die Naturgeschichte verlaufen vom Verlust des paradiesischen Ursprungs und der anfänglichen Einheit durch eine lange Phase der Zersplitterung und Ausformung individueller Naturformen bis hin zum Aufscheinen der möglichen Wiedererlangung der Anfangseinheit durch die Zusammenführung von Kunst und Wissenschaft. Dieser Ablauf gilt auch für die frühromantische Literaturgeschichte:

Die erste Masse hellenischer Dichtkunst, das alte Epos, die Jamben, die Elegie, die festlichen Gesänge und Schauspiele; das ist die Poesie selbst. Alles, was noch folgt, bis auf unsre Zeiten, ist Ueberbleibsel, Nachhall, einzelne Ahndung, Annäherung, Rückkehr zu jenem höchsten Olymp der Poesie.⁵⁸

Für den Medienbegriff bedeutet das: Genauso wie nach der Zersplitterung der Einheit von Geist und Natur in die einzelnen Lebensformen der Schöpfer und der ursprüngliche Zusammenhang allenfalls noch durch die Naturmedien erkennbar werden können, so geben die Kunstwerke in ihrer jeweils individuellen Form eine ‚Ahndung‘ von längst vergangenen Zeiten, in denen Natur und Poesie eins waren. Und genauso wie der romantische Naturwissenschaftler – hier ist un-

⁵⁶ alle Zitate: Encke (Anm. 47), S. 99f.

⁵⁷ Schlegel (Anm. 49), S. 789.

⁵⁸ Schlegel (Anm. 49), S. 802.

bedingt Johann Wilhelm Ritter zu nennen⁵⁹ – den ursprünglichen, göttlichen Zusammenhang von Geist und Natur durch das Experiment und die Naturbeobachtung benennen und erkennbar machen kann, so führt die Betonung des Romantischen an den Kunstwerken, also die Betonung ihrer individuellen, jeweils unterschiedlich vermittelnden Gestalt zu einer programmatischen Bewertung der Kunst, wie wir sie auch bei Friedrich Schlegel finden. Die vereinzelt Kunstwerke ergeben ihm zufolge in ihrer Zusammenfassung eine Einheit, eine „neue Mythologie“, die den mythologischen Ursprung der Kunst wieder in hellem Licht aufscheinen läßt: „Die neue Mythologie muß [...] aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke seyn, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten, ewigen Urquell der Poesie [...]“⁶⁰ Das jeweils einzelne Kunstwerk ermöglicht in diesem Zusammenspiel gerade dank seiner Individualität die Annäherung an einen übergeordneten Zusammenhang, die allerdings nicht als Rückkehr in einen Naturzustand mißzuverstehen ist, sondern als Bewußtseinssteigerung und Überführung in einen Zustand, der an „Künstlichkeit“ alle Kunstwerke übertrifft.

Marias These von der Reinheit und Unmittelbarkeit der frühen Dichtungen, die nicht „durch ein Medium unrein reflektiert werden“, ist nun vor diesem Hintergrund einer Verfalls- und Erlösungsgeschichte zu verstehen. Die Aufhebung von einzelnen, unreinen Medien in einem absoluten, reinen Medium steht für die – ursprünglich vorhandene oder als Zukunftsperspektive aufscheinende – Möglichkeit der Einheit von Wort, Geist und Natur. Die frühen Dichtungen beispielsweise sind so nahe am „Urquell der Poesie“, sind so sehr Darstellung, in der sich „die Fülle der Erde und der Glanz des Himmels freundlich spiegeln“⁶¹, daß sie den Nachgeborenen überhaupt nicht als Werke von Künstlerindividuen erkennbar sind. Was im Rückblick als Aufhebung unreiner Medien erscheint, ist nichts anderes als deren ursprüngliches Fehlen. Die Ausdifferenzierung der poetisch-natürlichen Einheit in fragmentarische Teile ist am Anfang der Literaturgeschichte noch nicht ausgeprägt, und die einzelnen Kunstwerke weisen noch deutlich sichtbare Verbindungen zum Naturganzen auf. Bleibt nur noch zu bemerken, daß auf der anderen Seite, in der Zukunft, die unreinen Medien ebenfalls ‚aufgehoben‘ sein wer-

⁵⁹ Johann Wilhelm Ritter, Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers, Hanau 1984 (Nachdruck der Ausgabe Heidelberg 1810).

⁶⁰ Friedrich Schlegel: Rede über die Mythologie. In Athenäum (Anm. 49), S. 826.

⁶¹ Schlegel (Anm. 49), S. 798.

den. Das erfordert aber eine Erkenntnisanstrengung, wie sie von Benjamin beschrieben wird. Die Aufhebung einzelner, versprengter und unreiner Medien in einem absoluten Reflexionszusammenhang, also in einem reinen Medium ist eine Aufgabe der romantischen Kunstkritik, die hier synchron mit der romantischen Naturwissenschaft wirkt.⁶² Sowohl die romantischen Kunstwerke als auch die naturwissenschaftlichen Experimente und Erkenntnisse sind, so die Quintessenz dieser Überlegungen, unreine Medien, die im reinen und absoluten Medium aufgehoben sind.

4.

Die beiden Aspekte der Unifizierung und der Differenzierung tauchen in der Medientheorie des zwanzigsten Jahrhunderts also nicht unvermutet auf. Die Systematik der Medienaufhebung folgt vielmehr bei McLuhan wie bei Brentano (und anderen Autoren) einem verfalls- und erlösungsgeschichtlichen Grundmuster: Eine ursprüngliche Einheit der Wahrnehmung, der Erkenntnis, der Kommunikation, des Naturganzen, etc. differenziert sich im zeitlichen Verlauf aus in vermeintlich disparate, in jedem Fall aber getrennte Bereiche, Phänomene und Objekte. Hier kommt nun der Vermittlungsgedanke ins Spiel, denn einige dieser Einheiten werden wahrnehmungsmetaphorisch als Medien begriffen, die zwar als ‚Spaltprodukte‘ der verlorengegangenen Einheit Instanzen der Trennung sind, gleichzeitig aber an den ursprünglichen Zusammenhang erinnern können. Eine Erkenntnismöglichkeit ist die Zusammenschau der zerstreuten Elemente oder – wie in *Godwi* – der Zugang über das einzelne Kunstwerk. Diese synoptischen oder ästhetischen Anstrengungen (das gilt genauso für naturwissenschaftliche, theologische, etc.) markieren bereits den Schritt der ersten Reflexion. Insofern sind die vereinzelt (Kunst-)Dinge Reflexionsmedien. Bei McLuhan entspricht dieser Stufe der Vereinzeltung die Herausbildung des Schriftmediums und insbesondere des Buchdrucks. Und Brentanos ästhetische Anstrengungen zur Überwindung der Isolation finden ihr Pendant in McLuhans Medieneschatologie in den die neue Interdependenz bewirkenden elektronischen Medien. Der zweite Schritt folgt mit der Aufhebung der vielen, ver-

⁶² „Die Erkenntnis in dem Reflexionsmedium der Kunst ist die Aufgabe der Kunstkritik. Für sie gelten alle diejenige Gesetze, welche allgemein für die Gegenstandserkenntnis im Reflexionsmedium bestehen. Die Kritik ist also gegenüber dem Kunstwerk dasselbe, was gegenüber dem Naturgegenstand die Beobachtung ist, es sind die gleichen Gesetze, die sich an verschiedenen Gegenständen modifiziert ausprägen.“ Benjamin (Anm. 23), S. 65.

streuten Einzelmedien im Absolutum. Die totale Vermittlung schlägt um in unmittelbare Erkenntnis, und die globale Kommunikation wird zur Kommunion.⁶³ Entgegen Winklers Einschätzung stellen wir also fest, daß die Dichotomie von universeller Einheit und Zerstreuung schon länger zum Medienbegriff gehört. Unsere historisch-semantische Lektüre der romantischen Vermittlungsmodelle vermag aber die These Winklers, daß Vermittlung und Differenzierung im gleichen Maße wichtige Bedeutungsaspekte des Medienbegriffs sind, unbedingt zu unterstützen. Sie lehrt im übrigen auch, daß beide Momente immer Bestandteile medienwissenschaftlicher Erwägungen sein sollten, um extreme und unsinnige Wertungen zu vermeiden. Sonst steht eben dem deprimierten „Vermissen des Ganzen Zusammenhangs“ die bloße Affirmation der „neuen Mythologie“ gegenüber: Die bekannte Konstellation, wie sie sich auch in der Mediengeschichte immer wieder als Wechselspiel von Medienkritik und Medieneuphorie reproduziert.⁶⁴ Beide Haltungen sind eschatologisch, insofern sie nämlich davon ausgehen, daß durch die medieninduzierte – positiv oder negativ bewertete – Überwindung der Tradition der Mensch den neuen Zuständen schicksalhaft ausgeliefert ist. Gleichwohl stehen solche Mediendeutungen auf schwankendem Grund, denn sie entlarven – folgt man Werner Faulstich – ihre Urheber letztlich als Medienunkundige und als Kulturverächter. Sowohl den radikalen Kritikern neuer Medien als auch denen, die uneingeschränkte Euphorie verbreiten, geht es nämlich nicht um die Sache selbst, also nicht

um Medien, nicht um Kultur, sondern um die Abwehr emanzipativer Ansprüche an ein uneigenständiges, infantiles, mit sich noch nicht identisches Ich. Insofern ist Kultureuphorie, gleichermaßen wie Kulturkritik, die Abwehr von Kultur selber. Es ist nicht die Welt, die hier zugrundegeht, sondern es fehlt nur die Fähigkeit und Bereitschaft, sich mit ihr gestaltend auseinanderzusetzen.⁶⁵

Dieses medieneschatologische Schwanken zwischen Euphorie und Abwehr kann letztlich nur durch die Einsicht überwunden werden, daß der Mensch seine Medien nicht nur als allgegenwärtig prägend erlebt, ihnen also nicht ausgeliefert ist. Außer den Bestimmungen der Vermittlung und der Differenzierung, die beide unter dem Begriffsspekt der *Ubiquität* resp. der *prägenden Allgegenwart* des Mediums

⁶³ Winkler (Anm. 1), S. 70.

⁶⁴ Vgl. Werner Faulstich: „Jetzt geht die Welt zugrunde...“. Kulturkritik, ‚Kulturschocks‘ und Mediengeschichte. Vom antiken Theater bis zu Multimedia. In: Ders., Medienkulturen, München 2000, S. 171-188.

⁶⁵ Faulstich (Anm. 54), S. 187.

zu subsumieren sind, muß daher notwendigerweise auch der *instrumentelle* Aspekt im Medienbegriff berücksichtigt werden.⁶⁶ Eine Forderung, gegen die schon McLuhan in seiner unnachahmlichen Art polemisierte und die auch einigen seiner Epigonen bitter aufstößt.⁶⁷ Für eine Medienwissenschaft aber, die mehr will als sich nur feuilletonistisch aufzuplustern, muß es daher umso wichtiger sein, auch den Aspekt der ‚Kunst des Handelns‘ gegen das wohlfeile Ideologem von den vermeintlich allmächtig-allgegenwärtigen Medien ins Feld zu führen. Michel de Certeau (übrigens ein Jesuit) gibt in seinem Buch mit eben dem Titel *Kunst des Handelns* die Richtung vor:

So muß zum Beispiel die Analyse der vom Fernsehen verbreiteten Bilder (Vorstellungen) und der vor dem Fernseher verbrachten Zeit (ein Verhalten) durch eine Untersuchung dessen ergänzt werden, was der Kulturkonsument während dieser Stunden und mit diesen Bildern *fabriziert*. Dasselbe gilt [...] für den Umgang mit den von der Zeitung verbreiteten Berichten und Stories. Diese ‚Fabrikation‘ [...] ist eine Produktion, eine Poiesis [...]: diese ist listenreich und verstreut, aber sie breitet sich überall aus, lautlos und fast unsichtbar, denn sie äußert sich nicht durch eigene Produkte, sondern in der *Umgangsweise* mit den Produkten, die von einer herrschenden ökonomischen Ordnung aufgezwungen werden.⁶⁸

Mit diesem Ansatz scheint eine Gegenposition zu den zuvor skizzierten medientheroetischen Konzepten möglich zu sein. Die eschatologische Konditionierung der Theorie durch den Medienbegriff kann überwunden werden durch eine Umkehrung dieser Auffassungen. Medienrevolutionen sind demnach keine Erfinderrevolutionen, denen eine gesichtslose Masse blind und ergeben folgen muß. Vielmehr sind es gerade die Strategien der Rezipienten, die im Umgang mit der Medientechnik Brüche, Verschiebungen und Deformationen im gesellschaftlichen Raum produzieren, in dem sich das Medium notgedrungen modifizieren muß.⁶⁹ Erst wenn dieser Aspekt des Instrumentellen oder des Handelns in der Medienbegriffsdiskussion gebührend berücksichtigt wird, kann die eschatologische Medienutopie in ihre Schranken gewiesen werden.

⁶⁶ Vgl. Hoffmann (Anm. 22).

⁶⁷ McLuhan (Anm. 7), S. 27: Eine rein instrumentelle Bewertung von Medien ist laut McLuhan Ausdruck der üblichen „Nachtwandlermentalität“.

⁶⁸ Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 13.

⁶⁹ Vgl. Hartmut Winkler: Die prekäre Rolle der Technik. In: Claus Pias (Hg.), [me'dien]ⁱ, Weimar 1999, S. 221 – 238.